www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـــدد 99 - يناير 2016

مجّاناً مع العدد كتاب:

بين الجَزْر والمَدّ

مـي زيـادة



إدوار الخراط مستمراً

فاطمة المرنيسي والرقم «38»

الخروج من سورية

تركيا المشرقة فنيّاً

التعايُش

إلى أين؟

التّعايُش السّلمي بين الشعوب

أصبح العالم كلّه - في وقتنا الرّاهن - مهتمّاً بالتّطرّف والإرهاب، حيث تتابعت حوادثهما، وعظمت مآسيهما حتّى لم تسلم منها بقعة من هذا العالم: شرقه وغربه، شماله وجنوبه، وصار الحديث عن غيرهما تغريداً خارج السّرب، كما يقوّلون.

وإذا كان الحديث عنهما يُعَدّ تفاعلاً آنيّاً مع حوادث الزّمن الحاضر، واستجابةً ضروريّة لما يطلبه الواقع الرّاهن، فإن الحديث عن تطلّعات المستقبل وأمانيه يرسم لنا السّبل الكفيلة بصدّ التطرّف ومكافحة الإرهاب. وبذا يصبح الحديث حول «التّعايُش السلّمي بين الشعوب» استشرافاً لمستقبل أكثر أمناً واستقراراً للشعوب كلّها.

قد يقول قائل: إن العالم شعوب وقبائل مختلفة، فهل يكوّن بينها تعايُش سلّمي؟ وكيف يتحقّق؟

والجواب أنّ هذا الاختلاف إرادة إلهيّة، وسنّة كونيّة، ولا يمكن إنكاره أو تجاهله، وأنّ التّعايُش السلّمي ممكن، متى تعاملنا معه بوعي تامّ، وعلينا أن ندرك مقاصد كلّ منهما، على وجه الدّقّة والحقيقة. فحكمة الاختلاف هي التّعارف كما قال تعالى «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا...»، وهذا التّعارف يقتضي التّواصل مع الآخر وتبادل المعرفة، بشتّى صورها وأشكالها، وصولاً إلى تفاهم أفضل يوفّر لكلا الطّرفين حياةً آمنة مستقرّة، يسهم كلّ طرف، من خلالها، في عمارة الأرض التي استُخلِف فيها.

ولا بدّ أن يُبنى هذا التّعارف على أساس الاحترام المتبادل، وصون الحقوق، والصّدق في المعاملة، تمهيداً لبناء الثّقة ونشر ثقافة التّعايُش السلّمي التي تعتمد على تعزيز القيم المشتركة، ونبذ التطرّف، ومحاربة الإرهاب، وعدم الإقصاء، وتشجيع الحوار البنّاء، واعتماد التّفاهم سبيلاً لحلّ المشكلات. والحكمة في إدارة التّعايُش تقضي بوجود قانون يحقّق العدل والمساواة، ويضمن الحقوق، ويمكّن من رعاية المصالح وتأمين السلّم لكلّ الأطراف، بما يحقّق التّلاحم الدّاخلي والوئام العالمي.

وإذا كان التّعايُش السّلمي ضرورة من ضرورات استقرار الأمن والأمان في أيّ مجتمع، فإن العمل على ترسيخ هذا المفهوم واجب أصيل، من خلال نشره ضمن مناهج التّعليم وعبر وسائل الإعلام، وتفعيل دور المؤسّسات والهيئات في دعمه وتوطيد أركانه ومبادئه.

ومن هذا المنطلق، يغدو التّمسّك بمبادئ التّعايُش السّلمي شرطاً ضروريّاً لبناء علاقات طيّبة، وإقامة تفاهم بنّاء وتعاون مثمر يسهمان - بكلّ إيجابيّة - في تماسك المجتمعات، واستقرار العالم وتنميته.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د. علي أحمد الكبيسي

هيئة التحرير

سعيد خطيبي - محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

رشا أبوشوشة

هند المنصوري

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود

أ.د. محمد غانم الرميحي

د. علي فخرو

أ.د. رضوان السيد

أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون: 44022295 (974+)

تليفون - فاكس: 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 99

السنة التاسعة - العدد التاسع والتسعون
ربيع الأول 1437 - يناير 2016

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحرير الدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون: 44022338 (974+)

فاكس: 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض - ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809 / مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819 /دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668 / سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379 / دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487 / الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260 / الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196 /الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 00218213332610 - فاكس: 0021821333260 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

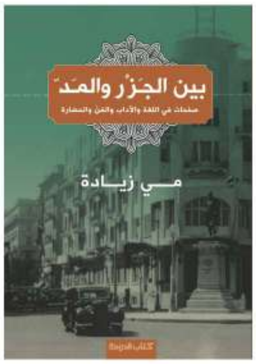
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهما
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني:
نذير اسماعيل - سورية

مجاناً مع العدد:



تأليف: مـي زيـادة



متابعات 4

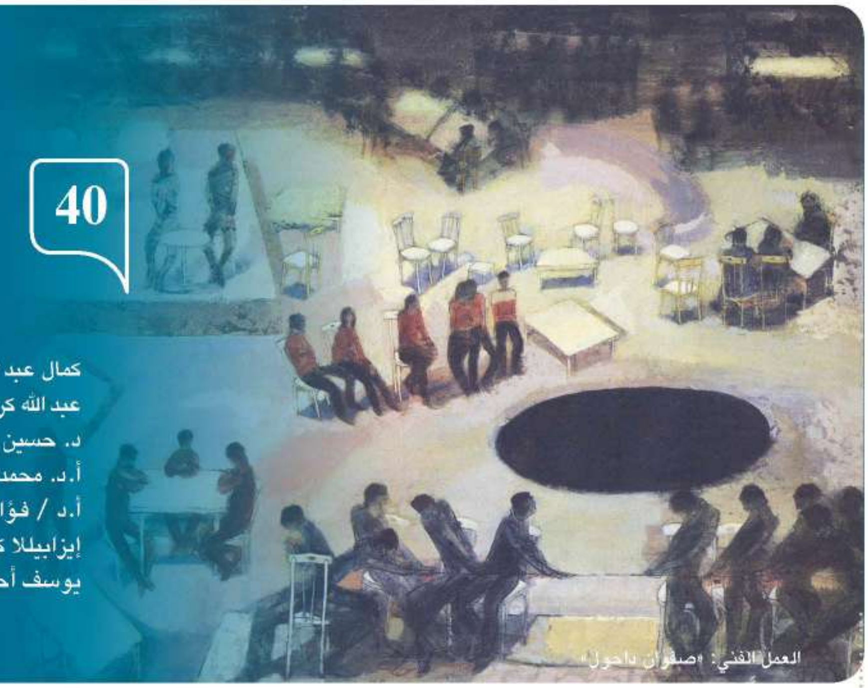
اقتصاد 18

حوار 28

غياب



أسئلة فاطمة المرنيسي



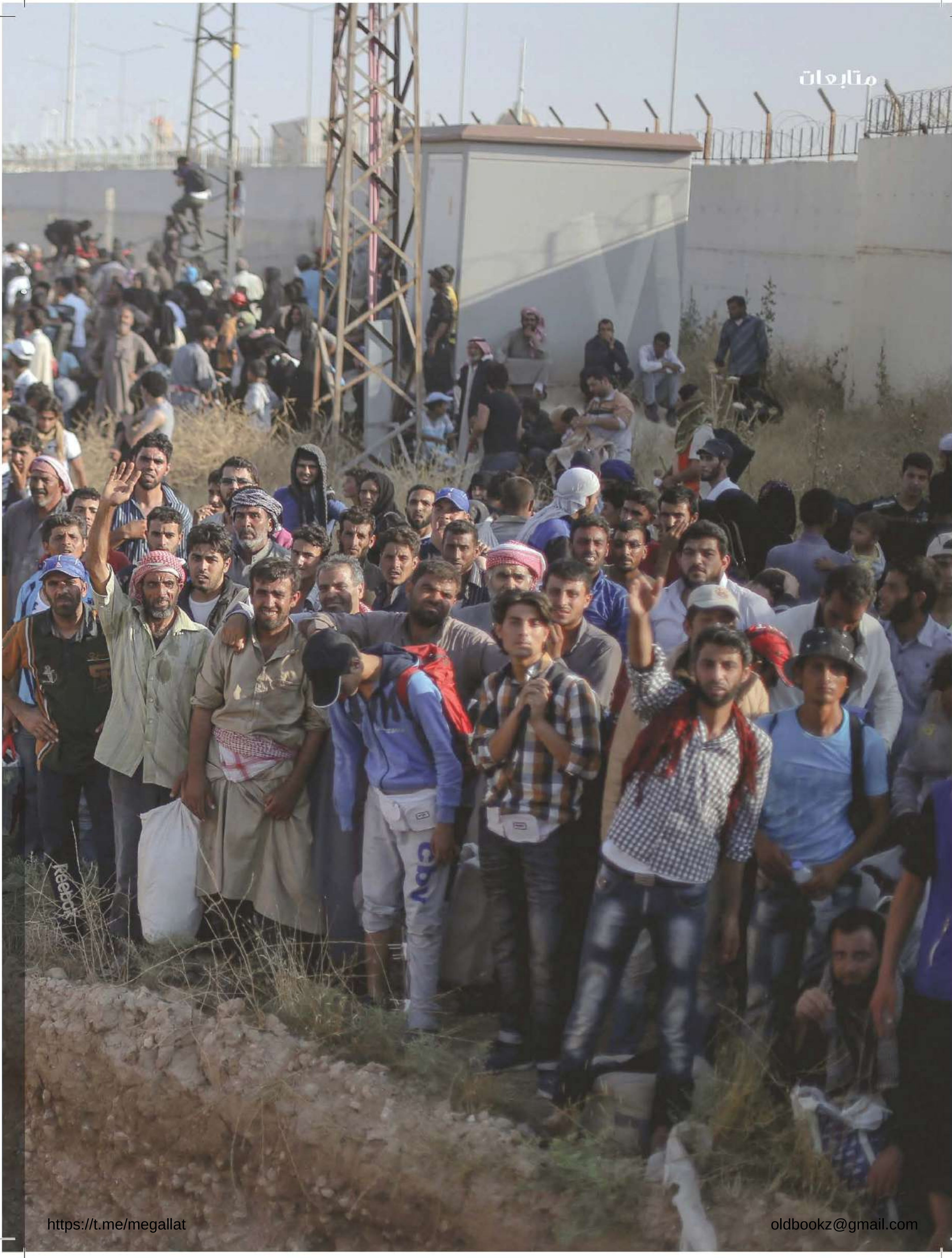
العمل الفني: «صفوان داحول»

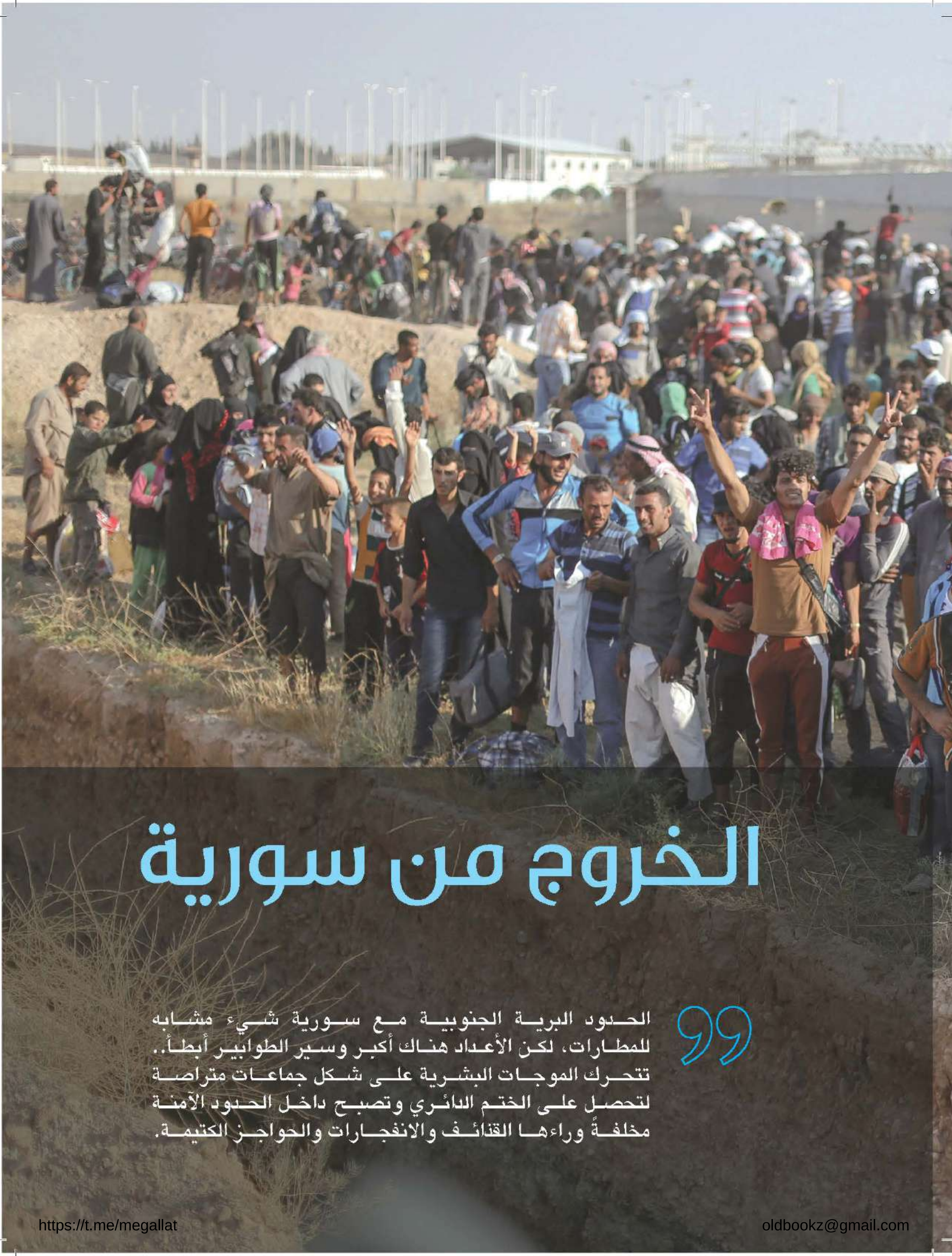
ملف

التّعايُش

إلى أين ؟

مقالات





الخروج من سورية

الحدود البرية الجنوبية مع سورية شيء مشابه للمطارات، لكن الأعداد هناك أكبر وسير الطوابير أبطأ.. تتحرك الموجات البشرية على شكل جماعات متراصة لتحصل على الختم الدائري وتصبح داخل الحدود الآمنة مخلفةً وراءها القذائف والانفجارات والحواجز الكتيمة.

اسطنبول - فاطمة ياسين

في مطار إسطنبول، حيث تزدحم الجنسيات واللّغات توجد لوحات كبيرة واضحة تحدّد أعلام الدول التي لا يطلب من حامليها سمة دخول، أعلام كثيرة عددها يكاد يقارب عدد دول الأمم المتحدة.. الطوابير الطويلة أمام موظفي المطار تسير بسرعة فلا يكاد موظف الجوازات يرفع رأسه أمام القادم الجديد، لكنه يمنحه من الأسفل نظرة سريعة كما يليق بموظف حكومي بيروقراطي، ويناوله الجواز ليتجاوز الخط الأحمر إلى الناحية الثانية من المطار..

تململ الطوابير الطويلة يقابله النفس العميق الذي يأخذه مَنْ يقف إلى الطرف الآخر، وكأنه نفسٌ خارجٌ من عملية غوص بحرية، والحدود البرية الجنوبية مع سورية شيء مشابه للمطارات، لكن الأعداد هناك أكبر وسير الطوابير أبطأ.. تتحرك الموجات البشرية على شكل جماعات متراصة لتحصل على الختم الدائري وتصبح داخل الحدود الآمنة مخلفةً وراءها القذائف والانفجارات والحواجز الكتيمة.

عبر «زهير» المطار الدولي منطلقاً من سورية بعد مرور مؤقت ببيروت قابل خلاله «ميساء» التي كانت تخطط، مثله، لإقامة سريعة في إسطنبول ثم الانتقال إلى أزمير ومحاولة مقابلة مهرب لخوض عباب البحر إلى الضفة الأوروبية ذات السمعة الحسنة.. ولكن التخطيط شيء والتنفيذ شيء آخر. أمضى زهير وقته مُتسكّعاً في محلات الشاورما السورية الكثيرة المنتشرة في حيي الفاتح وأكسراي في إسطنبول، وأحب الجلوس طويلاً إلى المقاهي زهيدة الثمن، حيث يقابل شباناً يشبهونه بأمور كثيرة كطريقة الخروج وأسبابه وانتظار معجزة المهرب الذي سيصل بهم إلى الضفة المقابلة.. بعد أن يحسّ بامتلاء معدته بقطع الشاورما وقد تناول لفافتين وكأساً مترعة بالعيران كان زهير يجلس وحيداً يراقب القطط المتجوّلة بين أرجل الجائعين وهي تبحث عن قطعة صغيرة ضائعة وسط حشائش الرصيف..

يأخذ زهير نفساً عميقاً من سيجارته ويتذكر أوراقه البيضاء قياس A4 التي يسجل عليها كل ما يخطر في باله.. كان يفضل أن يعبّر شعراً، فيكتب ويملأ الأوراق بسرعة بعد عودته من المشاركة الأسبوعية بالمظاهرات، لكنه فيما بعد تقاعس، وفضّل المتابعة على التليفزيون الممل قبل قراره الرحيل عندما تمدّدت قطعات الجيش خارج ثكناتها ووجدت لدباباتها موطئاً بين بيوت المدنيين..

الشوارع الحمراء والجثث الكثيرة على الشاشات أشعرته برعب ضاعف من إنتاجه الشعري، هربت فكرة الذهاب إلى أزمير ومعها فكرة الهروب إلى أوروبا من رأسه، في العامين اللذين قضاهما في إسطنبول، حيث لم يسأله أحد أين هويتك؟، ولم يصادف حاجزاً واحداً، وحتى الحوادث القليلة التي حدثت للسوريين هناك كانت بعيدة عنه، شعر بأمان بعد أن وجد موقعاً إلكترونياً ينشر قصائده لقاء مئة دولار للقصيدة الواحدة.. ووجد فتاة تشبهه وتعجب بقصائده، أحبها، وأصبحا يلتقيان دورياً، يقرأ لها وتضحك فيشعر أنه امتلك كل أوروبا.. أما ميساء التي رافقته في الطريق فكانت مُصمّمة على الخروج. خططت جيداً وبقيت في إسطنبول أسبوعين فقط، شاركت خلالهما برحلة برية مرّت على معالم إسطنبول، لم تستهوها المناظر ولا الأنهار، كانت ترمق الغابات والأشجار بنظرات عدائية مفضلة الشوارع المرصوفة والإشارات الضوئية..

ميساء تحب الضوضاء والجموع الكثيرة تخاف الوحدة وزادها خوفاً الأسبوع الذي قضته في أحد أقبية الأمن في الشام عندما أخذوا أخاها وأخذوها معه، خرجت من السجن كومة من الحطام، ورحلت بأول فرصة، كانت تتذكّر النافذة الحديدية العالية والأرضية الرطبة المتسخة ووجوه زميلاتها في المعتقل، فتصاب بقشعريرة شديدة وتنظر إلى ساعتها كأنها ترغب أن تركض العقارب بسرعة، لتصل إلى هدفها النهائي.. وجدت المهرب والقارب المناسب، وبرحلة بحرية سادها الهدوء، لم تواجه موجة واحدة، وخلال أقلّ من ساعة كانت على الشاطئ اليوناني، خلعت سترة نجاتها بثقة وقذفت بها إلى الكومة البلاستيكية الكبيرة واستقلّت باص الأمم المتحدة إلى ألمانيا..

الخروج عادةً ليس سهلاً فقد يتكلّل بكثير من المصاعب والهروب عبر الحدود البرية، حيث عليك أن تتفادى رجال العصابات وقُطّاع الطرق والمهربين وحرس الحدود، لكن حظ ميساء كان جميلاً فقد أتت بعد مظاهرات ألمانية وأوروبية شعبية داعمة لحقوق اللاجئين فلم تضطر لقطع أي مسافة سيراً، أما دون ذلك فيجب أن ترقيك والدتك وربما تُحمّلك حجاباً يحميك من كل شيء.. هكذا فعلت أم محمد، لم تقوَ على مغادرة سورية، ولكن ابنها محمود غادر مبكراً عبر الطريق البري متجهاً شمالاً صوب تركيا، عبْر الحدود الدولية وعندما تعرّض لإطلاق الرصاص من أحد الكتائب التي لم يعرف لمن تتبع في ولائها تمسّك بحجاب والدته أكثر، لم يدر أن الرصاص في الهواء بل أعتقد أن الحجاب فعل فعله السحري.

وصل قرية الريحانية جنوب تركيا مريضاً، تحلّق حوله السوريون والأتراك، أحضروا له طبيباً وصف له حبوباً وسوائل مُلوّنة يحضرها له زملاؤه ليشربها، ولكنه بقي مريضاً، تحسّس الحجاب السحري وشدّه على جسده فتذكّر رائحة أمه ودعواتها، غير المنمقة، فدبّت به حياة دفعته أن يهبّ على قدميه ويغادر الريحانية إلى مرسين، من هناك بدأ بالبحث عن المهرب، حيث ينهب الجميع.. لمُسُ



الحجاب وتَحَسُّسه أصبح عادة تلازمه قبل أن يُقْدِمَ على أي شيء..

عرضت محطة تليفزيونية معارضة مركزها مدينة غازي عينتاب العمل على زهير كمعدٍ لبرنامج صغير فطار فرحاً قبل أن يفكّر بأنه لا يرغب بالخروج من إسطنبول وقد بدأت الجالية السورية بالتعرّف إليه شاعراً تجذب طريقة إلقائه الجمهور.. يضم يديه ويرفع رأسه عالياً ويأخذ نفساً عميقاً ويحلق بحُدائه الغنائي كشاعر جاهلي يصف رحلته وناقته ولا ينسى وقوفه على الأطلال، المحطة التليفزيونية المعارضة سخيّة وافقت أن يبقى حيث هو، يرى في كل شارع من شوارع إسطنبول توأماً لشارع في دمشق، رغم الاختلافات الكبيرة، وفي كل مقهى مقهى يشابهه، يستعين بمخيلته الشعرية لتكوين هذا التآلف العاطفي المريح، وتتكفل ابتسامة صديقته اللطيفة بالباقي، تعلّم الكثير من الكلمات التركية وأصبح يقيم المباريات اللغوية مع صديقته في لعبة الكلمات كان يربح دائماً، فيوقف المباراة ليلقي المزيد من الشعر:

ما بيننا ليل تضيء نجومه
وهياكل للمسرحية
بيننا السيّاف يشحذ سيفه
ويداه تحملان بندقية
ما بيننا درب تراقبه الكتائب
والحواجز طائفية

وصلت ميساء إلى ألمانيا وكساعة سويسرية فائقة الضبط نفذت الخطط المرسومة.. قدّمت طلب اللجوء، كان الألمان مضيافين، ليس كحاتم الطائي الذي قرأت عنه في الكتب المدرسية، بل الكرم الحضاري المرفق بأوراق ووثائق يجب كتابتها والتوقيع عليها مع غرفة تسلمتها مرفقة ببضع وصايا من المحامي.. كانت مرحلة المرور من تركيا سريعة وسهلة لم تذكر منها شيئاً ولم يستحوذ عليها إلّا الموجات الرقيقة التي عانقت قارب الهروب والرسو السلس على الشاطئ الصخري قليل العمق.. أرسلت رسائل طمأنة إلى أهلها وأسندت رأسها إلى مخدة مريحة.. كانت آثار النافذة الحديدية العالية تبخّرت من ذاكرتها وتبخّر كل شيء خلف الحدود الألمانية واعتبرت نفسها هنا ولدت من جديد.

لم يبقَ أمام محمود إلا ركوب القارب.. أخذ جولة طويلة مشياً على طول كورنيش مرسين العريض المليء بالمقاهي، توقّف قليلاً في وسط ساحة مُطلّة على البحر محاطة بأعمدة تراثية، نظر إلى البحر الهادئ المسطّح كشرشف سرير، ابتسم وهو يقرأ كتابات بالعربية على العمود الأثري المحيط بالساحة «ذكرا شريف ومحي الدين»، لم يحاول تحويل الألف الممدودة إلى مقصورة ترك الخطأ العفوي الذي تمحوه قوة التعلّق بالمكان.. شدّ يده على حجاب والدته وانطلق إلى الميناء الصغير، حيث تجري مراسيم الهرب البحري.

وجد السوريون في تركيا مكاناً أنيساً وكأنه امتدادٌ طبيعي لا يتوقّف حتى يصل إلى الجزء الغربي من إسطنبول، ووجدت تركيا بمساعدة نظام سياسي فريد لم تشهد مثله سابقاً صنواً ديموغرافياً مكافئاً، لم يتأثر الاقتصاد التركي بملايين السوريين القاطنين والعابرين، ولم تتأثر مصالح الأحوال المدنية وازدادت حركة السوق، وحتى المخيمات التي انتشرت مع بدايات الثورة على الحدود كتوقّع سياسي لسلوكيات الديكتاتوريات.. تمّ كل ذلك وفق تحرُّكٍ رصين وإنساني من تركيا وتحمُّلٍ كامل لمسؤولية إقليميّة أمام كارثة إنسانيّة تقع على مرمى السمع والبصر.

ازداد ضغط محمود على حجاب والدته وهو يتأرجح بقوة في وسط القارب المطاطي الصغير وصخب الأمواج يغطي على أصوات التضرّع العالية، فيما كان زهير يحلّق بأمسيته الشعرية الأخيرة فيشد على يديه ويرفعهما وكأنه يتضرّع هو الآخر، ثم يسرق نظرة أخيرة من عيني حبيبته ويقول:

ما بيننا حدود ألف كتيبة
ودفاتر السفر الغبية
بيننا
كل العواصم والمطارات التي لا تنتهي
وقوارب التهريب والموت المسجّل بالمياه الأجنبية..



جدارية «طفولة محاصرة»

غزّة ترفع سلاح الجرافيتي

فلسطين – عبدالله عمر

وسط غزّة، وعلى حائط أكبر أبراجها المرتفعة، أنجز مجموعة من الفنانين الفلسطينيين الشباب، أكبر جدارية في فلسطين، تحاكي واقع الطفولة فيها، بصورة ضخمة لطفلة بدت ملامحها حزينة مُحاصرة خلف قضبان حديدية تتوشّح الكوفيّة الفلسطينية.

لابد أن تستوقفك تلك الجدارية وأنت تتجوّل في شوارع المدينة، لو لم يكن لدلالتها الكبيرة، سيكون بسبب حجمها الضخم، فسكان القطاع الذين اعتادوا متابعة أعمال فناني الجرافيتي على الجدران، طوال السنوات الماضية لم يعتادوا هذا الحجم الضخم لتلك اللوحات.

لم يَحْتَجْ الفنانون المشاركون في رسم الجدارية للترويج لها كثيراً، فقد شدّت اللوحة على جدار برج الظافر وسط المدينة عدسات المصورين، وتناقلها روّاد مواقع التواصل الاجتماعي في فلسطين، بسرعة كبيرة وبشكل مكثّف، وأبدى كل المتابعين لها إعجابهم الشديد بالفكرة وبدقة التنفيذ، وبموقعها المتميّز الذي أُختير بعناية فائقة، والذي يحمل هذه الرسالة الكبيرة والمهمة.

«طفولة محاصرة»، هو الاسم الذي حملته أكبر لوحة جدارية في فلسطين، وهو الاسم الذي اختاره فنان الجرافيتي بلال خالد من سكان مدينة خانيونس جنوبي قطاع غزّة، وصاحب فكرة الجدارية، فيقول عنها: «هذه ليست



الجدارية الوحيدة التي نقوم برسمها وإنما هناك لوحة أخرى أصغر منها في الحجم، كلتاهما رسمتا بالتزامن كجزء من مشروع يحمل اسم «لما الحيطان تحكي»، والذي ينظّمه الاتحاد الأوروبي بالشراكة مع شبكة الاتحاد الأوروبي للمراكز الثّقافيّة EUNIC.

ويضيف خالد: لهذه اللوحة مدلولات ورمزية كبيرة، كونها الأكبر في فلسطين، وهو العمل الأول من نوعه والذي ترسم فيه جدارية بهذا الحجم، وتخصّص فكرتها للتعبير عن الأطفال ومعاناتهم خلال سنوات الحصار المفروض على قطاع غزّة، منذ ما يزيد على تسع سنوات كاملة، لم يروا فيها يوماً واحداً ينعمون فيه بطفولتهم كبقية أطفال العالم.

كما أنها تحمل رسائل متعدّدة أيضاً، فهذه الطفولة المحاصرة لا زالت تؤمن بعدالة قضيتها، وتلمح في عيونها النابلة نظرة تحدٍ وإصرار، حالمين بغدٍ أفضل رغم كل الظروف.

وهذا ما حاولنا عكسه كشبان طموحين نسعى إلى أن نثبت للعالم بأن غزّة بها الكثير من الطاقات والمواهب الفريدة، والتي يمكن لها أن تنجز أعمالاً قلّ نظيرها في العالم وبأقلّ التكاليف وفي ظلّ انعدام أبسط الإمكانات.

خالد، المؤمن بأن العمل الجماعي يُتيح فرصة أكبر للعمل بجد تحت روح الفريق، ويسمح بتبادل الأفكار، وأنجز مع زملاء له أكثر من 20 جدارية خلال السنوات الأربع الماضية، تحمل موضوعات متنوّعة يرى أن هذا العمل الفنّي هو الأهم في مسيرته الفنّيّة، مما يُعدّ نقلة نوعية له ولكل طاقم العمل المشارك، لما تمثله هذه الجدارية من أهمية فنّيّة لهم.

ماجد مقداد ومحمد زكريا ومحمد زكي، هم شركاء بلال خالد في رسم هذه الجدارية، ويقول محمد زكريا عن العمل: «كانت فكرة رائعة بذلنا في سبيل تحقيقها جهداً كبيراً، وقضينا ساعات عمل طويلة حتى خرجت إلى النور بهذا الشكل المشرف، وما نجده من كلمات شكر وثناء هو ثمره تعبنا وهو ما ينسينا ذلك الإرهاق الذي طالما عانيناه، ويثبت لنا أننا وصلنا إلى الناس البسطاء الذين يمرون من المكان يومياً ويبدون إعجابهم بما صنعناه».

وعن علاقة الفلسطيني بالجداريات يشير زكريا بالقول: «طالما عرف الفلسطينيون للجدار استخدامات كثيرة، بداية من انتفاضة الحجارة عام 1987، حيث كانت وسيلة إعلام مهمة، وتحوّلت الجدران آنذاك إلى جريدة يومية يخطّها المقاومون كوسيلة لتوعية وتوجيه المواطنين، وتابعوا تطوّر استخدامها مع الوقت، إلى شكل أكثر جمالاً، حيث احتوت على صور شهداء الانتفاضة، حتى بات مألوفاً أن تتابع رسوم الجرافيت على أغلب الحوائط، أينما أدرت رأسك تشاهد أعمالاً فنّيّة، يُعبّر فيها الموهوبون والمبدعون في شوارع القطاع الصغير المحاصر، عن معاناتهم وآلامهم وأحلامهم في أحيان كثيرة».

ومن هنا أصبحت الجدران الوسيلة الأكثر تواصلاً مع الجمهور، والتي تصل إليه فيها الرسالة بقوة وسرعة وعمق، وتعدّدت مستويات وأساليب الفنانين ما بين الأسلوب الواقعي المباشر الذي يفهمه ويقرؤه الجميع، إلى أساليب تعبيرية تنتمي إلى مدارس فنّيّة متعدّدة.

أما الفنان محمد زكي وأحد المشاركين بالعمل فيعبّر عن عشقه لهذا النوع من الفنون بالقول: «منذ بداياتي وأنا أنظر إلى أن العمل بالجداريات هو قيمة فنّيّة تضاف إلى صاحبها، فأنت تصل إلى الناس بشكل أسرع دائماً، فالجدارية هي معرض مجاني تعرض فيه اللوحات للناس في الشارع وترصد انطباعاتهم عليها في مواقع التواصل الاجتماعي». وعن عمله الفنّي الأضخم فيصف شعوره بالفخر لمشاركته ضمن هذا المشروع، ويتحدّث عن لوحتهم الأضخم في فلسطين قائلاً: «تعكس هذه اللوحة حجم الظلم والقهر الذي يعيشه الفلسطينيون في كل مكان وفي غزّة على وجه الخصوص، وعبّرنا عنه بالأطفال كونهم الأكثر تأثراً به».

ويشير إلى اعتماده مع زملائه على اللون الأسود، موضحاً أن هذا لم يكنْ عبثاً، وإنما جاء نتيجة تفكير ونقاشات مُطوّلة فيما بينهم، معتبراً أن الأسود هو لون يُعبّر عن واقع الحياة داخل الشريط الساحلي الضيق والمحاصر، وعندما يعيش أحد هذا الواقع لا بد أن يكون اللون الأسود هو المُعبّر عنه دون بقيّة الألوان.

من جهة أخرى يوضّح مسؤول الإعلام في مكتب الاتحاد الأوروبي شادي عثمان أن مشروع «لما الحيطان تحكي»، يسعى إلى خلق تواصل وتفاعل بين الفنانين الأوروبيين والفلسطينيين، من خلال التركيز على فعاليات وأنشطة مشتركة يتم تنفيذها في فلسطين.

وإن هذه اللوحة كانت نتاج تفكير كبير ومجهود أكبر، خصوصاً أننا نتحدّث عن لوحة بارتفاع 20 متراً، على جدار ضخم، وهو ما يبدو صعباً في البداية، ولكن بالعزيمة والإصرار يثبت هؤلاء المبدعون أن المستحيل ممكن.

كُتّاب وأدباء يروّجون لكُتبهم على جدرانهم الفيسبوكية

الجزائر: نوّارة لحـرش

تحوّلت في الآونة الأخيرة، صفحات الكثير من الكُتّاب الجزائريين، على الفيسبوك إلى ما يشبه المنابر الإعلامية للترويج لكتبهم وإصداراتهم الأدبية، ففي وقت سابق كانت الملاحق والصفحات الثقافيّة، تقوم بهذا الدور وتروّج للكتب والإصدارات في أركان وزوايا مخصّصة للعناوين الجديدة، وكانت هي المنبر الوحيد لعملية الترويج والإعلان عن أي كِتاب جديد. لكن ومع انتشار واكتساح مواقع التواصل الاجتماعي في فضاء وشبكات الإنترنت، أصبح الكُتّاب والأدباء، يروجون بأنفسهم لكتبهم وإصداراتهم الجديدة، ولا ينتظرون من الجرائد وصفحاتها أو ملاحقها الثقافيّة، أن تقوم بدورها وأن تروّج أو تُعلن في مساحاتها عن العناوين الجديدة لكتبهم.. حول هذا الشأن، استطلعت «الدوحة» آراء مجموعة من الكُتّاب.

يرى الشاعر ميلود حكيم: «أن فضاءات التواصل الجديدة فتحت أفقاً أرحب للمبدعين ليتبادلوا إبداعاتهم ومشاغلهم، ويجدوا فسحة أوسع للحضور، والإحساس بأهمية ما يكتبون، خاصة حين يكون التفاعل كبيراً، والتعليقات غنيّة، والنقاش مثمراً. وقد ولّدت هذه الحالة ظاهرة جديدة يمكن تسميتها (كُتّاب الفيسبوك) الذين لم يسبق لهم نشر كِتاب ورقي، وكانوا مهمشين من دُور النشر والمؤسسات الوصيّة على الثقافة، فوجدوا في هذا الفضاء الحرّ والديموقراطي المكان الذي منحهم قرّاء وأحياناً نقّاداً ومتابعين. وبذلك أصبح فعل الكتابة ذا جدوى بالنسبة إليهم، بل إن بعضهم قرّر أن لا ينشر إلّا في الفيسبوك بعد أن أصبح اسمه متداولاً ومعروفاً، نكاية في الوضع المؤسف للمشهد الثقافي العربي».

صاحب «أكثر من قبر، أقلّ من أبدية» أضاف مستدركاً: «لكن يجب، مع ذلك، أن نتأمل هذه الظاهرة، ونحلّل أسبابها وما يترتب عنها، فإذا كانت وسائل التواصل الحديثة ضرورية لتسهيل وصول المبدع وانتشاره، ولتكوين جماعة تحتفي بالقسمة الجميلة للنصوص والأشياء الأخرى، إلّا أننا نعيب عليها اختلاط الحابل بالنابل، والغثّ بالسمين، والجيد بالرديء، لأن السهولة جعلت الكثير يركب الإبداع ويعتبر نفسه قادراً على الكتابة، ما ولّد رداءة أكبر، بحكم الرقعة الواسعة المتاحة للانتشار، كما رسخت هذه الوضعية ظاهرة الشفهية الجديدة، التي جعلت الأدب يخسر ذلك الحضور الرصين، الذي تصاحبه الممارسة النقدية الجادة، والتراكم الذي يسمح بتشكّل الظاهرة الأدبية ودراستها.

وخلص ميلود حكيم إلى نتيجة قال فيها: «لا بأس أن يساهم الكاتب في الترويج لأعماله في فضاءات التواصل الجديدة، لكن هذا يجب ألّا يحجب عنا ضرورة أن يجد الكُتّاب مكانهم الطبيعي في المشهد الثقافي وعند دور النشر، كما هو معمول به في الدول التي تحترم نفسها. يجب ألّا يتحول الفيسبوك إلى ملجأ لفشلنا في صناعة مؤسّسات ثقافيّة، وفضاءات هي المفترض فيها أن تتكفّل بالإبداع والمبدعين. لكن يبقى العالم الافتراضي أكثر إغراء وغواية، إذ يوفر على الأقلّ الحرّيّة التي تسمح للمبدع أن يتجاوز الرقابة، وينشر ما يحب».

أما الناقد والكاتب عبد الحفيظ بن جلولي، فيرى أن ترويج الكاتب لكتبه وأعماله عبر جداره على الفيسبوك لا يعني استغناءه عن الوسائل الإعلامية التقليدية من جرائد ومجلات، إنما هو وسيلة أخرى للترويج، ويقول بهذا الخصوص: «إنّ الكاتب منتج أفكار، والمنتِج كيفما كانت طبيعته لا بد له من الترويج لمنتجه، ومن هنا كانت شبكات العلاقات التواصلية جد ضرورية للكاتب، حتى يجعل الآخر على تواصل بما ينتجه».

وأضاف في السياق ذاته: «قد يكون ما يجعلنا نفكر في الجانب الاستغنائي لدى الكاتب هو إعلان بعض الكُتّاب، ولهم مبرّراتهم وأسبابهم في ذلك، عن مقاطعتهم للتواصل مع وسائل الإعلام، وخصوصا الجرائد، لكنه لا يؤسّس لموقف عام يشمل الكافة، لأن الكاتب مازال له منبره الإعلامي وعموده الأسبوعي وحواراته الصحافية، وكلها تدخل ضمن العملية الترويجية لإنتاجيته وكينونته المعرفية والإبداعية».

أما الشاعر والناقد محمد الأمين سعيدي، فذهب إلى القول، بأن الكاتب اليوم، وقد دخل معترك العالم الافتراضي، يلغي، دون قصد، كثيراً من الحدود الضرورية. وفي نظره فقد انهارت المسافة بين زمن كتابة النص وزمن قراءته، ولهذا كثير من التبعات، لأنّ كثيراً من النصوص صارتْ تُنشر مباشرة بعد إتمامها، تنسخ من متصفّح Word لتلصق في متصفّح الفيسبوك، بينما الكتابة تمحيص ومراجعة وإعادة كتابة.

صاحب «مباهج الحيرة»، أضاف بهذا الصدد: «الكاتب اليوم يكتبُ النص وينشره ويروّج له ويتفاعل مع قارئه مباشرة وبردود سريعة جداً، بل ينشر النص ويقوم بدور الحارس الحريص على كماله الرافض لأيّ رأي مخالف لما تراه عنتريات المبدع في ذلك النص، وبهذا انهار النقد أيضاً. ووقع النص في مأزق كبير يتوهّمه البعض انعتاقة وتحرّراً وانطلاقاً».

سعيدي، قال بكثير من النقد: «لقد أنتج لنا الفيسبوك كاتباً «سوبرمان»، لا على طريقة نيتشه الكبيرة، بل على طريقة أفلام الكرتون والفانتازيا الهوليوودية. الكاتب الذي يفعل كل



كمال قرور



قلولي بن ساعد



ميلود حكيم



عبدالحفيظ بن جلولي



محمد الأمين سعيدي

شيء، ويفقه في كل شيء، ولا يخاف من شيء، وبإمكانه بضغطة زر أنْ يُميت من يشاء «فيسبوكياً» وأنْ يمنح الحياة لمن يشاء».

في حين يرى، الروائي كمال قرور، أن الكاتب وجد في (الفيسبوك) مناخاً لم يكن ليعثر عليه بيسر في الوسائل الإعلامية التقليدية: «كان الكاتب مغبوناً يعيش في عزلة أبديّة قاتلة، يستطيع أن يفكها بطبع كِتاب أو نشر مقال أو حوار في جريدة، لكن بعد انفجار وسائط التواصل الاجتماعي أصبح الكاتب أكثر راحة وأريحية وأوفر حظاً من سابقيه للترويج لأفكاره ومؤلفاته، وإثبات حضوره، لأن الانخراط في هذه الوسائط سهل وفعال، وغير مكلف».

صاحب «حضرة الجنرال»، أضاف في ذات المعطى: «يمكن للكاتب من بيته أو جهازه الآلي أو هاتفه الذكي أن يُدير صفحاته بسهولة في كل وقت ليكسب أعداداً كبيرة من المتابعين، كما بإمكانه أن ينشر ويحذف ويضيف ويُحين مادته دون الاستعانة بوسيط، ودون رقابة أو حواجز، أو وصاية من أحد أو جهة من الجهات. ومثلما ينشر نصوصه يمكن أن ينشر صوره وكل الفيديوهات المتعلّقة بنشاطه. وفي الوقت نفسه يمكن أن يتفاعل مع متابعيه موضحاً ومناقشاً. إنها نعمة التواصل محسود عليها كاتب هذا العصر».

أما الكاتب والناقد، قلولي بن ساعد، فيرى أن اللجوء إلى فضاءات النت والتواصل الاجتماعي ليست بديلاً عن وسائل الإعلام المكتوبة، ولكنها جزء من حَلّ لمعضلة الغياب الفادح للإعلام الأدبي المتخصّص، مضيفاً بهذا الخصوص: «لا يمكن بالطبع أن يستغني المبدع والمثقف عن الصحف ووسائل الإعلام المكتوبة على صعيد التواصل والكتابة والترويج لمنتوجه الإبداعي، ولكن عندما يلاحظ ضيق الأفق وتقلّص مساحات النشر وفضاءاته مع ما نعلم من الغياب الفادح للإعلام الأدبي المتمثل في المجلة، والصحافة الأدبية المتخصّصة، ليس عيباً أن يلجأ إلى فضاءات النت والتواصل الاجتماعي لتغطية هذا الغياب وتعويضه بغرض الترويج (لسلعته الأدبية) والتعبير عن آرائه».

قلولي، خلص في الأخير إلى نتيجة عكسية في ظلّ غياب سياسة ثقافيّة ناجعة، مُلحاً على ضرورة أن يتولّى الكاتب نفسه عملية الترويج لكتبه وأعماله، معتبراً هذا أفضل حلّ لمثل هذه المعضلة: «طالما أنه لا توجد سياسة ثقافيّة أو مشروع ثقافي وطني يضع ضمن أولوياته دعم الكِتاب والترويج له والبحث عن آليات التسويق الناجعة لوصول الكِتاب الأدبي إلى القارئ بثمن معقول تشجيعاً على الإقبال عليه فسيظل المبدع يبحث عن أيسر الطرق للوصول بمنتوجه الإبداعي إلى القارئ بما في ذلك فضاءات النت والتواصل الاجتماعي فهي ليست بديلاً عن المجلة الأدبية والصحف الثّقافيّة المتخصّصة الغائبة في مشهدنا الثّقافي، ولكنها جزء من حلّ لمعضلة الإعلام الأدبي المغيَّب في واجهة ثقافيّة عارية إلّا من بعض المساحيق والموديلات المتروكة للعرض والاستعراض والسخرية، وهي أيضاً نافذة مهمة لإمكانية ترويج الكاتب لأعماله في ظِلّ غياب أو تقاعس الإعلام الثّقافي عن دوره تجاه الإبداع والأدباء».



> صحيح أن كلاً من التوتر والعدوانية والأنا المنتفخة في الشخصية اللبنانية تحول دون جعل روح النكتة سمة أصيلة في ثقافتنا، أو ربط الظرف بهويّتنا، إلّا أن ما تقدّم لا ينفي أننا ننطلق من واقعنا المأزوم لنبلغ في ملحتنا مبلغاً غير متوقّع، وأننا نغطي عبر مبالغاتنا عجزنا عن حلّ أزماتنا، وأننا نسخر من الشعوب التي نتعايش وإياها سخرية لاذعة...

النكتة في بيروت.. ضحك ونسيان

بيروت: نسرين حمود

لا يستقيم تجاذب أطراف الحديث بين جمع لبناني بدون التنكيت في الكلام؛ في جعبتنا نكات تطال العلاقات في ما بيننا، وأخرى لا توفّر ساسة البلاد، وثالثة تبالغ في رسم أوضاعنا الاقتصادية، ورابعة تقفز فوق هويتنا لتلامس الجنسيات التي نتعايش وإياها...

في تشريح نكتنا، تحتل العنصرية بمفهومها الواسع (الجنسية والعرقية والجندرية والمذهبية) المساحة الأبرز فيها، إذ لا نجد ضيراً في قولبة سليلي بعض الجنسيات (السورية خصوصاً) لتبيان أفضليتنا عليهم، بدون أن نوفّر الضحك على أنفسنا في فصول أخرى من هذه القصص الشفوية، علماً بأننا نتخذ هذا الموقف بصورة لاواعية، تلافياً لئلا يفعل آخر كذلك في حقنا، مع الإشارة إلى أن مصطلح الآخر يعني طائفة أخرى أو جنسية أخرى...

تتحوّل تفاصيل يومياتنا، التي تبرز عجزنا عن حلّ الأزمات المتصلة بالنظام الطائفي الفاسد، إلى نكت هادفة إلى التخفيف من حدّة الواقع، أو تورية الفشل في إنتاج حال أفضل. مع تكرار هذه النكت وتناقلها، تنتفي فجاجة هذا الواقع، فيتحوّل إلى مألوف!

ما تقدّم يتّفق وإشارة الباحث والكاتب أنيس فريحة في كتابه «الضحك عند العرب» الصادر عن مكتبة رأس بيروت (1962)، إلى أن «الفكاهة في بواعثها محاولة لتحويل الألم والكبت إلى نوع من التعبير الذي يخفّف من وطأة البؤس (...)»، معتداً أشكال الفكاهة بالقصة أو النادرة أو النكتة.

كانت وسائل الإعلام، وخصوصاً شاشات التلفزة، ساهمت في نشر التنكيت في المجتمع، بعد أن بارح المقاهي الشعبية واللقاءات الاجتماعية، التي كانت تحضنه، فركزت بعض الشخصيات المعروفة بإلقاء النكت، حتى تحوّلت الأخيرة إلى وجوه منتظرة جماهيرياً، على الرغم من انحصار مضامين ما تلقيه في إطاري الجنس والعنصرية بأنواعها. تنافست برامج لبنانية بالجملة في كسر «تابوهات» الهواء، لكنها ما لبثت أن تراجعت، لتلعب وسائل التواصل الاجتماعي حالياً أمر نشر النكت، التي تسري من جوّال إلى آخر، على الرغم من أن التنكيت الرقمي، إنْ صحّ القول، ينسف بعض عناصر النكت الحيّة، كحركات اليدين والعينين والوجه ونبرة الصوت، ويقضي على خصوصية النكت ومحلّيتها...

في هذا الإطار، يعرّف الأستاذ في علم الاجتماع التربوي وعلم النفس الاجتماعي بالجامعة اللبنانية الدكتور طلال عتريسي النكتة بأنها «سرد مبالغ لفكرة أو ظاهرة، ومعبّر عن تناقضات أو أحداث غير متوقعة، بحيث ينطلق هذا السرد من الواقع ويحلّق نحو مكان غير مألوف، بصيغته المضخمة». يجمع د. عتريسي مضامين النكت في العالم، تحت عناوين السياسة والاقتصاد والشعوب (العنصرية) والجنس، قبل أن يستعيد ابن خلدون لدى الحديث عن أثر المناخ في وصف شعب

ما بـ«صاحب نكتة»، كما هي حال المناخ الحار في مصر والسودان، على سبيل المثال، بالإضافة إلى دور قسوة أو طراوة الحياة في هذا المجال.

السخرية لتجاوز الأزمات

ويميّز د. عتريسي في حديثه إلى «الدوحة» بين روح النكتة الأصيلة، وتأليف أو إلقاء أو نشر النكتة، مفيداً «أن المرح سمة شعوب البلاد الحارة والمسالمة عموماً، حيث يشغل الظرف جزءاً من الثقافة. بالمقابل، من الملاحظ أن التنكيت لا يشكّل أس الثقافة اللبنانية، الثقافة التي تنطوي على السخرية في جزء بسيط منها حصراً». هو يتذكّر محطات من تاريخنا المعاصر، مُبرزاً كيف كان الناس يحاولون تجاوز أحوالهم الصعبة عبر السخرية، كما في الحرب الأهلية (1975 - 1990) حين كثرت النكت التي تناولت المقاتلين الحزبيين، وخطوط التماس، والسلطة الهشّة... بعدها، شهدت مرحلة الوجود المخابراتي السوري، على ارتفاع وتيرة التنكيت بطابعه العنصري المباشر بهدف تسليط ضوء فاقع على ممارسات السوري من جهة، وإبراز تفوّق لبناني عليه يتّفق مع صفة التشاوف التي تميّز الشخصية من جهة ثانية. في هذا الإطار، يلفت د. عتريسي إلى أن المكوّن العنصري في النكت مشترك في الجنسيات كافة، فعلى غِرار الثنائية اللبنانية- السورية، نعرف أن المصري لا يوفر الهندي من نكته، وكذلك يفعل الفرنسي حين يحكي عن البلجيكي...

تجمعات الإناث مصانع النكات

بدوره، يعرّف الباحث في علم الإنسان والأستاذ الجامعي محب شانه ساز النكتة بـ«الصيغة الكلامية التي تقدّم صورة هادفة إلى كسر الرتابة»، انطلاقاً من هذا التعريف، وسرعة انتشار النكتة في السر والعلن، تخضع الأخيرة ذات المضمون السياسي إلى مراقبة السلطة، التي تحرض على ألّا يبارح الوقار مظهرها. ويتابع د. شانه ساز تشريح



د. طلال عتريسي



د. محب شانه ساز

مضامين النكت عبر إثارة وظيفة الرقابة المجتمعية، التي تطال النكت الجنسية بصورة أكبر بالمقارنة بتلك السياسية. يشرح د. شانه ساز لـ«الدوحة» أن «على الرغم من أن الجرأة مكوّن رئيس في الثقافة اللبنانية وميزة عن محيطنا، وربما محطّ غيرة من الجوار، يبدو التنفيس في مجال النكتة السياسية مكلّفاً، وفي مجال النكتة الجنسية أو كسر «التابو» الجنسي غير محمود العواقب دائماً، ولو أنّه قائم، ممّا يجعل التنكيت على أنفسنا والأقوام الأخرى رائج بصورة أكبر». هو يتجاوز أمر مهارات الأفراد في إعداد النكت ونشرها، المهارات التي تحتاج إلى مجهر يوجه إلى نماذج مُحدّدة، مع متابعتها في يومياتها ورصد خلفياتها ونشأتها، شاكياً من إدارة بحوث علم الإنسان اللبنانية ظهرها لهذه المظاهر المجتمعية، على الرغم من أهميتها! ويرى أن من يبتكر النكتة، عموماً، امرؤ سريع البديهة وذو خيال خصب ومتحرّر من القيود.

> التنكيت لا يُشكّل أساس الثّقافة اللبنانية، التي تنطوي على السخرية حصراً في جزء بسيط منها

يتساءل د. شانه ساز عمّا إذا كان مصدر النكتة قديماً هو التجمّعات النسائية، ومن بينها الحمّامات، حيث تكشف مرتادات هذه الأماكن الشعبية عن أجسادهن وأرواحهن. يشرح فكرته من نقطة مفادها أن الذكور هم أكثر جدية ومحافظة نتيجة الضوابط التي كان يفرضها خروجهم إلى العام عليهم، مقابل الإناث اللواتي لا يواجهن الخارج بمعناه الواسع، ومن ثَمّ هن متفلتات من هذه الضوابط. إذا انطلقنا من مسلّمة أن المرأة هي المشاركة الأبرز في بناء الثقافة (تربي، وتطبخ، وتدجن...)، وأنّها كانت وما تزال مضطهدة، يمكن أن نستنتج أن أصل النكتة معلّق على الإناث، بدون أن ينفي أن ما تقدّم يحتاج إلى بحوث دقيقة.

من جهة ثانية، يربط د. شانه ساز النكتة بوسائل الاتصال، «هي تقرّب الناس من بعضهم البعض، وتقصّر المسافات على المستوى الجماعي، وتبدو فاتحة لأمور تتجاوز مضامينها، إذ هي رسالة، أو إشارة قد تفتح نقاشاً، أو تجعل الناس تنفضّ عن بعضها البعض، لكنّها في كل الأحوال كاريكاتور كلامي موضع سخط ومراقبة من السلطة على اختلافها».

لأننا رعايا كيان مضطرب منذ نشأته، فليس مبالغة الخلاصة إلى أن عناوين نكتنا الراهنة لا تختلف تمام الاختلاف عن تلك العائدة إلى سنوات عشر خلت، إذ لم نجد حتى الساعة ترياقاً أو راق لسمومنا. في انتظار أن يحين هذا الوقت، قد تجدي مشاركة بعض الفكاهة المركّبة من مصادر متفرّقة عبر جوالاتنا.



نشر «كفاحي» مطلع 2016

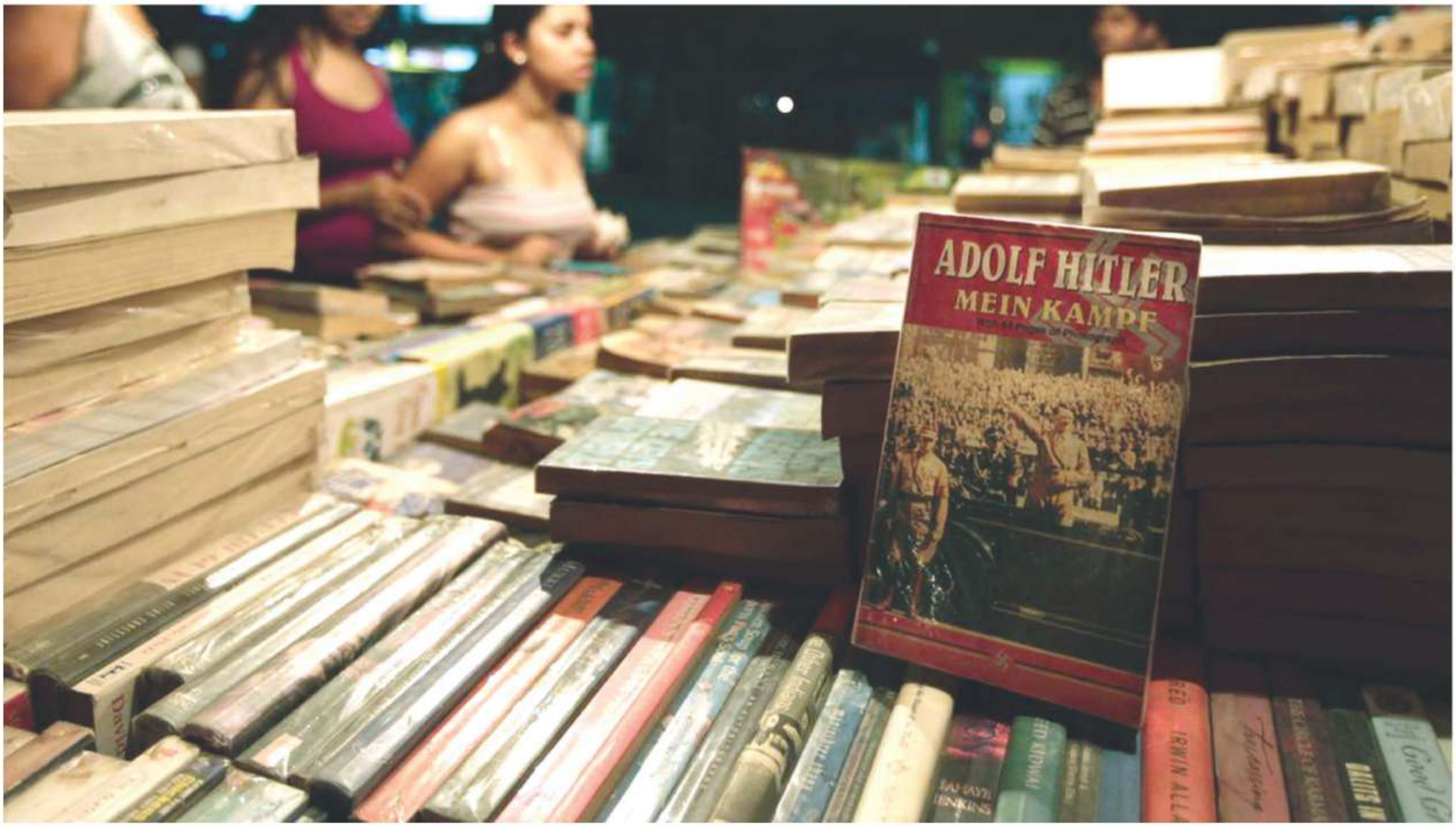
هل تنبعث النازية من جديد !

د. خالد طحطح

بالرغم من كل هذا الزخم المحيط بسيرة أدولف هتلر، فإن نقاشاً حاداً ما يزال قائماً في الأوساط الجامعية والإعلامية بألمانيا حول ما إذا كان نشر نسخة جديدة من كتابه مع بداية العام (2016) ينطوي على خطر استخدامه من قِبَل النازيين الجدد لأغراض تحريضية وعنصرية. فهذا الكتاب الذي دعمته الدولة النازية سنة 1933، وطبعت منه ملايين النسخ آنذاك، ووُزِّعَ بشكل واسع على أعضاء الحزب والأنصار، يعرف حظراً صارماً من قبل الدولة الألمانية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. كما تُمارس رقابة شديدة على كل ما يتعلّق بمراجعة الرواية الرسمية المتعلّقة بالمحرقة النازية، ليس في ألمانيا فقط، وإنما في غالبية الدول الأوروبية. فقد تبنَّت الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي عقوبات جزائية موحّدة ضد من ينكر المحرقة. وتُعدّ إسبانيا من الدول الأوروبية التي بدأت تخفّ بها الرقابة اليوم، فقد قرّرت المحكمة الدستورية بها إلغاء عقوبة السجن المضمنة في القانون الجنائي لمن تتم إدانتهم بإنكار المحرقة ضد اليهود «الهولوكوست». وقد كان القانون الجنائي الإسباني يعاقب كل مَنْ ينفي أو يبرِّر جرائم الإبادة الجماعية لليهود بالسجن من عام إلى عامين. وقد ارتبطت مسألة تأكيد محرقة الهولوكوست بصحوة الهويّة اليهودية التي تركز على تثبيت الإبادة الجماعية كمقوّم أساسي للذاكرة اليهودية. لكن نشهد اليوم عودة النقاشات والجدل في المجلات والدوريات حول النازية والمحرقة. وإذا كان «معهد التاريخ المعاصر» التابع لجامعة ميونيخ قد أبدى رغبة حثيثة في إتمام مشروع إصدار نسخة جديدة من كتاب كفاحي المحظور مصحوبة بتعليقات نقديّة، فإن حكومة ولاية بافاريا التي تُعدّ ثالث أكبر مدينة في جمهورية ألمانيا الاتحادية، عبرت عن معارضتها الشديدة، باعتبارها الجهة التي تحتفظ قانونياً بحقّ ملكية الكتاب إلى غاية نهاية سنة 2015، حيث تنتهي مهلة سبعين سنة الخاصة بحقوق الملكية الفكريّة، ومع ذلك فقد سارعت إلى إصدار قرار عاجل بوقف الدعم المالي للمشروع، بدعوى أن الكتاب «تحريضي»، ومليء بالكراهية والاحتقار ومعاداة السامية، وأن نشره حتى مع تعليقات نقديّة، لا يتفق مع مطلب حظر الحزب النازي المتطرّف.

يصطدم قرار حكومة بافاريا في ميونيخ بعمل تاريخي أكاديمي امتد لسنوات، قام به باحثون من المعهد المذكور، بهدف سد فجوة بحثية كبيرة في الأبحاث التاريخية المتعلّقة بالحقبة البغيضة من تاريخ بلادهم. ويتفق العلماء على ضرورة إخراج هذا العمل، خصوصاً أنه السيرة الذاتية الوحيدة التي خلفها الديكتاتور هتلر. ويتوخّى معهد التاريخ المعاصر من هذه الدراسة المنتظرة بعث نسخة تاريخية ناقدة، مهمتها توضيح البعد التاريخي لتمكين القارئ من فهم محتوى الكتاب ودوافعه، ومن المتوقّع بعد سقوط حق الملكية القانونية للكتاب الذي بحوزة حكومة بافاريا أن يصبح من حق دور النشر طبعه وتوزيعه، غير أن موافقة الدوائر العليا تبقى العقبة الرئيسية.

لقد أثار قرار وقف مشروع معهد التاريخ حالة من الامتعاض في صفوف الباحثين، خصوصاً أن الأحداث لم تعد بذلك القرب الشديد، فقد عبّر المؤرخ فولكر أولريش، عن رفضه لهذا القرار واصفاً إياه بالفضيحة، وساند في تصريحاته جهود زملائه المؤرخين في معهد ميونيخ، وثمّن رغبتهم فك لغز مصادر كتاب هتلر، فالتساؤل ملح بشأن الأفكار الواردة فيه هل هي مواقفه الخاصة أم أنه قام بتجميع معتقدات عصره؟ نافياً في نفس الوقت فكرة التحريض عن الكتاب بعد مرور عقود على الحرب والمحرقة، مؤكداً أن الكتاب لا يُشكّل أي خطورة في الراهن، وذلك رداً على من يتوجّس من طبعه. وقد وافقه في الرأي مدير معهد الأبحاث التاريخية بميونيخ، والذي اعتبر أن صدور نسخة جديدة من الكتاب الممنوع مصحوبة بتعليقات توضيحية قد ينهي الأسطورة التي تحوم حوله، فالتفهم يحتاج إلى البوح لا الصمت. وفي فرنسا تسعى دار فيار بدورها إلى إصدار طبعة جديدة منه مع حلول السنة المقبلة، وتعود أول طبعة للكتاب في هذا البلد إلى سنة 1934، وذلك قبل صدور قرار بتجريم نشره بعد نهاية



الحرب العالمية الثانية.

وإذا كان موقف المؤرخين والباحثين يتجه إلى البحث في التاريخ الراهن لبلادهم قصد فهم ما جرى، بدلاً من إصدار الأحكام، فإن السياسيين على العكس من ذلك، يتجنبون الخوض في الموضوع، خوفاً من رُهاب تهمة التعاطف مع النازية، فالمستشارة الألمانية انغيلا ميركل اعتبرت وبشكل مبالغ فيه أن في وصول هتلر إلى سُدّة الحكم قبل ثمانين سنة تهديداً مستمراً للحرّيّة والديموقراطية في ألمانيا، وأردفت في كلمة ألقتها على بعد أمتار من نصب المحرقة الشهير: «يجب أن يكون ذلك تحذيراً دائماً لنا معشر الألمان».

يسعى الباحثون في ألمانيا إلى فصل التاريخ عن الذاكرة في النقاشات اليوم، فطريقة اشتغال هذه الأخيرة تشبه بطريقة أو بأخرى طريقة اشتغال المجمد حسب تعبير الروائية الإيطالية سوزانا تامارو، فما الذي يحدث لما نقوم بانتزاع ما بداخل المجمد من طعام مكث بداخله مدة طويلة؟ إنه يبدأ تدريجياً في استعادة شكله ولونه، ويملأ المطبخ برائحته، هكذا تقبع الذكريات الحزينة لمدة طويلة في أحد الكهوف العديدة للذاكرة، تقبع هناك سنوات، بل عشرات

> الكتاب يعرف حظراً صارماً من قِبَل الدولة الألمانية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية

السنوات بأكملها، ثم يحدث يوماً ما أن تعود إلى السطح ويعود من جديد الألم الذي كان قد اصطحبها في يوم من الأيام يعود حالماً وحاداً كما كان منذ سنوات عديدة. وهذا ما يعرفه التاريخ الحاضر بألمانيا، إنه الخلط الذي يعيق بشكل أو بآخر تقدّم الأبحاث والدراسات. كما يتم التذرُّع بفكرة عدم انقضاء الوقت الكافي على وقوع الأحداث، باعتبار أن الوقائع الكبيرة لها ذيول ليست في الحسبان، وهذه الحُجّة لم تعد تقنع أحداً اليوم، وبالخصوص المؤرخون، فرواية الماضي نفسه محفوفة بالظنون، إذ حذّر المؤرّخ الصيني المعاصر لهيكاتيوس قائلاً: «بقدر ما نتوغّل في الزمن تحضر الروايات الزائفة»، ويذكّر بمقترح تاريخي لكزوتسي «ينبغي أن نكون موجزين في تناول الماضي ومفصلين في الحديث عن الحاضر».



يوم في متحف الأدب الحديث ببكين

بكين: مـــي عـاشــور

إن ذهابك إلى نفس المكان مرّات عديدة، لا يعني أبداً اكتشافك له. كانت زيارتي الأخيرة للصين مختلفة بعض الشيء؛ فقد شعرت هذه المرّة أن دوري كمترجمة يجتاز صفحات الكتب ليشمل نقل كل ما ألمس فيه فائدة وإضافة جديدة للقارئ، بداية من زيارة أماكن مختلفة ومروراً بتجارب قرّبتني أكثر من الثّقافة الصينية. قبل سفري مباشرة كنت أبحث عن شيء ما على شبكة الإنترنت، حينما لاح أمامي عنوان «متحف الأدب الحديث»، دوّنت العنوان ووضعته على رأس الأماكن التي سأزورها عند وصولي إلى هناك.

عند نزولي إلى أقرب محطة مترو للمتحف، مشيت بما يقرب من عشرين دقيقة أو أكثر، وللتأكد من أنني أسير في الاتجاه الصحيح، سألت بعض المارة في الشارع، وكانوا يرشدونني جميعهم على المكان، والذي بدا لي أنه معروف جداً لعامة الناس. على باب المتحف، سألت الحارس عن ثمن التنكرة، ففوجئت به يقول لي إن الدخول مجاني، مما يعني أن أبوابه مفتوحة لاستقبال الجميع.

اُفتُتح متحف الأدب الحديث عام 1985، وجاءت فكرة إنشائه باقتراح من الكاتب باتجين وعدد من الكتاب الآخرين، ويُعدّ هذا المتحف واحداً من أكبر المتاحف الأدبية في العالم. يضم المتحف 6 قاعات عرض مختلفة، كما أن به قاعة للقراءة ومكتبة تضم عدداً ضخماً من الأعمال الأدبية المختلفة. يقوم المتحف بشكل عام بالتعريف بالأدباء، المترجمين والنقّاد المتخصصين في الأدب، ويضم نماذج حقيقية من أعمالهم وبعض مقتنياتهم الشخصية. يصل عدد المعروضات في المتحف إلى خمسين ألف قطعة مختلفة؛ بين صور، مخطوطات أصلية، رسائل خطية، كتب، صحف وغيرها. كما يُعَرّف المتحف الزائرين بعدد كبير من كُتّاب هونغ كونغ وتايوان.

تحتوي إحدى قاعات المتحف على الأعمال الأدبية للكاتب الكبير لوشون، والشاعر والكاتب جوه موه روه وغيرهما من الكتاب، بالإضافة إلى الأعمال الأدبية التي ترجع إلى فترة حركة الرابع من مايو وما تلاها من أحداث. بعد ثورة 1911 التي أنهت الحكم الإقطاعي الذي دام قرابة 2000 عام في الصين، بدأت فترة تاريخية جديدة تطرق أبواب الصين. وقبل إعلان جمهورية الصين الشعبية عام 1949، توالت أحداث مختلفة على البلاد، وكان الأدب جزءاً مهماً فيها أثّر فيها وتأثّر بها. في الرابع من مايو/



حديقة المتحف

أيار عام 1919 انلعت حركة في بكين قادها شباب من مختلف الجامعات، ثم انضمّت إلى هذه الحركة طوائف مختلفة من الشعب، وتعرف هذه الحركة بالرابع من مايو، وكانت عبارة عن مظاهرات طلابية حاشدة اجتاحت أنحاء بكين، اعتراضاً على موقف الحكومة من معاهدة فرساي، كما هدفت الحركة أيضاً إلى معارضة الإمبريالية والإقطاع.

أدت حركة الرابع من مايو/أيار 1919، إلى اندلاع حركة «الثّقافة الجديدة» بقيادة مجموعة من شباب المثقفين، تطلعوا إلى إحداث تغيير في المجتمع الصيني، وكانت مجلة «الشباب» التي كان تشين دو شيوه رئيس تحريرها، وتغير اسمها إلى «الشباب الجديد» عام 1916، هي الوقود المحرّك لها. فكل هذه الأحداث رأيتها رؤية العين من خلال الأعمال الأدبية المختلفة المعروضة، فضلاً عن الصور المختلفة.

وفي قاعة أخرى تُعرض الأعمال الأدبية من الفترة بين (1937 - 1949)، وهي فترة حرب اليابان مع الصين وحرب التحرير، إلى إعلان جمهورية الصين الشعبية. كما عرضت بعض الصور، وبعض التسجيلات الصوتية واللقطات الحيّة.

من دواعي سروري في هذا اليوم زيارة قاعة الأدب المعاصر، والتي كانت فكرتها مبتكرة للغاية؛ فحائط القاعة مُصمّم على شكل مكتبة كبيرة، وكل رف به مجموعة أعمال لكاتب بعينه بالإضافة إلى صورته وتعريف به. رأيت صوراً عديدة لكتّاب التقيت بهم وترجمت أعمالهم، وتعرفت إلى عدد أكبر من الكتّاب الذين لم أكن أعرفهم من قبل. يوجد ركن في القاعة نفسها، معروض فيه صور للأدباء الأجانب الحائزين على جائزة نوبل، والذين قاموا بزيارة الصين، من ضمنهم الكاتب التركي أورهان باموق. الذي تُوّجَ بالجائزة عام 2006.

بين قاعة وأخرى هناك قاعة صغيرة مُخصّصة للندوات الأدبية، والتي يُعلن عنها في مدخل المتحف. عرفت من العاملة في المتحف أن هذه الندوات



قاعة الأدب المعاصر

تُقام بشكل أسبوعي، وتكون الدعوة لعموم الناس.

«إن وجد الحب وجد كل شيء». هذه مقولة للكاتبة بينغ شين نُحتت أسفل تمثالها الموجود بحديقة المتحف؛ أكثر شيء ملفت هو تلك الباقة التي كانت بجانب تمثالها، رحلت بينغ شين منذ أمد بعيد، ولكن مازال الناس يتذكرونها ويهدونها الأزهار. إن حديقة المتحف رائعة جداً، مصممة على الطراز الصيني التقليدي، تتوسّط الحديقة بحيرة جميلة، تحيطها النباتات الصينية المختلفة، بالإضافة إلى تماثيل أدباء آخرين مصنوعة من البرونز والنحاس واليشم، مما يُضفي على المكان أجواء أدبية خالصة.



تمثال الكاتبة بينغ شين



يحاول هذا المقال، استناداً إلى أرقام وتحليلات وردت في تقارير ومقالات في الصحافة العالمية ووثائق رسميّة، أن يقدّم نظرة تمثيلية حول حجم الخسائر الاقتصادية الناجمة عن الأعمال الإرهابية التي عرفت تصاعداً خطيراً في السنوات الأخيرة وأسفرت، حسب آخر تقرير من المؤشر العالمي للإرهاب، عن قتل حوالي 33 ألف شخص سنة 2014 بارتفاع بلغت نسبته 80 في المئة مقارنة مع سنة 2013، فيما بلغت الخسائر التي تسببت فيها 52.9 مليار دولار.

رياح الإرهاب تهزّ اقتصاد العالم

جمال الموساوي

لم تعد الأعمال الإرهابية أعمالاً معزولة كما كان عليه الأمر في الماضي، وانتقلت أهدافها من الرغبة في إثارة الانتباه إلى قضية من القضايا أو الانتقام، إلى عمليات أكثر دموية تسعى لزرع الرعب كهدف أول. وكما تبدّلت الأهداف، فقد توسّعت رقعة الاستهداف، بحيث لم يبقَ هناك تقريباً بلد آمن بشكل كامل، بالرغم من أن نتائج المؤشر المذكور تشير إلى وجود 37 دولة تنعدم فيها مخاطر الإرهاب من بينها دولتان عربيتان هما قطر وعمان.

في هذا السياق، تبدو مشاهد القتل وجثث الضحايا هي النتائج الأولية المباشرة للإرهاب. خلال ذلك تكون للعواطف الكلمة العليا، حيث يسود التنديد والتضامن. فعند وقوع عملية إرهابية لا يستحضر الناس التبعات الاقتصادية، أولاً لأن الإرهابيين غير معنيين، في الغالب، بتحديد حجم الخسائر الاقتصادية(1)، لأن أكثر ما يهمهم هو إسقاط أكبر عدد من الضحايا، ومن الأفضل أن يكون هؤلاء من جنسيات مختلفة، بحيث ينتشر الرعب عبر العالم، كما حدث عند تفجير مقهى أركانة بمراكش في المغرب قبل أربع سنوات، وعملية سوسة في تونس، وصولاً إلى عمليات باريس واحتجاز



رهائن في فندق في باماكو خلال سنة 2015 كأمثلة للاستثناس. وثانياً لأن الدول المستهدفة لا تكون قد رتّبت أمورها بشكل يسمح بالتقدير الفوري للخسائر اعتباراً لكون الإرهاب أمراً عارضاً، وأن تداعياته ليست بالضرورة آنية، بل قد تحتاج لعدّة أشهر وربما سنوات لتصبح واضحة. بمعنى آخر، يحتاج الاقتصاد إلى وقت ليحصي خسائره وإلى وقت أطول ليتعافى، وبين الصدمة والتعافي ينبغي العمل على عِدّة واجهات، خاصة إذا كانت الفترةُ فترةَ ركود أو أزمة وليست فترة نمو وازدهار.

الولايات المتحدة الأميركية: تكاليف الحرب على الإرهاب نزيف متواصل منذ 2001

انطلاقاً من الوعي بهذه الحيثيات يمكن أن نفهم سبب إحجام الولايات المتحدة الأميركية عن الدخول في حرب برية مع إرهابيي داعش في سورية والعراق، والاكتفاء بالضربات الجوية، مع أن حربها على الإرهاب لم تتوقّف، عملياً، منذ أحداث سبتمبر 2001. إن خسائر الاقتصاد الأميركي لم تقف عند المخلفات المباشرة لتلك الأحداث التي بلغت حسب تقديرات متباينة ما بين 25 و80 مليار دولار، بل امتدت للسنوات التي تلتها من خلال الرفع من الميزانية المخصّصة للنفقات العسكرية، بما في ذلك إرسال جنودٍ إلى أفغانستان والعراق، بنحو 100 مليار دولار سنوياً بين 2001 و2011، بالإضافة إلى المتطلبات الأخرى للحرب التي رفعت مجموع النفقات إلى ما بين 3200 و4000 مليار دولار (أرقام غير نهائية) حسب دراسة أعدها لجامعة براون الأميركية حوالي عشرين من الباحثين الاقتصاديين والسياسيين والأنثربولوجيين ورجال

القانون، ونشرت سنة (2)2011. لقد تسبّبت عمليات 11 سبتمبر ودخول الولايات المتحدة في مستنقع حرب العراق وأفغانستان في رفع الدين العمومي الأميركي بشكل غير مسبوق، وفي ارتفاع عجز الميزانية ونقص الاستثمارات وارتفاع معدل البطالة وصولاً إلى استنتاجات بعض الاقتصاديين الذين يعتقدون أن الإجراءات التي اتخذتها الولايات المتحدة بعد 2001 تمثل أحد جذور الأزمة المالية التي بدأت في أواخر سنة 2007 وتطوّرت إلى أزمة اقتصادية عالمية.

فرنسا: 815 مليون أورو نفقات أمنية وعسكرية إضافية

لقد كانت أحداث 11 سبتمبر منعطفاً للإرهاب الذي تشظّى شرقاً وغرباً. وإذا كان الاقتصاد الأميركي قوياً ومرتكزاته متنوّعة وأذرعه من الشركات العملاقة تحقّق أداء عالياً في مختلف أنحاء العالم مما يؤهله للصمود والمقاومة، فإن عدداً من البلدان الأخرى الأضعف أو الأقلّ قوة، تكون الخسائر التي تتكبدها أشدّ وقعاً على اقتصادها(3) بما فيها دول أوروبية وعربية وإفريقية.

وتبدو فرنسا في هذا الخضم مثلاً في منطقة وسطى بين القوة والضعف. لقد شهدت في السابق عمليات إرهابية لكنها لم تكن بفداحة عمليات الجمعة 13 نوفمبر/تشرين الثاني الماضي، لا على مستوى عدد الضحايا ولا على مستوى الخسائر الاقتصادية. ومن المحتمل أن تساهم هذه العمليات في انتكاس التوقّعات بانتعاش الاقتصاد الفرنسي بعد عدّة سنوات من الأزمة. فبالرغم من النبرة التي تحاول التخفيف من حدّة التخوّفات بالتأكيد على التوقعات بشأن نسبة النمو السنوي في حدود 1.2 في المئة برسم سنة 2015، كشف البنك المركزي الفرنسي في بلاغ أن نسبة النمو في الفصل الأخير من العام الجاري مرشح للتراجع بنقطة واحدة من 0.4 في المئة إلى 0.3 في المئة أي ما يعادل 500 مليون أورو كنتيجة على المدى القصير جداً.

إن ضربتين إرهابيتين في أقلّ من سنة(4)، ستدفعان فرنسا بلا شك إلى اتّخاذ إجراءات سيكون لها تأثير أكيد على حيوية اقتصادها. وكما فعلت الولايات المتحدة الأميركية بعد 11 سبتمبر، كان أول قرارات الدولة الفرنسية إعلان الحرب على الإرهاب وإرسال حاملة الطائرات شارل ديغول إلى الشرق الأوسط لتكثيف العمليات العسكرية ضد «داعش» في سورية، وهو ما ينبئ بالسيناريو ذاته، أي بارتفاع مهم في النفقات العسكرية في الميزانية العامة لتمويل هذه الحرب ابتداء من سنة 2016. الرئيس الفرنسي في خطاب ألقاه نهاية شهر إبريل/نيسان الماضي أشار إلى أن ميزانية وزارة الدفاع ستتعزّز بما قدره 3.8 مليار أورو على مدى أربع سنوات بدءاً من 2016 وذلك في أعقاب العملية الإرهابية ضد صحيفة شارلي إيبدو، إلّا أنه من الوارد بعد أحداث شهر نوفمبر/تشرين الثاني الأخير أن ترتفع هذه الاعتمادات أكثر في إطار ما أسمته الحكومة بـ«الميثاق الأمني»، حيث تمّ رصد اعتمادات إضافية للإجراءات الأمنية موزّعة على وزارات الدفاع والداخلية والعدل والجمارك والمديرية العامة للأمن الخارجي بلغت 815 مليون أورو، وذلك في ميزانية سنة 2016 التي عرفت بالمقابل تخفيض الاعتمادات المرصودة للمساعدات العمومية للتنمية الموجهة للبلدان الفقيرة بمبلغ 170 مليون أورو مما أثار غضب المنظمات غير الحكومية العاملة في هذا المجال.

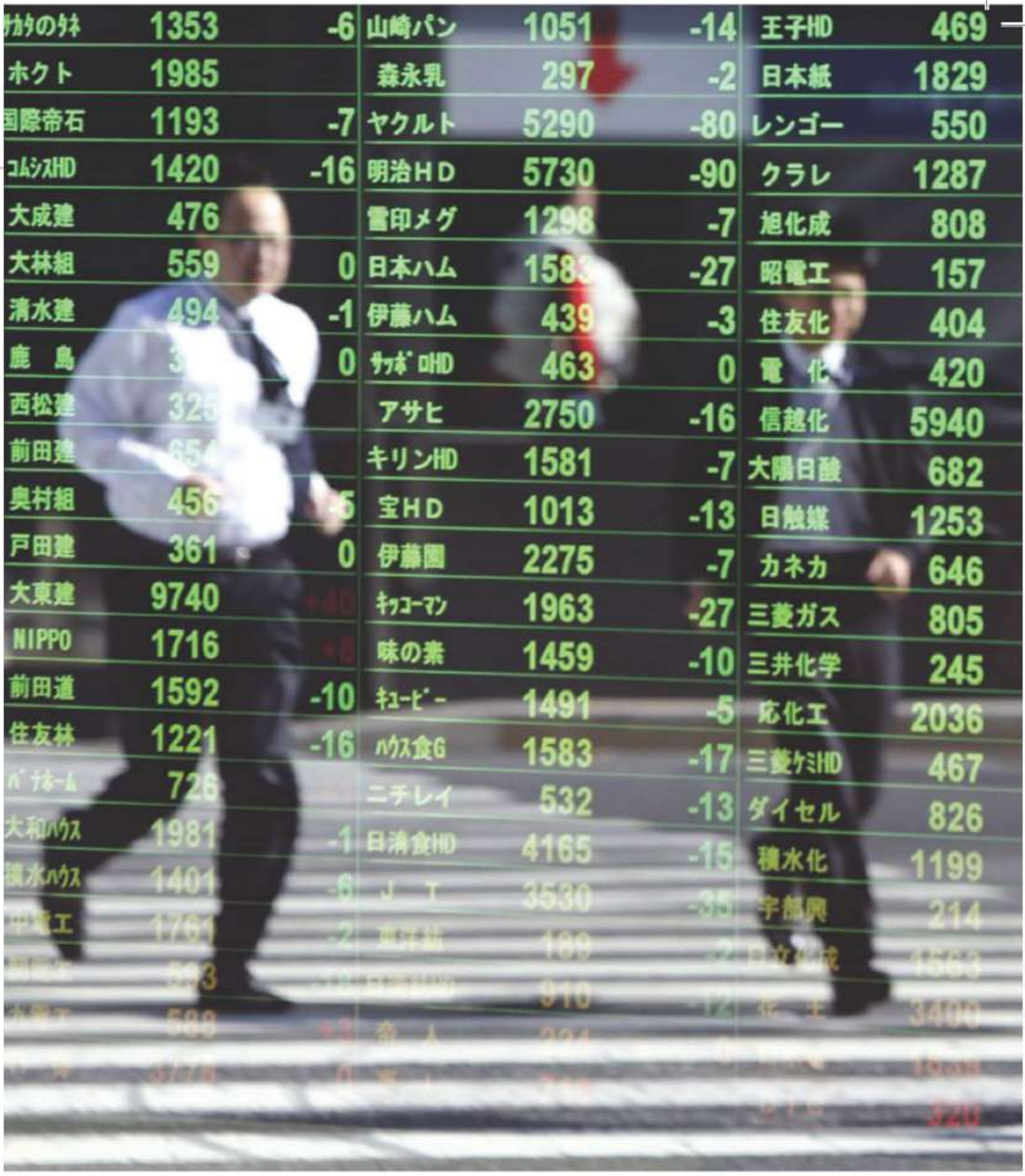
ومن المؤكّد أن الضغوط الناجمة عن هذه الوضعية ستزداد إيلاماً، إذ سيكون على فرنسا فرض قيود على تنقّل الأشخاص والسلع، خاصة في علاقتها بعدد من الدول العربية، التي يفترض أن العناصر الإرهابية تنحدر منها وتمثل في نفس الوقت شركاء على درجة كبيرة من الأهمية، وهو الأمر الذي سيؤثر على حركة المبادلات وعلى الميزان التجاري وعلى مردودية الملاحة الجوية، وعلى الحركة التجارية في فرنسا بشكل عام، خاصة أن باريس تستقبل خلال شهر يناير أعداداً كبيرة من المتسوقين الأجانب (منهم أعداد مهمة



من العرب) للاستفادة من التخفيضات التي تعرفها هذه الفترة من السنة. في هذا السياق، جدير بالتذكير أنه في أعقاب حادثة شارلي إيبدو انخفض رقم معاملات المحلات التجارية الكبرى، حسب وزير الاقتصاد الفرنسي، بنسبة تراوحت بين 10 و 18 في المئة. وهذه الوضعية من شأنها أن تكون أكثر قسوة هذه السنة بالنظر إلى طبيعة الأماكن التي تمّ استهدافها يوم 13 نوفمبر/تشرين الثاني (مطاعم ومقاهٍ وقاعة للعروض وملعب لكرة القدم...).

تونس: الإرهاب يقوّض اقتصاد ما بعد الياسمين

بمقدور اقتصاد متماسك وقوي مثل الاقتصاد الأميركي، أو متماسك



تقريباً مثل الاقتصاد الفرنسي أن يقاوم التداعيات الوخيمة للعمليات الإرهابية وأن يبدأ في التعافي في وقت أقل نسبياً من اقتصاد هشّ مثل اقتصاد تونس. هذا البلد الذي أطلق شرارات «الربيع العربي» لم يشفع له ذلك ليكون في مأمن. فقد بلغ عدد الهجمات الإرهابية بين 2012 و2015 أزيد من 15 عملية أودت بحياة عشرات الضحايا محتلاً المركز 47 في المؤشر العالمي للإرهاب. من بين هذه الأحداث يظلّ حادث فندق سوسة خلال يونيو 2015 الأكثر عنفاً ودموية وتأثيراً أيضاً على الاقتصاد التونسي المعتمد كثيراً على القطاع السياحي (نحو 7 في المئة من الناتج الداخلي الإجمالي، ويُشغّل عدداً مهماً من التونسيين). وقد كلفت هذه العملية التي خلّفت 38 قتيلاً من السياح خسائر اقتصادية مباشرة قُدّرت بنحو 450 مليون أورو.

بيد أن السياحة لن تكون القطاع الوحيد الذي سيتأثر. صحيح أن أرقاماً رسمية تشير إلى تراجع الحجوزات بعد العملية مباشرة بنحو 60 في المئة والإيرادات بنحو 33 في المئة خلال الأشهر العشرة الأولى من 2015، إلّا أن نظرة شاملة إلى الخسائر المحتملة لاقتصادٍ يحاول أن ينهض على أسس جديدة بعد أحداث سنة 2011 لن تقتصر على ذلك. فالحسابات الوطنية(5) للربع الثالث من هذه السنة تؤكّد تراجع الناتج الداخلي الإجمالي بنسبة 0.1 في المئة مقارنة بالفترة ذاتها من عام 2014، نتيجة النمو السلبي (-5.2 في المئة) للقطاع الصناعي وتراجع نمو قطاع الخدمات (المسوقة) بما فيها الفنادق والمقاهي والنقل بنسبة 0.9 في المئة.

كما أن مشروع قانون المالية لسنة 2016، يستحضر هاجس محاربة الإرهاب بالتأكيد على «مقاومة الإرهاب، خاصة بعد عمليتي باردو وسوسة، بإعطاء الأولوية المطلقة للجانب الأمني وذلك بتدعيم قدرات وجاهزية الجيش الوطني وقوات الأمن والجمارك»(6)، وهو ما يعني، على غرار ما قامت به فرنسا، الرفع من الاعتمادات المالية المخصّصة لهذه القطاعات على حساب القطاعات الاجتماعية والاستثمار التي من شأنها خلق الثروة والرفع من نسبة النمو وتوفير فرص الشغل.

ربما سيكون على الحكومات عبر العالم إعادة النظر في الكثير من المبادئ التي جاءت مع العولمة، خاصة ما يتعلّق بانتقال الأشخاص والسلع باتجاه فرض قيود صارمة. وستضطر، إذا أرادت الحدّ من خسائر الإرهاب، إلى تعزيز التعاون في مجال تبادل المعلومات بعيداً عن الحسابات والخلافات السياسية مادامت جميع الدول معنية ومستهدفة.

لكن المقاربة الأمنية لن تكون كافية وحدها لدفع الخطر. لذلك من المهم محاصرة منابع الإرهاب بسياسات اقتصادية تهدف إلى إدماج الفئات المقصية اجتماعياً، بحيث لا ينبغي أن يؤثر الرفع من الاعتمادات المالية المخصّصة للإجراءات الأمنية على قدرة هذه السياسات على تحقيق النمو، وخلق فرص الشغل، ومن ثمّ توفير البديل للإغراءات التي تعرضها الجماعات الإرهابية على هذه الفئات.

هوامش:

1 - باستثناء أحداث 11 سبتمبر 2001 التي كانت أهدافها الاقتصادية واضحة باستهداف المركز التجاري العالمي في نيويورك.

2 - تمّ تحينها سنة 2014... انظر موقع الجامعة http://watson.brown.edu/costsofwar

3 - انظر عدد يونيو 2015 من نشرة «التمويل التنمية» للبنك الدولي، ص 26.

4 - في يناير 2015 تمّ الهجوم على مقرّ صحيفة شارلي إيبدو.

5 - المعهد الوطني التونسي للإحصاء http://www.ins.nat.tn/communiques/PIB_2015-T3.pdf .

6 - انظر مقدمة مشروع قانون المالية للحكومة التونسية برسم سنة 2016.



أسئلة

فاطمة المرنيسي

حظيت كتابات السوسيولوجية فاطمة المرنيسي بترجمات إلى لغات عديدة (أكثر من 30 لغة بما فيها الصينية)، كما نشرت دراساتها باللّغتين الفرنسية والإنجليزية، إضافة إلى اللّغة العربية، وتناولت من جوانب أنثروبولوجية وسوسيولوجية المرأة في العالم العربي والإسلامي، إلى جانب مقاربتها لمواضيع ظلّت خطوطاً حمراء في التناول وسط الحقل العلمي والثقافي العربي.

كانت قاهرة اليوتوبيات

عبدالحق ميفراني

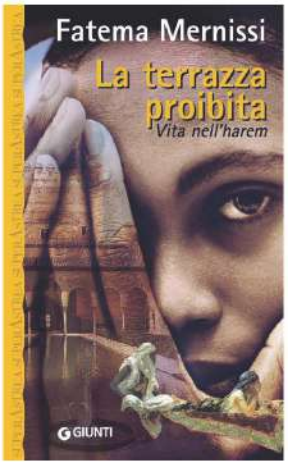
الراحلة فاطمة المرنيسي من مواليد مدينة فاس العلمية (1940)، كانت محاضرة في جامعة محمد الخامس في الرباط، وباحثة في معهد الجامعة للبحث العلمي، تابعت دراستها في جامعة السربون (1957) في العلوم السياسية ونالت إجازة في علم الاجتماع من جامعة برنديز الأميركية، حيث حصلت على الدكتوراه. حيث أجرت العديد من المقابلات كناشطة وعالمة اجتماع، وساهمت مع بعض المنظمات الدولية (اليونسكو ومنظمة العمل الدولية..) في إعداد دراسات ميدانية تتحدّث عن النساء وظروف العمل وواقعهن المجتمعي.

حظيت كتابات السوسيولوجية فاطمة المرنيسي بترجمات إلى لغات عديدة (أكثر من 30 لغة بما فيها الصينية)، كما نشرت دراساتها باللّغتين الفرنسية والإنجليزية، إضافة إلى اللّغة العربية، وتناولت من جوانب أنثروبولوجية وسوسيولوجية المرأة في العالم العربي والإسلامي، إلى جانب مقاربتها لمواضيع ظلّت خطوطاً حمراء في التناول وسط الحقل العلمي والثقافي العربي. وساهمت أفكارها التثويرية في ربط علاقة المرأة بالعديد من القضايا كمؤسسة الزواج والعمل والمجتمع... كما أعادت ربط العديد من القضايا بنصوصها ومرجعياتها الإسلامية وتناولتها من جوانب معاصرة.

انطلقت المرنيسي من فكرة مفادها أن مقولات التحديث لم تؤثر على التصوّرات السائدة والعتيقة التي ظلّت وثيقة الارتباط بالفكر المضطهد للمرأة. وقد طرحت في كتبها الكثير من الحالات والقضايا المرتبطة بوضعية المرأة ضمن هذا المنظور التقليداني والذي ظلّ متحكّماً بمستويات الوعي ووضعية المرأة داخل المجتمع. فرغم حركة التغيير التي مسّت المجتمع ولامست العديد من المجالات، فإن المرنيسي ترى مأساة المرأة ظلّت حاضرة خصوصاً عندما يتعلّق الأمر بالمرأة البدوية، والتي تُعدّ نموذجاً للكفاءة والفاعلية في مجالها الاجتماعي.

تنسب الباحثة الأنثروبولوجية والسوسيولوجية فاطمة المرنيسي هذه الوضعية إلى تفسيرات وتأويلات النصوص.

واللافت في تجربة الراحلة أنها لم تُخصّص كتابتها ونصوصها ودراستها فقط للمجالات البحثية العلمية، بل لقد خصّصت لموضوع «الحب» كتاباً قدّمت من خلاله ارتباط قاموس تراثنا الثقافي العربي بهذه الكلمة التي أوجد لها 60 كلمة في قاموس لا مثيل له. وقد خصّصت كتابها الصادر بالفرنسية «الحب في الحضارة الإسلامية» لنصوص عن الحب لمجموعة من الأئمة كابن حزم وابن القيم والأنطاكي والسراج وبن حجلة.. وذهبت المرنيسي إلى القول إن العلماء المسلمين قدّروا عالياً هذه القيمة مستشهدة بقولهم بإنه لا يمكن أن تغذّي عقلك إلّا بعاطفتك، ومن هنا رأت المرنيسي قوة الإسلام وجماليته.



عبر مسارها العلمي الطويل، ظلّت الباحثة السوسيولوجية فاطمة المرنيسي تنكب على تحليل أسباب هذا الحضور القوي للنزعة الذكورية في المجتمع، في ظلّ وضعيات القهر التي تمارس على المرأة، ومن خلال مرجعيات نصوص تقوم على تأويل «مجانب» للصواب. وهكذا استطاعت أن تخوض، ومن خلال إضاءاتها المعرفية المتواصلة والبحث العلمي الصرف، في إبراز وتجاوز التمثلات الخاطئة التي حاولت أن تخضع المرأة لسلطتها. وقد ظلّت المرنيسي عبر كتاباتها الفكريّة والسوسيولوجية والأدبية، تُعيد قراءة الفكر الإسلامي بمقولات معاصرة تحديثية، محاولة في إعادة «أنسنة» بعضها وإبراز انفتاحها على وعي بوظيفة المرأة ودورها المجتمعي.



شهرزاد ترفض المقاس «38»

د.عبد الرحيم العطري

الإثنين 30 نوفمبر 2015.. الساعة العاشرة صباحاً... مُنشغلٌ بإدخال آخر اللّمسات على كتاب حول «قرابة الملح»، أُحاول ممارسة طقس الإهداء.. يرنّ الهاتف وتتقاطر الرسائل النصيّة القصيرة... قادمة من الأحبّة: إدريس بنسعيد، المختار الهراس، مصطفى محسن، عمر بنعياش، أحمد شراك، محمد مصباح، إدريس القري... الخبر فجائعي ومؤلم... الرائعة للا فاطمة المرنيسي في ذمة الله.. «إِنَّا لِله وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ».

تحضرني اللقاءات التأطيرية ببيتها الكائن بأكدال بالرباط.. اتصالاتها الهاتفية.. تشجيعاتها المتواصلة.. حضورها الوازن لحفل مناقشة أطروحتي لنيل الدكتوراه.. انتصارها الدائم لثقافة الاعتراف.. تضيق العبارةُ وتتسع الرؤيةُ.. رؤيةُ مُنجزٍ أصيلٍ لعالمةِ اجتماعٍ فوق العادة... فإليك أستاذتي الجليلةُ الدكتورة فاطمة المرنيسي، إلى روح طيبة واستثنائية، تثمن الحب وصناعة الخير والجمال.. شكراً لدروسك العميقة.. شكراً من شغاف القلب.. إليك أُهدي عملاً عن «قرابة الملح» وأنت التي علّمتني «قرابة المعنى».

> خلافاً لما يروّجه عنها أصحاب القراءات المُتسّرعة، لم تكنْ يوماً ضد الإسلام، إنها تناضل وتفكّر معرفياً من داخل النسق الثقافي الإسلامي، الذي تعتبر أنه أعطى المرأة مكانة مائزة

تحضرني حكايتها مع المقاس 38، والذي يبدو أنه يتسرّب من اللباس إلى المأكل وإلى باقي الفعاليات الاجتماعية، على درب التنميط وتعزيز ثقافة الحريم، تقول بكل امتلاء: «فجأة أضاء لي لغز الحريم الأوروبي، في ذلك الهيكل الاستهلاكي المتمثل في متجر نيويوركي كبير، عندما أعلنت البائعة أنها لا تملك لي تنورة مناسبة لأن كتفي عريضتان جداً.

في كل هذا المتجر، الذي يفوق بمئة مرّة بازار إسطنبول، لا توجد تنورة تناسبني؟ لا شك أنك تمزحين! شككت في أن تكون هذه الشخصية المتأنقة كسولة. هذا أمر يمكنني فهمه. ولكنها تابعت في إلحاح: أنت ضخمة جدّاً.. أجبتها وقد صوبت إليها نظراتي:

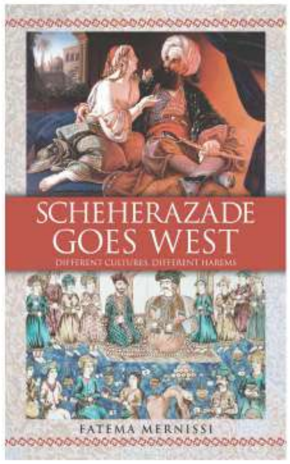
أنا ضخمة جدّاً قياساً إلى ماذا؟ لقد شعرت أن بيني وبينها خندقاً ثقافياً حقيقياً. وتابعت، متشجعة بنظراتي المتسائلة، وكأن صوتها يحمل فتوى: قياساً إلى المقاس 38. إن مقاس 36 و38 هو المقاس الأكثر تداولاً، أو لنقل إنه المقاس المثالي. المقاسات الخارجة عن النموذج، ولاسيّما مثل مقاسك، لا توجد إلّا في متاجر متخصّصة.

إنها المرّة الأولى التي أسمع فيها هراء كهذا. من قال إن الجميع يجب أن يكون مقاسه 38؟، قلت ذلك بشيء من السخرية، متعمدة تجاهل الرقم 36. نظرت إليّ البائعة في شيء من الاستغراب وتابعت قائلة: إن المقاس المثالي هو ما نجد في كل مكان، في المتاجر الكبرى، وفي التليفزيون، وفي الإشهارات... كل المتاجر تلتزم بالنموذج، ولو أنهم يبيعون المقاسات التي بين 48-46، إذن لأصابهم الإفلاس.

سألتني: من أي بلد أنت؟. في تلك اللحظة انتبهت إلى أنها في مثل عمري تقريباً، هي أقرب إلى الستين منها إلى الخمسين. غير أن لجسمها نحافة صبيّة في السادسة عشرة من عمرها.. كأنها تلميذة.. أجبتها: أنا من بلد ليس للثياب فيها مقاس مُحدّد. أشتري القماش، ثم إن الخياطة أو العاملة المجاورة تخيط لي التنورة أو الجلابة التي أريد. لا نعرف مقاسي، لا هي ولا أنا. في المغرب، لا أحد يهتم بذلك، ما دمت أدفع الضرائب. بالفعل، لا أستطيع أن أدلّك على مقاسي. إنني أجهل ذلك تماماً.

سألتني: أتريدين القول ببساطة إنك لا تـزنين نفسك؟ هنا، فقد عدد من النساء عملهن بسبب ذلك. لقد كانت تمزح، ولكن ملاحظتها كانت تخفي حقيقة مرعبة. لقد كان سوط الحقيقة يجلدني: إن المقاس 38 يمثل قيداً أشرس من أثخن نقاب... إن الأسلحة التي يستعملها الرجال ضد النساء في الغرب غير مرئية.. إنهم لا يلزمون أي امرأة على التشكّل بالصورة المثالية، ولا أن تلبس المقاس 38».

شهرزاد ترحل إلى الغرب، هنا ما تشدّد عليه المرنيسي، فليس هناك من سجل ثقافي محصّن ضد ثقافة الحريم، لهذا آثرت أن تنافح عن كرامة تاء التأنيث من مدخل العلم بدل السياسة، وإن كان



الانتماء إلى هكذا صف، في مجتمع فائق النكورية، لابد وأن يكون له ثمن، يؤديه المرء، تهميشاً وتبخيساً ومنعاً وهدراً للدم، أو في أبسط الحالات «حقداً» أعمى من طرف زملاء الحرفة، لكن ما يجعل المرء ينتشي أخيراً، ويتحرّر من آلام «ضريبة النجاح» هو الاعتراف بصيغة «العالمية»، ولو جاء متأخراً، ومن توقيع «الآخر». ففي سنة 2003 سيأتي هذا الاعتراف من الضفة الأخرى، في صيغة جائزة أستورياس للآداب في إسبانيا، والتي أحرزتها المرنيسي مناصفة مع الكاتبة الأميركية سوزان سونتاغ.

لقد منحت الكلمة لنساء في الظلّ، لأصوات من الهامش، لمن لا صوت له أصلاً، من القرية و«الموقف» والمعمل والرصيف والبيت، لمواطنات من الدرجة الثانية لم يسألن من قبل، عما يعتمل في أعماقهن، وما يرغبن أو لا يرغبن فيه، حينها ستكتشف فاطمة المرنيسي حيوات أخرى جديرة بالتأمل والتحليل السوسيولوجي.

لنقرأ حاصل هذه المقابلات في «نساء الغرب» و«المغرب عبر نسائه»، فيما ستتعرّض أعمال أخرى للمنع، بالمباشر وغير المباشر، تماماً كما هو الأمر مع «الحريم السياسي: النبي والنساء» و«الحجاب والنخبة الذكورية»، فضلاً عن أطروحتها «الجنس كهندسة اجتماعية».

فاطمة المرنيسي، وخلافاً لما يروّجه عنها أصحاب القراءات المُتسّرعة، لم تكنْ يوماً ضد الإسلام، إنها تناضل وتفكّر معرفياً من داخل النسق الثقافي الإسلامي، الذي تعتبر أنه أعطى المرأة مكانة مائزة، يتوجّب العمل باستمرار على استعادتها، حتى لا تظلّ ثقافة الحريم والاستعباد هي المسيطرة مغربياً وعربياً. ذلك أن تفكيرها في قضايا المرأة هو احتجاج علمي على ذات القراءات والكتابات التي لا تتمثل المرأة ما بين المحيط والخليج، إلّا كحجاب وحريم وتحريم، فيما هي تاريخياً وواقعياً أكبر بكثير من هذه النظرة الاختزالية. فالنساء في العالم العربي برأيها هن «وقود لكثير من التداعيات السلبية في غالب القضايا المعاصرة، وهن طرف المعادلة الخاسر دائماً، بالرغم من التركة الأخلاقية الغابرة للمجتمعات العربية المسلمة».

لهذا ما تنفك تؤكد أنه «لن يولد المجتمع العربي، كمجتمع معرفة، يتكيّف مع المجرات ودقائق التقنية الحديثة، ما لم يتح للمرأة أن تتعلّم، وتشارك في صنع القرار، وتنسج أفكارها حول شبكات البث الإلكتروني، مثلما كانت الجدات تحيك بتلقائية آلاف الأزهار الهندسية فوق السجاجيد».

أي نعم.. رحلت فاطمة المرنيسي، لكن الأثر والرمز باق لا يموت، فالبقاء للأثر، ومن يترك أعمالاً دالة لا يرحل، إنه مستمر في الحضور، يخلخل الجاهز من أفكار، ويدعو باستمرار إلى الخروج من المقاسات المنمطة. إنها من خلال حكايتها مع المقاس 38، تدعونا إضماراً وإعلاناً إلى وجوب تثوير الفكر وإنتاج اليقظ من أسئلة بصدد الحال والمآل. فلا بد من الخروج من العلبة لاكتشاف ضوء العالم، وتلمُّس طريق المعرفة.

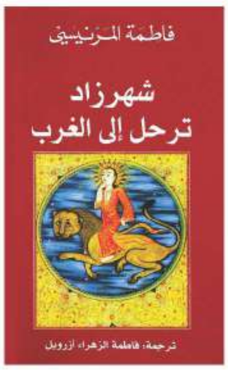
لا يهم أن نجني اعترافات وأرباحاً رمزية ومادية في الحياة قبل الممات، ما يهم هو ما نتركه وراءنا عندما نغادر هذا العالم، ما يهم فعلاً هو ما نكتبه من معنى في سياقات مُتعدّدة، إنه الشاهد على مرورنا من هذي الدروب، إنه الدليل الذي يُخلّد الذوات ويُحيل الغياب حضوراً ضداً على الموت، هكذا كانت تؤسّس نظرتها إلى الكون وتقول كلمتها وتمضي، دون أن تكون عابرة، إنها فاطمة المرنيسي المغربية البسيطة والمعتقة، الرافضة لمقاس 38.

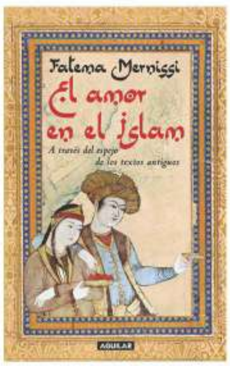
رحيل مزعج!

الحسن بنمونة

في الآونة الأخيرة رحل كثير من المفكرين والأدباء المغاربة، ووروا التراب ولكنهم باقون أحياء بفكرهم وتأثيرهم في الحياة الثقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة. هذا التأثير قد يكون رمزياً، ولكنه لا محالة قدّم لبنات لا تقدّر بثمن في إرساء ثقافة التغيير والنقد الذاتي وإعادة الاعتبار للروح المغربية التي يمكن لها أن تبني مجتمعاً متقدّماً ومنفتحاً وأصيلاً في الوقت عينه. واليوم ترحل فاطمة المرنيسي عالمة الاجتماع التي كرّست حياتها للبحث في مفهوم المرأة عبر التاريخ أو في اللحظة الراهنة، علماً بأن الكاتبة كان يقضّ مضجعها دور المعرفة في بناء شخصية المرأة وتكوينها على المستويين النفسي والاجتماعي لمجابهة التحدّيات الكبرى. وعندما نذكر المرأة لا شك أننا نكون أمام إشكالية اجتماعية وثقافيّة عويصة لم نستطع التخلّص منها بعد. الراحلة اشتغلت بحقل المرأة وما يرتبط بها من استقلالية توفر لها مرجعاً لتغيير وضعها ونيل حقوقها، فهي ليست مصدراً للذة والإنجاب بحسب نظرة العامة، هي مصدر للحضارة والعمران، وكأن الراحلة كانت تسعى إلى تأسيس راهن جديد للمرأة بعيداً عن راهن ثقافة الحريم.

كانت في أطاريحها مغرضة بطريقة محببة للنفس؛ لا تلوم إلّا السلطة بالمفهوم الواسع الذي أراد للإشكالية







(الرجل والمرأة) أن يشتد الصراع حولها لأغراض سياسية. ولهذا كان من الضروري انتقاد وضع الجنسين معاً، على أساس أن تكون المساواة مرادفة لمفهوم التساوي في التعلُّم والمعرفة وبناء المجتمع. كانت الموضوعات التي تدرسها تبدو غريبة في مجتمع يستمد مرجعياته المعرفية إما من التقاليد أو من الفقهاء. لم تكن تخشى ما يمكن لأفكارها أن تثيره من عداء وخصومات ونقاشات بخاصة عندما يقرؤها رجال الدين أو رجال السياسة اليمينيون. تتحدّث عن شهرزاد المرأة النموذج التي استطاعت بخيالها أن تنال حرّيتها (وهو ما ينعكس في ثقافتنا المعاصرة بتوفر الفكر والقراءة والتعلُّم).

ما شدني إلى كثير مما كُتِبَ عن رحيل فاطمة المرنيسي عالمة الاجتماع التي درست حالة المرأة عبر التاريخ، أو في وضع قار ببلدها المغرب، دون أن ننسى ما دوّنته عن البيئة الغربية التي عاشت فيها ردحاً من الزمن، هو أن بعض المثقفين انشغلوا بتأبين الراحلة بما يليق بها من تعظيم وتقدير يليق بمثقفة أثرت في الفكر المغربي وتوجهات الرأي العام. فهي في حَدّ ذاتها تمثل معادلة صعبة في الثقافة المغربية المعاصرة، بحكم تعاملها مع موضوع المرأة الذي يُثير دوماً إشكاليات مرفقة بموضوعات اللباس والمعرفة والمتعة، أما الصنف الثاني فقد شحذ السكين ليوجّه الطعنات. فيما انبرى الصنف الثالث ليوجّه اللوم والعتاب إلى من كتب عنها، وكأنه كان متابعاً نهماً لدراساتها.

لم تكن فاطمة المرنيسي مُرحّباً بها

في المحافل السياسية بالذات؛ سواء أكان هذا مرتبطاً بالأحزاب أم بالسلطة. هما معاً كانا يجاملان الباحثة التي دأبت على النبش في المسكوت عنه. كانت منشغلة بدراسة نظرة المجتمع التقليدي والمجتمع الحداثي للمرأة، وكيف أنهما معاً لا يريدان لها أن تتبوأ مكانة في هرميّة المجتمع كي تحقّق تفرّداً أو زعامة. ينطبق هذا على المجال السياسي ومجال الأسرة. وهي لم تكن تهدف إلّا لرؤية المرأة المغربية متعلّمة وحاصلة على قدر من المعرفة يحقق لها ذاتها ومقدرتها على مواجهة مصاعب الحياة. كانت تخاطب نخبة في المجتمع لأن كتاباتها كانت تنجز إما بالفرنسية أو بالإنجليزية، وهو ما أفرز بعد سنوات من الكدح والنضال مجتمعاً مدنياً، فقامت نساء كثيرات بتشكيل جمعيات للدفاع عن حقوقهن، ولكن مع ترجمتها إلى اللغة العربية أصبحت لفاطمة المرنيسي مكانة خاصة في المنظومة الثّقافيّة المغربية، يقرؤها السياسي والسلفي والحداثي والتقليدي ورجل السلطة حباً أو فضولاً أو استطلاعاً أو مجاراة لدُرْجَةِ العصر، ولهذا يمكن لنا تفسير غياب أي عضو من الحكومة الحالية في جنازة الراحلة دليلاً على موقف معارض أو دليلاً على حياد تام بالنظر لما يجري في الساحة العالمية. يمكن القول إن الصراع الدائر في الآونة الأخيرة حول المرأة وتقاسم الإرث والتعديلات المحدثة في المدونة (2004) دليل على نضج في الوعي المواكب للتحوّلات، وتكسير للصمت الذي فرضته السلطة على حركات وسكنات النخب النسائية زمناً طويلاً، وما الرضوخ لكوتا الاستوزار في الحكومة وفي البرلمان إلا تنام لهذا الوعي واشتداده بالنظر إلى مرجعيّاته الثورية، ولا أحد طبعاً يستطيع أن ينكر الدور الذي قامت به كتابات الراحلة في الدفع بمجال المرأة إلى أن يتبوأ هذه المكانة الحالية.

> مع ترجمتها إلى اللغة العربية أصبحت لفاطمة المرنيسي مكانة خاصة في المنظومة الثّقافيّة المغربية، يقرؤها السياسي والسلفي والحداثي والتقليدي ورجل السلطة حباً أو فضولاً أو استطلاعاً أو مجاراة لدُرْجَةِ العصر

الأمر الثاني الذي بدا غريباً هو ما تنبهتُ إليه وأنا أقرأ مقالاً صدر في جريدة يومية مغربية، هو في الواقع تعبير عن عصاب ثقافي يُصيب عادة بعض المثقفين عندما يعتقدون أن الآخر لا يقرأ ما يجد في الساحة الفكريّة، ولهذا لا يحق له أن يدلي بدلوه في إرث تركته الراحلة. يمجد هذا الكاتب نفسه ويسخر من الآخر الذي صار متحدّثاً عن الراحلة وكأنه مُلمّ بكل مرجعياتها وأبحاثها، ذلك أنه بعد أن صَبّ جَامَ غضبه على هذا الآخر طفق يحدثنا عن فاطمة المرنيسي والدور الذي مثّلته في تحديث المجتمع المغربي من جهة الدفاع عن حقوق المرأة. ولو قيّض لهذا الكاتب أن يتعرّف بدقة إلى جمهور الراحلة لأصيب بالدهشة؛ في جامعاتنا وفي الأوساط المهتمة. ونحن هنا لا ننكر أن هناك إجحافاً في حقها ساهمت في إنكائه أوساط ثقافيّة مختلفة اجتمعت كلها على تجاوز الراحلة الخطوط الحمر في البحث وكشف زيف كثير مما كان يُراد له أن يكون حقيقة مشاعة، مع العلم أن لها مكانة خاصة في الثّقافة الغربية.

والأمر الأخير هو ما صدر عن الشيخ محمد الفيزازي المثير للجدل عندما سُئل عن الراحلة (وإن كان السؤال في حَدّ ذاته مغرضاً بامتياز) إن كان دعا لها بالرحمة والمغفرة فردّ على ذلك بالقول إنه لا يدعو لها لا بالجنة ولا بجهنم، وعِلّة هذا العداء ما تضمنته آراؤها من جرأة فكرية. لَعلّ لهذا العداء أسباباً مختلفة يعود الرئيس منها إلى كونهما يشكلان منظومتين متناقضتين؛ ففاطمة المرنيسي باحثة في مجال علم الاجتماع، وهي مهتمة أكثر بدراسة المرأة في مجتمع لا يزال ينظر إليها باعتبارها مصدر لذة لا معرفة، فكانت تسعى إلى فضح ألاعيب السلطة على اختلاف أشكالها، فهي كلها ترى في المرأة مؤسسة تحتاج إلى ترويض، وما اختيار الراحلة الكتابة بلغات أجنبية إلّا إشارة إلى استحالة تقويض رؤيتها في الصراع الطبقي والفكري الذي وسم تحوّلات المجتمع المغربي.



يرى الشاعر والباحث باللغة الفرنسية، اللبناني صلاح ستيتية، المقيم منذ عقود في فرنسا، والذي عمل في السلك الدبلوماسي لسنوات طويلة، إلى تلك الفئة من المثقّفين والكتّاب الذين يمثّلون، في الخارج، الوجه المشرق لبلدانهم الأصلية، وجسر تواصل وحوار بين الشرق والغرب، في ما وراء الثقافات والجنسيات والأديان المختلفة.

ستيتية غزير الإنتاج، له كتب كثيرة في الشعر والبحث، آخر إصداراته «رابعة النار والدموع»، وهو ترجمة لنصوص رابعة العدوية مع مقدمة طويلة لها. قبل هذا الإصدار، نشر منكّراته تحت عنوان «حفلة جنون»، وتحتوي على سيرته الذاتية بين لبنان وفرنسا، وهي سيرة تلامس الذات والعامّ، وتختصر جوانب مهمّة من الحياة السياسية والحياة الثقافية للبلدين، بين منتصف القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين.

في باريس، التقته «الدوحة»، فكان هذا الحوار الشامل والراهني:

حوار - أوراس زيباوي

صلاح ستيتية:

«يقلقني مستقبل العالم العربي ويخيفني»

■ تحت عنوان «حفلة جنون»، صدرت منكّراتك عن دار «روبير لافون»، في باريس، وقد استعرضت فيها المحطّات الأساسية في حياتك، منذ ولادتك في بيروت عام 1929، حتى اليوم. كذلك، بيّنتَ في الكتاب علاقتك بالثقافة الفرنسية، وهي علاقة بدأت منذ دراستك في بيروت. كيف نشأت هذه العلاقة؟ ولماذا اخترت الكتابة بالفرنسية؟

- منكّراتي التي حازت على نجاح كبير في فرنسا، وحصلت على جائزة «سان سيمون» العريقة، تصدر ترجمتها العربية قريباً، في بيروت. أما لماذا كتبت نتاجي كلّه باللغة الفرنسية، حتى عندما أتحدّث عن العالم العربي، وأنا من وُلِد في كنف عائلة مسلمة في بيروت، أقول لِمَ لا؟ ما يجمع بين رجل ولغة كالذي يجمع بين رجل وامرأة: علاقة حبّ. أنا لا أتفحّص أبداً بطاقة هويّة امرأة قبل أن أهيم حبّاً بها. هكذا الأمر بالنسبة إليّ. أحبّ اللغة الفرنسية واللغة الفرنسية تحبّني، وهناك قرابة خمسين كاتباً، من الأكثر تمثيلاً للإبداع والثقافة العربيّيْن، يكتبون باللغة الفرنسية.

■ عرفتَ كُتّاباً فرنسيّين كباراً، وعايشت تحوّلات مدينة باريس منذ النصف الثاني من القرن العشرين، كيف تتذكّر، اليوم، هذه المرحلة؟ وبماذا تختلف باريس القرن الماضي عن باريس اليوم؟

- تغيّرت باريس بحسب نموّها الطبيعي. المدن كالأجسام الحيّة التي تتطوّر، تتغيّر، وأحياناً تموت. «شكل







صلاح ستيتية

المدينة يتغيّر، للأسف، بسرعة أكبر من قلب الإنسان الفاني»، هذا ما ورد على لسان الشاعر شارل بودلير في ديوانه «أزهار الشر». تعرّفت إلى باريس عام 1950، وكانت يومها تكاد تخرج من القرن التاسع عشر، بينما أراها، اليوم، في هذه اللحظة المحدّدة، وهي تجتاز القرن الأوّل من الألفية الثالثة. عرفت باريس سوداء (بعد الحرب)، وها هي تصبح بيضاء نظيفة، بأكملها، تلتمع، أحياناً، بواجهاتها المتجدّدة الآتية من المستقبل. عرفت- أيضاً- في أنحاء كثيرة من العالم، مدناً قتلها أهلها، كما يفعل بعض المجانين الذين يقتلون أمّهاتهم، بيروت هي واحدة من تلك المدن، حلب وتدمر أيضاً. لنبكِ، فنحن، لا نستطيع أن نفعل شيئاً ضدّ ما يسمّيه الشاعر بودلير «الحماقة بسُحنة ثور».

■ عملت لسنين طويلة في السلك الدبلوماسي، وكنت سفيراً لبلدك لبنان في عدد من الدول، ومنها هولندا والمغرب؛ مما أتاح لك اللقاء بالعديد من الرؤساء والسياسيين والكتّاب والشعراء والفنّانين. هل كان لعملك سفيراً أثر على نتاجك الشعري، ونتاجك الأدبي، عموماً؟

- فتحت لي الدبلوماسية الباب واسعاً على ثقافة الآخرين. أحببت الآخرين وثقافتهم، ومازلت كذلك. الآخر يغنيني باختلافه. أنا رجل موجود من أجل الحوار. في غياب الحوار، لا يعود الإنسان سوى جدار مقابل جدران أخرى، تلك الجدران الكئيبة التي تستهوي إسرائيل.

■ كيف عشت على المستوى الشخصي، بصفتك شاعراً ومثقّفاً عربياً ومسلماً مقيماً في فرنسا، الاعتداءات التي حصلت في باريس، العام الماضي؟

- أنا مقيم في فرنسا منذ حوالي ستّين عاماً؛ أي منذ سنواتي الدراسية. نتاجي الأدبي الذي بدأته في بيروت، في الخمسينيات من القرن الماضي، كتبته باللغة الفرنسية. ويتألّف، حتى الآن، من أكثر من ستّين كتاباً، يتطرّق بعضها مباشرةً إلى القضايا: السياسية والاجتماعية والمسائل: الثقافية، والروحية، للعالم الذي نشأت فيه وأقصد به العالم العربي. وقد عملت، أنا والكتّاب العرب الذين ينتمون إلى الجيل نفسه، على تحليل واقع ذلك العالم من أجل مساعدته على الخروج من حال الانغلاق، والدخول في الحداثة العالمية القائمة على الحوار بين الثقافات.

حَكَم العالم العربي حكّام لا يعيرون، في الغالب، اهتماماً للأخلاق، وليسوا أكفاء كما ينبغي، لا سياسياً ولا اقتصادياً. وعلى الرغم من ذلك، كان العالم العربي يحفل بشبيبة مثقّفة، طموحة، مصمّمة على الخروج من ماض متخلّف، أصبح- بالنسبة إليها- غير قابل للعيش، ولا يُحتمل. هذه الشبيبة كانت ترغب في أن يكون لها موقع في الزمن الراهن، هي التي ورثت ماضياً عريقاً، له أثر ثقافي واسع، سواء في حركة التقدّم التقني أو في معنى التاريخ نفسه. من هنا، كان الدافع للتغيّر وبلوغ منحى ديموقراطي ومشاركة فعليّة في القرارات المهمّة التي تعني كلّ شعب من الشعوب العربية على حدة، ووضع هذه الشعوب على طريق المستقبل. وهذا ما شهدت عليه، بطريقة بيّنة، الثورات التي عُرفت بـ «الربيع العربي». لكنها ثورات تعرّضت هنا وهناك، وبسرعة، إلى الهتك والذبول، أو كما حدث في سورية، حيث قُمِعت بالنار والدم، وهدّد قواها الحيّة عدوّ خارجي يدّعي الدفاع عن إيمانها، بينما هو، في رأي العالم أجمع، عدوّ الإنسانية، وأقصد بهذا العدوّ تنظيم داعش. نحن- العرب والمسلمين- مرضى بهذا المرض الرهيب، المرض الأدهى؛ ألا وهو «سرطان الروح».



صلاح ستيتية

> بائسون هم عرب فرنسا ومسلموها، ولست أدري كيف سيخرجون من الفخاخ التي نُصبت لهم أو التي نصبوها لأنفسهم!

■ كيف سينعكس هذا الواقع على الجاليات: العربية، والمسلمة في فرنسا، على المدَيَيْن: القريب، والبعيد؟

- بائسون هم عرب فرنسا ومسلموها، ولست أدري كيف سيخرجون من الفخاخ التي نُصبت لهم أو التي نصبوها لأنفسهم! فرنسا، البلد العريق، استقبلتهم ومنحتهم هويّة وسقف وضمانات وتعليم مجّاني، وكلها مشروعة؛ وما كان ذلك ليحدث لولا مسار طويل ومعقّد. غير أنّ هؤلاء المواطنين الجدد، وعلى الرغم من الخطابات الرسمية المسكّنة على العموم، والتي تتمظهر بمظهر إنساني، هي، الآن، بصدد خسارة شرعيتها في نظر نسبة كبيرة من الرأي العامّ الفرنسي، هذا بالإضافة إلى أنها تضع، في حالة من الخطر، على أرض فرنسا

هذه، الأسباب المشروعة لوجودهم. فهم، ومن خلال أفعال مجنونة، وحشية ومعيبة للبعض منهم، يغذّون أعداءهم الذين يقفون ضدّهم منذ البداية، وأعني، بذلك، اليمين المتطرّف وقسماً من الرأي العامّ الفرنسي.
المصابون بالضياع من المسلمين، اليوم، يشبهون من يهبونه بقرة، وبدلاً من أن يعتني بها، لأنه يعيش من حليبها، يعمل على ذبحها؛ وبذلك هو ينحر مستقبله نفسه. أشعر بالخجل حيال غباء هؤلاء الأفراد الغريبي الأطوار والمنفصلين عن الواقع، هؤلاء الأفراد المختلّين عقليّاً، والفاقدي التوازن، بسبب من لاإنسانيتهم ولاوعيهم. العار عليهم وعليَّ في آن واحد. إنّ مستقبل الإسلام، هذا الإسلام على أيّ حال، والذي يلوّث الإسلام الآخر المسالم، مستقبل الإسلام هذا، يبدو لي، من الآن فصاعداً، معتماً ومظلماً في فرنسا، بل في أوروبا والعالم أجمع.
أنا من عاش في فرنسا منذ سنين طويلة، وعرف معظم المسؤولين: الفرنسيين، والأوروبيين: من شارل دوغول، وفرنسوا ميتران، وجورج بومبيدو إلى جاك شيراك، وفرنسوا هولاند. أنا من كتب، ودافع، وحذّر، أعترف، اليوم، بأنني أشعر بالعجز حيال ما يجري.
كيف بالإمكان أن ندافع أو- فقط- أن نفسّر تصرُّفات، هي على هذا المستوى من اللاعقلانية ومن السفالة، كتلك التي شاهدناها في شهر كانون الثاني/ يناير، من العام الماضي ضدّ مجلّة «شارلي إبدو»، وما شاهدناه- أيضاً- في الثالث عشر من تشرين الثاني/ نوفمبر من العام الماضي، مع مقتل نساء وشباب وأطفال ما كانوا يطلبون شيئاً إلا التمتُّع بأبسط حقوقهم في العيش؟ نعم، كيف يمكن تبرير ذلك وإيجاد الأعذار، باسم من؟ وبماذا؟ هل باسم الله «الرحمن الرحيم»؛ وباسم مصالح بعيدة وغامضة غذّاها الحقد وغريزة الموت، أو باسم قضية ليس لها من نتائج فعلية إلاّ تدمير الكائنات والأملاك؟ أرفض الدفاع عمّا لا يدافَع عنه. أكسر قلمي.

يُعيب البعض على أبناء الجاليات: العربية، والمسلمة عدم انخراطهم في الحياة السياسية الفرنسية، وعدم قدرتهم على تشكيل تَجَمُّع فاعل قادر على التأثير على الرأي العام الفرنسي وعلى القرارات السياسية، ما رأيك؟

- هناك فرنسيون من أصول عربية موجودون في البرلمان الفرنسي، وهناك وزراء مهمّون من أصول عربية، تقلّدوا، مناصب مهمّة، ومايزالون يتقلّدونها. هناك رجال ونساء متحدّرين من أصول عربية يشغلون مناصب من الدرجة الأولى، في الحياة الاقتصادية: منهم- على سبيل المثال- رئيس شركة «رونو» للسيارات، وهو من أصل لبناني، وكذلك أحد مدراء شركة «لاغاردير» العالمية الكبيرة، وهو من أصل جزائري، وهما مثالان لمئات الأمثلة في هذا المجال. أخبرني: في أيّ بلد من بلداننا يوجد مسؤول واحد رفيع المستوى، من أصل فرنسي؟ العرب الذين يمتلكون مواهب وشهادات عليا، ويريدون العمل، يستطيعون ذلك في فرنسا، اليوم، بسهولة أكبر مما هو الحال في بلدانهم الأصلية. هناك عدد كبير من الأطبّاء والمتخصّصين، من أصول عربية، يحتلّون، اليوم، مسؤوليّات كبرى ومراكز رفيعة في المستشفيات الفرنسية. أنا، شخصياً، أعرف العشرات من هؤلاء. إنّ الاندماج في حضارة وثقافة لا يستقيم إلا إذا أردناه، وعملنا من أجله. أنا، نفسي، كنت أحد المسؤولين الأساسيين في «اللجنة الوطنية لمصطلحات اللغة الفرنسية» التي تعمل إلى جانب رئيس الوزراء. تقول الأناجيل: «اقرعوا يُفتح لكم»، وتقول الإدارة الفرنسية: «اقرعوا بشهاداتكم الملائمة نفتح لكم». إنّ كلّ قاعدة لتحقيق الذات تنطلق من المعادلة الآتية: «لكي نكون ينبغي أن نتحلّى بالإرادة؛ إرادة أن نكون». ثم إن الإدارة الفرنسية توفّر للفرنسيين، من أصول غير أوروبية، الحقوق نفسها التي توفّرها للفرنسيين «الأصليين»: مدرسة مجّانية، تعليماً عالياً، طبابة، حقّ العمل لأصحاب الكفاءات، حرّيّة ممارسة الشعائر الدينية وحرّيّة التعبير... أخبرني: ما هي الدول: العربية، والإسلامية، التي توفّر الحقوق ذاتها لمواطنيها، في بلدانهم الأصلية؟

> الاندماج في حضارة وثقافة لا يستقيم إلا إذا أردناه، وعملنا من أجله

ما كتبته في أشعارك الأخيرة يشبه الوصيّة، وصيّة إلى الكائنات الحيّة كلّها: بشر، ونباتات، وأزهار. ماذا أردتَ أن تقول فعلاً؟ هل أنت خائف، إلى هذا الحدّ، على مصير الإنسانية، من المخاطر التي تتهدّدها؟

- معك حقّ. الإنسانية التي طالما أحببتها، تبدو لي- أحياناً- على طريق الانحلال والتفكُّك. وأحياناً أخرى، أُعوِّل على التقدُّم العلمي الرائع الذي أُعجَب به أيّما إعجاب، وأرجو أن ينجح في مدّ إنسان المستقبل بهذا «الملحق الروحي» الذي تحدّث عنه الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون، والذي نحن في أشدّ الحاجة إليه. في انتظار اللحظة المرجوّة، أجد نفسي أتعهّد بكنزي الأثمن؛ أي الروح الضرورية التي أتحدّث عنها، إلى ما لا يزال يشكّل إشارة إليها، وما يطالعني في حديقتي، من خلال الشجرة والوردة والنحلة والأزهار والقمر الحالم.

> نشـرت المجلّة الأدبية الفرنسـية، في عدد 560 أكتوبر 2015 هــذا الملف ونقدّمـه هنا للقارئ العربي كنمـوذج راهني للجدل الدائـر في صفوف بعض المثقفين الفرنسـيين، والـذي تتضح في إطاره ردود الأفعال والآراء على ضوء الأحداث العنيفة المتلاحقة.

الشرخ الفرنسي

عصر الأنوار في مواجهة نقيضه

مارك ويتزمتان

تعيش فرنسا، نقاشاً محموماً، تَصْعُبُ معه مهمّة التمييز بين اليمين واليسار، التي أصبحت غامضة. السؤال المطروح اليوم هو: أيّ فكر يمكن أن يقود فرنسا أو أوروبا إلى برّ الأمان؟: النخبة تقاوم النزعات الشعبوية، ومع ذلك يبدو أن فرنسا، اليوم، تشهد عودة قويّة لتيار مضادّ لفكر عصر الأنوار. في خضمّ النقاشات بين المثقّفين والسياسيين حول إنجازات عصر الأنوار تشكّل فريقان: فريق المدافعين عن هذا الإرث بما يعنيه من إيمان بالقدرة الهائلة للعقل البشري، وفريق المعارضين لفكر الأنوار، الرافضين لفكرة الثقافة التي تدعم المساواة السياسية والمساواة الاجتماعية بين الثقافات والأجناس. فمن سيحدّد مستقبل فرنسا أو أوروبا انطلاقاً من العصور السابقة، وبالخصوص، القرن الثامن عشر والتاسع عشر؟

نقاش سيساهم فيه: الثوري، والمعتدل، والجذري، واللاثوري، والعقلاني، والغنوصي. ولاشك أنه نقاش مثمر، سيعيد النظر في الثوابت، ويحدّد رهانات العصر.

يقول آلان فنكلكروت «Alain Finkielkraut»، في مقدّمة كتابه الجديد «الدقّة الوحيدة، La seule Exactitude»: «نعيش اليوم منعطفاً تاريخياً» منعطفاً تخفيه- بشكل مفارق- الإحالة الدائمة على التاريخ» بينما «حاضرنا ليس نسخاً للعالم القديم أكثر مما هو إعلان للتقاطع مستقبلاً». في هذا الكتاب، يقترح فنكلكروت (سليل عصر الأنوار)- كما يُعَرّف نفسه، وعلى أساس أحداث العامين المنصرمين- تخصيص زاوية صحَافية وجودية، تشمل كلاًّ من: بيكي «Péguy»، وليفيناس، وهيدجر. إذا كانت النتيجة لافتة للانتباه، فلأن المؤلّف - على العكس ممّا يقوم به أحياناً - يضع، هنا، معرفته في خدمة حساسيّته لا العكس. لا نجد، هنا، أثراً للغضب المتسرّع الذي قد يضعفه على منصّة التلفاز، بل حتى في بعض أعماله. إن الأمر يتعلّق، هنا، باشتغال أدبي أكثر ممّا هو فلسفي خالص؛ اشتغال مُركّز كلّه، ومأخوذ على- ماييو- بوضعية استعجالية. الرؤية حادّة ودقيقة في الآن نفسه، رؤية تغذّيها سعادة الكتابة التي تترك ما يكفي من مساحة اللعب، للقرّاء، كي يعلنوا عن عدم موافقتهم.

يشمل هذا الكتاب حقبة 2013 إلى اليوم، ويتناول- بكلّ قوّة وصراحة- هجومات يناير. التمرين صعب، والسبب في ذلك، سياسي، مختزَل في كاريكاتوريّته، كما يفسّره أحد مستشاري فرانسوا هولاند، في ولايته الخامسة لجريدة «Libération»، بقوله: «إذا ارتفعت نسبة البطالة، فهذا يعني أنها ستنخفض». وهي جملة لم يتنكّر لها فلوبير، صاحب عمل «Bouvard et Pécuchet»، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، الشبكات الاجتماعية، كسبب هذياني، دافعه القويّ اللا إشباع والشعور بالانخداع. إذا ما صدّقنا كتاب «Le Systèmesoral»، الكتاب الأخير لروبين أنجيلو، وماتيو مولار، الصحافيَّيْن المختصَّيْن في قسم التحرّي والبحث والاستقصاء، فإن الموقع الإلكتروني، لهذا الأخير، قد جمع، منذ بداية سنة 2015، حوالي 7 ملايين زائر (في مقابل أن مواقع الأحزاب التقليدية لا تسجل إلا 200 ألف زائر، بصعوبة). يقول فنكلكروت: «إنّ الحداثة هي هذه الحقبة من التاريخ، التي يصبح فيها الكائن قابلاً للتحوّل والتأثر. وحدها الوقائع، في المجتمعات الديموقراطية، تظلّ- بعناد- مع نفسها (....). لقد رفع الإنترنيت الحاجز، بوصفه ثورتنا التكنولوجية الأخيرة. لم تعد الأحداث صلبة، بل مرنة. بإمكاننا إعادة تشكيلها لفائدة الإيديولوجيات، بمنحها لهذه العملية، فضلاً عن ذلك المظهر المزيل للغموض المتعلّق بالبحث المضادّ».

عندما ينبثق الكاوس (السديم)، يصبح العقل استعجالياً، أليس العقل، هنا، هو أكثر عجزاً، كذلك؟ ما الذي سيقدر عليه العقل أمام اللاعقلاني؟



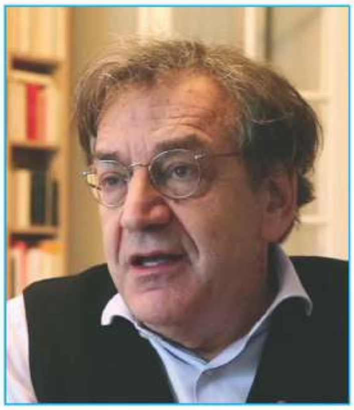
آلان باديو



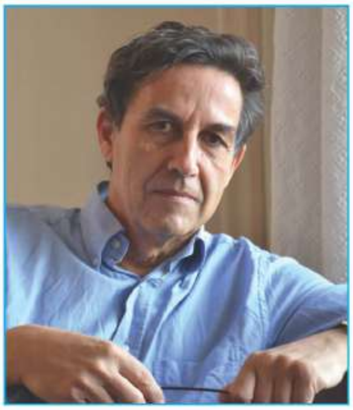
ميشل هوليبك



ميشيل أونفري



آلان فنكلكروت



مارسيل كوشي

لا جديد في الشرق

من جانبه، يقول مارسيل كوشي «Marcel Gauchet»: «تفرض علينا الوضعية إعادة مساءلة مورو ث عصر الأنوار». أكيد، ولكن، كيف؟،

كما يذكر لنا ذلك رفائيل كليكسمان «Raphael Glucksman» في إحدى مقالاته، أنه تَمّ تجسيد تراث عصر الأنوار سياسياً بعد الحرب، في غرب الحرب الباردة، من طرف مَنْ كنّا نسمّيهم «المنشقّين»، وأغلبهم فلاسفة، أو كتّاب أو علماء، تربّوا في أحضان الثّقافة الكلاسيكية والاشتراكية، ولكنها ثّقافة معارضة للشيوعية التي كانوا يعانون قهرها اليومي، فبالإحالة إلى معاركهم، حيث تشكّل ما بدأنا نسمّيه، في فرنسا، في بداية سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، «اليسار ضدّ الكلّياني». ففي فرنسا- كان كلٌ من ألبيركامو، وكورنيليس كاستورياديس، وفرانسوا فيراي، وبعد ذلك «الفلاسفة الجدد» (أندري كليكسمان فنكلكروت، وبرنار هنري ليفي)، ثمّ بعد ذلك، في بريطانيا، كان هناك أرثير كوستلر «Arthur Koestler» والفيلسوف أسياه برلان «Isiaah Berlin»، وفيما بعد، في أميركا، صول بيلو Saul Bellow وفيليب روث «Philip Roth»، وسوزان سونتاج، ونورمان مايلر، من بين آخرين، كانوا كلّهم قد لعبوا دوراً في شبكة الدعم المقدّم لممثّلي البقاء على قيد الحياة، لثّقافة كوسموبوليتانية في قلب أوربا. ثم بعد ذلك، في سنة 1989، تحطّمَ جدار برلين أمام آلة كمان «Rostropovitch»؛ ففي براغ، وصل الدراماتورج والمنشقّ «Vaclav havel» إلى السلطة، وفي السنة نفسها (1990) عشنا انتخاب رئيس بولونيا النقابي المنشقّ «lech walesa».

تعود أوروبا إلى الإطار الأوّل، سيسود السلام في الشرق الأوسط، وستمتدّ الديموقراطية إلى حدود الصين... ألم يسقط نظام الميز العنصري (الأبارتايد)، تحت تأثيرها في إفريقيا الجنوبية؟ والبقيّة ستأتي بعد ذلك.

وماذا بعد ذلك؟ لاشيء يُذكَر؟ يتساءل مارسيل كوشي «لماذا؟ سؤال مشوّق، لم نتأمّله بما يكفي. لقد أدركنا أنه إذا كان للمنشقّين وضعية أخلاقية مثيرة للإعجاب، فلِمَ لَمْ يعد لديهم- ببساطة- أيّ شيء ليدلوا به حول صعوبة عمل الأنظمة الديموقراطية. فاكلاف هافل، إنسان محترم جدّاً، ظهر بوصفه سياسياً مبتذلاً، لم يصنع معجزات، ولم يجسّد أيّ شيء. وسياسة ليش فاليسا «Lech walesa»، في بولونيا، ظهرت بوصفها فشلاً مطلقاً، أدّى باليمين الأقصى إلى أبواب السلطة. حدثت، عند الجميع، خيبة ضربتْ- بقوّة- مسار الانتقال الديموقراطي. أما نحن، فمن كنّا نعتمد عليهم كي يجدّدوا الديموقراطيات الرخوة والفاسدة، لم يعرفوا كيف ينجزون ذلك، لقد ابتُذلوا، ولم يعرفوا كيف يبعثون الحماس الذي كنّا نأمله»، وفي غضون ذلك، لم تتلقّ النخبة المثقّفة الدولية المجنّدة من أجل منشقّ آخر اسمه سلمان رشدي (الذي أصدر بحقّه الخميني فتوى

إهدار دمه في السنة نفسها التي سقط فيها الجدار) أيّ تضامن سياسي، هذه المرّة. وعلى العكس من ذلك، إذا كانت قيادات الغرب، في غالبيتها، تدين الفتوى، فإنّ غالبيتها- في المقابل- كانت تأمل، جيّداً، أن تدين، من جهة أخرى، «استفزاز» سلمان رشدي.

بينما ينتقل سؤال الانشقاق نحو العالم الإسلامي، سيختفي الإرث الثقافي لسولجستاين أندري ساخاروف «An-dré Sakharov»، وجوزيف برودسكي «Joseph Brodsky»، وجان باتوكا «Jan Patocka». ماذا بقي اليوم من عشرات هذه الأعمال، بل من التكهّنات الأكثر ظلامية؟ كتب جان باتوكا، من سجنه، منذ منتصف سنوات السبعينيات من القرن الماضي في مؤلَّفه: «أوروبا بعد أوروبا، L'Europe après L'Europe»: «توجِّه القوّات القديمة (الأوروبية) مجهوداتها نحو تشييداتها الخاصّة، وهي تبحث، في هذه الأوراش، بواسطة إقامة نظام للخدمات الاجتماعية لا مثيل له، عن نسيان حقارتها».

تنبّأت أرملة أندري ساخاروف، إلينا بونر «Elena Bonner»، في سنة 2007، وعلى أعمدة مجلّة «أفضل العوالم، Le meilleur des mondes»، عن القرن الواحد والعشرين الكابوسي، المركَّب من «أردأ ما في الشيوعية والرّأسمالية».

يمكننا أن نؤرِّخ لهذه الحقبة نفسها، حين دخلت فرنسا، بشكل منفتح، في حقبة القلق والأمراض العصابية الكامنة، التي لم تخرج منها منذئذ. ترعرع هذا المرض (إن صَحَّ القول) منذ مدّة طويلة، وقد تَكَوَّن خلال عشرات من السنين، كانت فيها «ثقافة اليسار» في السلطة حيث «التواصل»، والنشوة الإشهارية»، وإدارة الشركات، و«تضامن المواطنة»، ومحاربة العنصرية الباهتة، قد عَوّضت- شيئاً فشيئاً- كُلَّ شكل من أشكال الوضوح النقدي. تدهورت، في منتصف التسعينات من القرن الماضي، هذه الثّقافة: وبدأنا بالتَعَوُّد على تقرير خلاصة اليومي، في صحافة «القضايا» غير المفهومة، من جهة أخرى، ومن الفساد السياسي، وهكذا، فقد انتحر الوزير الأوّل والمستشار السياسي،



وفي الضواحي كنّا نشهد على الطلقات الأولى، للرّصاص، بينما تتأسّس الشبكات الإسلامية الأولى. في المقابل، بدأت الجبهة الوطنية في البروز السياسي، بينما الرئيس، بهذا المعنى الفوضوي للإثارة التي ستجعله لطيفاً لغاية ما، سيعمل على تحديث صداقاته مع المواطنين القدامى لحكومة فيشي.

هولبيك والفجوة التي سيفتحها

يقول بلزاك: «كلّما كانت الحياة مقزّزة، تشبّث بها الإنسان. إنها- إذاً- احتجاج، وانتقام من كلّ اللحظات». تُبرز هذه الجملة رؤية لميشل هولبيك «Michel Houellebecq»، في روايته «Plateforme، المنصّة»، كانت صالحة لرواية للكاتب نفسه، ظهرت في تلك الآونة، هي «Extension du do-maine de la lutte، تمدّد مجال الصراع»، المنشورة سنة 1994، عند موريس نادو، بغلاف رمادي تتعذّر معه قراءة عنوانه. وفي تجاهل ملحوظ جدّاً، لم يجد الكتاب طريقه نحو المكتبات. شَنّ الكتاب ما كنّا نعرِّفه، آنذاك، بـ«الهجوم الوحشي ضدّ الغرب الحالي»، كي نعيد تكرار كلمات المؤلِّف؛ أي ضدّ الفدرالية، الليبرالية، والديموقراطية البرلمانية، وموروث عصر الأنوار، وبشكل علمي، كلّ ما كان يسمّيه ميشل هولبيك، في البداية، على غرار أوغست كونت، «العصر الميتافيزيقي» المفتوح، منذ خمسة قرون، مع عصر النهضة.

إن عدداً كبيراً من الذين انغمسوا في الفجوة، آنذاك، مدهش قطعاً: من ميشل أونفري، وهو يعيد الإكتشاف بمضحّته المألوفة، إلى سبنجلر وكتابه «سقوط الغرب». يصرّح ميشيل أونفري بقوله «حضارتنا تتبدّد. كانت لنا أوربا، بدأت في قسطنطينة، وبعد ذلك انهارت بعد سنوات (1918-1914). استفحلت العدمية، واليوم، حضارتنا في نهاية السباق، لأنها لا تنتج شيئاً. المركب يغرق، ولا فائدة من وضع الإطارات المطّاطية». وهو يخاطب ميشل مافيزولي، الذي يعلّق على رواية هولبيك «خضوع»، إذ يقترح عليه- بلطف- العودة إلى «Joseph de Maistre» في قوله: «لا شيء يصلح لإنكار ظاهرة، نصفها بـ(الخطيرة)، من الأحسن إدراكها والعمل على مصاحبتها. هذه هي الوضعية النسبية- بالضبط- التي يبلورها الرومانسي». هذا ما سيكتبه بخصوص اعتناق فرنسا الإسلام، المعروض في الرواية.

«مع الجمهورية، مع العلمانية ستخفق فلسفة عصر الأنوار؛ إذ أصبح عصر الأنوار ينذر بوميضها الخافت، وعلى كلّ حال، لا يضيء شيئاً ذا أهمّية، في العالم الكبير!. ولكن هولبيك لا يعبّر عن ذلك بعنف، إنه يدعو- بالأحرى- إلى حكمة شعبية، تلك التي قدَّرها جوزيف دوميستر بقوله: «التفكير السليم والعقل السليم مجتمعان». إذا أمكننا الحديث عن التيّار بالمعنى الخاصّ، فمن المؤكّد أن اقتحام هولبيك المشهد قد كشف عن حاشة مضادّة غامضة (سديمية)، يمكننا، من خلالها إيجاد تصنيف، بمستويات مختلفة، ومواهب متنوّعة (لكنها جميعها تتّفق على نقد شرس للموضوع). كلّ من ريجيس دوبري، وريشارميّي، وورونو كامو، العزيز على فكلنكروت، وفيليب موراي بعد الوفاة، و- أيضاً- إيريك زامور، يُعَدّون من أفضل عقول هذا البلد، باستثناء البعض.

إن مقولات نهاية الجمهورية، ونهاية عصر الأنوار والغرب، هي بمثابة قبول راضٍ ونسبي لانهيار النظام الجديد: حتّى ولو ذكر لنا زيف ستيرنهيل «Zee Vsterhell» أن جزءاً مهمّاً من هذه المقولات الجوهرية وصلت إلى

أوجها تحت سلطة Vichy. وهي مقارنة ليست معقولة. ففي سنة 1940، لم تكن إسرائيل موجودة، ولم تعرف فرنسا بقوّة الحضور الإسلامي، ولا- طبعاً- انتشار الشبكات الاجتماعية، طبعاً. بعبارة أخرى: إن اختلاف السياق يجعل الوضعية جديدة تماماً.

على كلّ حال، يبقى السؤال مطروحاً: ما الذي يجعل فرنسا المؤهّلة، بصورة استثنائية، قادرة على صياغة تقديرات تهمّ هذه النقطة المريبة بطريقة منتظمة؟ لقد عاد مارسيل كوشي في مجلّة النّقاش «Le débat»، إلى حدود سنة 1970، فيما يسمّيه «أزمة المستقبل «التي تعبّر، في فرنسا، تحت وقع الصدمة البترولية، عن هذه الأزمة- كما يقول- بواسطة إزالة الإيمان بالمستقبلي، ونهاية الاقتصاد المخطّط له، وانهيار المنظور الثوري، لكن الظاهرة هي عالمية؛ ففي سنة 1979، و-بالخصوص- في الصين الشيوعية، قام دينك كسياوبنغ «Deng Xiaop-ing»، بإدخال الإصلاحات الرأسمالية. وعرفت السنة نفسها وصول ريغان، وتاتشر، وبداية الحرب السوفياتية في أفغانستان وانتصار الإسلام السياسي في طهران مع الخميني، سلسلة من الأحداث، جعلت من سنة 1979 سنة وصل، حيث ابتعد العالم- ببطء- عن النظام الموروث بعد الحرب، بالنسبة إلى السواحل المجهولة للقرن الواحد والعشرين. كيف يعيش العالم الثقافي الفرنسي هذا الزلزال اللامرئي؟ يستبق جان فرانسواليوتار الحقبة بمفهومه عن الوضعية ما بعد الحداثية «la condi-tion postromoderne». يُعَدّ ميشيل فوكو، في روبورتاجَيْن ملتبسَيْن نشرَتْهما صحيفتا «Corriere della sera» و«Libération»، واحداً من القلائل الذين أدركوا أهمّيّة الثورة الإسلامية وقد كتب- عنها- قائلاً: «إنها ربّما التمرُّد الأوّل ضدّ الأنظمة الكونية، والشكل الأكثر حداثةً للثورة، والأكثر جنوناً»، وهذا كلّ شيء تقريباً.

ينغمس غالبية المثقّفين، كذلك، في الماركسية، ويظلّون أوفياء إلى حدّ الغموض؛ ومن ثمّ دافع آلان باديو، أحد الأحياء الأكثر وجاهةً، والنّاجين من



غرق السّفينة في سنة 1979، في مقالة، ظلت شهيرة، عن الإبادة الجماعية التي يقودها «الخمير الحمر»، تمّ تسنين مرسوم «الرعب باسم التطوُّر». سيفعل نعوم تشومسكي الشيء نفسه في السنة الموالية. سيؤدّي دعم مذابح الماركسية بعيداً مادام قد لامس أحد المقاومين للمدّ الاستعماري، سيرج تيون «Serge Thion»، في هذه السنة، مسألة إنكار الهولوكوست عند فوريسون «Fau-risson»، وقد جرّ وراءه المجموعة التحرُّرية «La vieille Taupe» (حركة ثورية). واليوم، باسم إرث عصر الأنوار الذي يلهب الأحرام الجامعية الغربية، في هذا الخليط من العالم الثّالثي والمعارضة للنّزعة الليبرالية، يظلّ باديو أحد أكبر مشاهيره، بدون منازع. يحلّ بيير أندري تاركيف «Pierre- André Targueff» ذلك، بقوله: «إنّ جزءاً مهمّاً من الفكر المعارض للّيبرالية، الذي ينبثق من دوائر اليمين الجديد، قد ذاع في كلّ مكان، و-بالخصوص- بفضل اليسار المتطرّف، فاليوم، على مستوى القيم، إن الزاد الثقافي لليمين الجديد قابل للمقارنة مع ذلك المتعلّق بالحركة «L'action» الفرنسية، لسنوات 1930. نحافظ في خطابنا عن المؤلّفين «المنبوذين»، مثلاً، على نسبية معيّنة، لم نكن نفكّر فيها منذ ما يقرب من عشرين عاماً. يمكننا أن نرى فيها مخرجاً للمانوية (مذهب ديني قديم يقول بمبدأ النور والظلمة)، ولكن، توجد- أيضاً- سذاجة أكثر».

أما فنكلكروت، من جهته، فقد أعطى، في كتابه، بعض الأمثلة لما يمكن أن يؤدّي إليه هذا الخليط من التصحيح السياسي والارتداد: إن العريضة الجماعية التي أطلقها الروائي إدوارد لويس«Edouard Louis»، في مواجهة مارسيل كوشي، خلال المواعيد الأخيرة، وتضمنت «إيمانويل تود «Emmanuel todd»، وإيدوي بلينال «Edwy Plenel» وهما قد أصبحا، باسم الأنوار، «ضروريّين» للنزعة الإسلامية. إن وزيرة التربية الوطنية نجاة فالو بلقاسم في إصلاحها للتعليم، باسم المساواة، تضع نصب عينيها- كما يقول فنكلكروت- «الرداءة للجميع كهدف وحيد»، وماذا سنقول عن المدافعين عن العلمانية، هذا التوجُّه الآخر الذي نجد مُمَثِّليه، حتى في اليمين الأقصى، وهم يطالبون- كذلك- بعصر الأنوار؟

يقول مارسيل كوشي: «إن مفارقة العقل، في العمق، لا تفهم إلا نفسها: انظروا إلى العلمانيين الذين يواجهون الظاهرة الدينية! الجواب الوحيد هو رفع الأكتاف. حتماً، هذا مختزل جدّاً، ولا يفسّر لماذا يعبّر تطوّر المستوى التّربوي في العالم عن رفع مستوى الجوهرانية «Fondamentalisme». يذكّرنا، من جهته، بيير أندري تاركيف بأن «الاعتقاد في مشروع اللانهائي لا علاقة له بعصر الأنوار» مُتَحَدِّثاً في هذا الموضوع عن «انهيار النزعة الفولتيرية (نسبة إلى المفكّر والفيلسوف فولتير)»، إنه يطالب جميع الناس بموروث عصر الأنوار، وبشكل مفارق، اليوم: «الرافضون» Déclinistes باسم الحضارة (وبعض الكاثوليكيين الذين يدعون إلى العلمانية، إلى فولتير)، و«التقدميون» باسم المستقبل «المتعدّد الأقطاب» (اكتشفوا تعاطفات اتّجاه النسبية الثقافية، وهو موضوع مرتبط، تقليدياً، بما هو نقيض عصر الأنوار). كلّ العالم يريد أن يكون متنوّراً، لكنه لم يكن- أبداً- قاتماً (معتماً) جدّاً، بهذا الشّكل من القتامة التي هو عليها الآن.

المصدر

المجلّة الأدبية الفرنسية، عدد 560 أكتوبر 2015، الصفحات: 72/86

ترجمة: سعيد بن الهاني



Ahmet Gu-nes-tekin _ encounter-kostantiniyye-series-3

«إسطنبول المعاصر» (10)
منصّة مشرقة عن الثّقافة والفَنّ في تركيا

إسطنبول- رنا نجار

أقلّ من شهرين يفصلان بين أهم تظاهرتين تشكيليّتين تجاريتين في تركيا هما «آرت انترناشونال» و«إسطنبول المعاصر» «-Contemporary Istan bul»، رافقهما «بينالي إسطنبول» في دورته الرابعة عشرة، وهو الأبرز في الشرق الأوسط. ثلاث تظاهرات حملت في طيّاتها قضايا سياسية وإنسانية واجتماعية مختلفة.

في جولة سريعة في أرجاء معرض «Contemporary Istanbul»، الذي احتفل في نوفمبر الماضي بعشر سنوات على افتتاحه، والذي يركّز على أعمال الفنانين الأتراك، نرى كميّة لا بأس بها من الأعمال طرحت قضايا مُلحة أهمها الديموقراطية وحرّيّة التعبير. الفنان التركي الشهير بدري بايكام الذي يُلقّب بـ «آندي وارهول تركيا» يصرح لمجلة «الدوحة» بأن «مثل هذه المعارض هي المتنفّس الأكبر للفنانين الأتراك الذين يعملون تحت الرقابة ويقاتلون بأعمالهم من أجل حرّيّة التعبير». ويضيف: «هذه التظاهرات الثّقافيّة طوّرت السوق الفنّيّة في تركيا، ووسعت آفاق ثقافة المواطن التشكيلية العالمية. كما أنها لفتت نظر الجامعين الأتراك إلى أعمال مواطنيهم..».

الإيجابية هي سلاحنا

هذه الإيجابية التي تراها في عيون كثير من الفنانين الأتراك، تحدّث عنها علي غورلي رجل الأعمال ورئيس مجلس إدارة «Contemporary Istanbul» في حديثه لمجلة «الدوحة»، لدى سؤالنا عما اذا كان معرضه يشكّل منصّة مشرقة عن الثّقافة والفَنّ في تركيا: المعرض يقدّم لوحات جريئة، فكيف يُسمح لكم بهذا الهامش من الحرّيّة، ألا تخافون إقفاله؟ يجيب غورلي: «نحن مؤسسة خاصة وفنّيّة لا نتعاطى السياسة، ونحن نعرض أعمالاً فنّيّة من حول العالم في مركز خاص غير حكومي،



Serkan Yuksel - ciftlik



Bahadir baruter 2 - fatality



Bahadir baruter 3 - fatality

لنا يعطينا وضعنا هامشاً من الحرّيّة. وهذا المعرض الذي يجمع أعمالاً لكبار الفنانين حول العالم، هو بحدّ ذاته صورة إيجابية عن حرّيّة التعبير في تركيا مهما اختلف النقاد والمحللون حول حالتها. لذا فإن الحكومة لا تسألنا عن ماهية الأعمال المعروضة ولا تطلب أن تراها، هي توافق على عرضها باعتبارها أعمالاً فنّيّة وتشكيلية فقط. ثم إن هذه الأعمال هي أيضاً تجارية وتدخل دخلاً مهماً على الاقتصاد، سواء من ناحية تشغيل الفنادق والأماكن السياحية من خلال زوار المعرض الذين وصل عددهم إلى 90 ألف زائر من تركيا والعالم، أم من ناحية تشغيل الغاليريهات والفنانين والعاملين في القطاع».

يمرّ العالم بظروف صعبة نظراً للأحداث السياسية المتلاحقة والمتسارعة في المنطقة، خصوصاً موجات الإرهاب، إضافة إلى الأزمة الاقتصادية وتشعّب قضية اللاجئين السوريين وقضية الأكراد. كيف تؤثّر كل هذه العناصر على الفنّ التركي وعلى تنظيم معرض «إسطنبول المعاصر» تحديداً؟ يجيب غورلي: «تواجه غالبية دول العالم صعوبات مالية. وواجهت تركيا مثل هذه الصعوبات من قبل، حيث وصلت معدلات التضخم مستويات قياسية. نحن نمرّ بتحدٍّ كبير. ولكن نحن نفكّر كيف يمكننا استثمار الجوانب الإيجابية بدلاً من زيادة التحدّيات؟ وكيف يمكن الاستفادة من هذه التحدّيات لتحقيق نتائج مختلفة؟

أنا أتحدّث عن جعل الأمور إيجابية عن سابق إصرار وتصميم بعيداً عن ارتفاع معدلات التضخّم. و50 في المئة أعمال هذه المهمة المواجهة للسلبية، هي رياضية ومالية، ولكن الخمسين في المئة المتبقية هي نفسية وإدراكية. نحن الآن نحاول تحفيز البيئة وملؤها بالطاقة الإيجابية من خلال معرض «إسطنبول المعاصر»، الذي نجح على مدى عشر سنوات في بث روح إيجابية في البلد كما يقول لنا الناس».

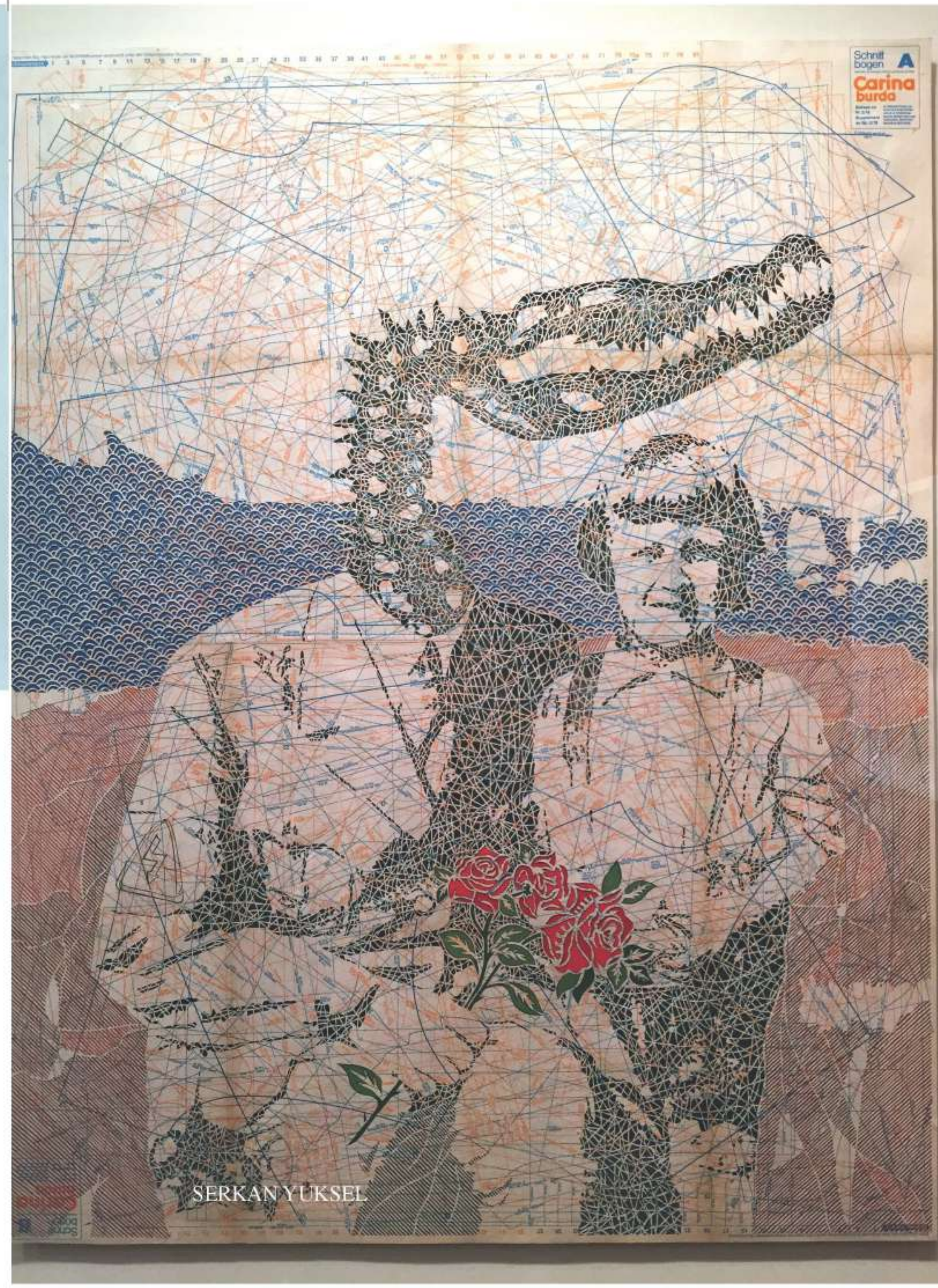
لقد أتى المعرض مباشرة بعد الانتخابات الوطنية التي فاز بها مجدّداً حزب العدالة والتنمية الإسلامي، ومع ذلك كان عدد الزوار كبيراً جداً ونسبة البيع تخطت الـ 63 مليون يورو، وهذا ما يؤكد أن «الأتراك يتوقون إلى بيئة ثقافية مشرقة وإيجابية، وهذا ما آمله»،

> المعرض الذي يجمع أعمالاً لكبار الفنانين حول العالم، هو بحدّ ذاته صورة إيجابية عن حرّيّة التعبير في تركيا مهما اختلف النقاد والمحللون حول حالتها

كما يقول غورلي. مُضيفاً: «آمل أن يدعم قادتنا الفَنّ ويجدون مساحات إضافية لهذه البيئات الثّقافيّة في البلد، كما تفعل دول مثل قطر والإمارات. هم يستثمرون في الفَنّ لأنهم يعون أنه يُعطي صورة إيجابية عن بلدانهم ويُنشئ جيلاً مثقفاً واعياً».

منصة تبتكر الفَنّ

ساهم «Contemporary Istanbul» المعرض الفنّي التجاري الأول من نوعه في المدينة والذي تأسس في العام 2005، في ازدهار الفنون المعاصرة محليّاً، كما أسّس لشراكات مثمرة بين فنانين أتراك وهواة تجميع عالميين وغاليريهات دولية، ولكن هذا المعرض ليس وحده الذي أعاد إسطنبول إلى الخارطة الفنّيّة، خصوصاً المعاصرة. فهناك «بينالي إسطنبول»، الذي أسسه بيرال مادرا في العام 1987 وهو الرائد في تحريك عجلة الفَنّ المعاصر، والذي استقدم فنانين مشهورين إلى تركيا وقيّمين دوليين مثل دان كاميرون ورينيه بلوك. ولا ننسى تأثير مؤسستي « Vehbi KoÇ Foundation» (تأسست في العام 1969) و«Arter» (تأسست في العام 2010) الشقيقتين وغير الحكوميتين، في تطوير بنية تحتية مستدامة لإنتاج وعرض الفَنّ المعاصر.



اليوناني جانيس كونيلّيس الأعلى ثمناً

قد يشعر زائر المعرض الذي يأتي في المرتبة الخامسة عالمياً من حيث عدد الزوار، والذي شارك فيه 102 غاليري من 24 بلداً حول العالم، و790 فناناً، أن التنظيم وتوزيع الغاليريهات وطريقة العرض تحتاج إلى مزيد من الخبرة والدقة من ناحية اختيار الأعمال والغاليريهات العالمية. وعلى الرغم من ذلك، وصل المعرض إلى مبلغ قياسي في المبيعات في الشرق الأوسط وهو 63 مليون يورو، بمعدل مبيعات بلغ 64 في المئة من نسبة الأعمال المعروضة في هذه الدورة. ولكن المتابعين لسوق الفنّ المعاصر كانوا يتوقعون مبيع حوالي 70 إلى 80 في المئة من المعروضات، خصوصاً مع زيارة المعرض حوالي 600 هاوي تجميع من مختلف بلدان العالم. ولا ننسى أن المعرض نفسه وصلت نسبة مبيعاته العام الماضي، إلى 72 في المئة من نسبة المعروضات التي عرضها 190 غاليري (62 منها دولية).

وفي نظرة سريعة على الأعمال المباعة، احتلت منحوتة «بلا عنوان» الضخمة لليوناني جانيس كونيلّيس (ولد في العام 1936) المرتبة الأولى من حيث الأعمال الأعلى ثمناً في المعرض. المنحوتة التي عرضها غاليري «Art-ist» بيعت بمليون و40 ألف يورو. تلاها عمل لرسام الغرافيتي البريطاني Bank-sy عام 1974 بيع بـ 500 ألف باوند من غاليري «Lazarides». أما لوحة «Homage to Titan» للفنان التركي Mehmet güleryüz عام 1938، فبيعت من غاليري Marsyas بـ 175 ألف يورو. فيما بيعت منحوتة «كايت موس» للبريطاني مارك كوين (1964) من غاليري Krampf بـ 160 ألف دولار.

تطوّر ملحوظ

لقد تطوّر «Contemporary Is-tanbul» من مستضيف لـ 49 غاليري في السنة الأولى إلى 108 غاليري هذا العام. وقد أضيفت إلى برنامجه مشاريع كثيرة منها الحوارات الثّقافيّة الحيّة التي يشارك فيها فنانون وأمناء متاحف وقيّمون وغيرهم من خبراء، ومنصّة «Plugin» التي تستضيف أحدث الاتجاهات والنزعات في عالم وسائل الإعلام الجديدة للفنون. كما تختار لجنة مستشارين بلداً أو مدينة من العالم كل عام لتركّز على تطوّرات الفنّ المعاصر فيها، ومن ثمّ تستضيف أهم الغاليريهات والمؤسسات الفنّيّة فيها، وتحاول الاستقصاء حول الحركات الفنّيّة في البلد المختار من خلال النقاشات التي تديرها خلال المعرض. كما أضاف المعرض إلى برنامجه مشروع «X-change» الذي يستضيف فنانين شباباً محليين ومن العالم، ليسلط الضوء على أعمالهم وتحفيزهم من خلال عرض مشاريع فنّيّة خاصة بـ «إسطنبول المعاصر». فالشباب والمخضرمون هم الشريحة الأكبر التي يركّز عليها «CI»، في مشاريعه كافة كما يؤكد غورلي. «المعرض بهذه البرامج أصبح مبتكراً للفنّ وسياقاته»، كما يقول غورلي. ويضيف أن ««إسطنبول المعاصر» الذي مهّد إليه الطريق «بينالي إسطنبول» الذي يُعدّ الشعلة بالنسبة لنا، استطاع أن يزيد من عدد الفنانين الأتراك والدوليين في السوق المحلية، خصوصاً أن المعرض يكشف سنوياً عن وجوه ومواهب جديدة. وقد زاد المشهد الإسطنبولي تنوّعاً وغنى منذ 10 سنوات



قنيفة - Ozgur korkmazgil

حتى الآن. وهو ما يصعّب تتبع وتعقّب كل هذا التدفق الهائل من الأعمال الفنّيّة من قِبَل الجامعين والخبراء، وهنا تكمن مهمّتنا كمنصة أو كدليل للعرض وليس للنصيحة، للجامعين وأمناء المتاحف».

منافسة محتدمة

اليوم أصبح لمعرض «إسطنبول المعاصر» منافس وهو «-Artinter national Istanbul» (AI) الذي يغمز غورلي إلى أنه يستغل نجاح «بينالي إسطنبول» وزواره والصحافة الدولية المدعوة إلى التظاهرة العريقة منذ العام 1987، من خلال تنظيم معرضه بالتزامن مع البينالي في سبتمبر/أيلول. لطالما أكد غورلي على أهمية التشبيك، لكن هل فكّر بالمنافسة؟ وهل يمكن القول إن «إسطنبول المعاصر» ساهم كمنصة في ولادة معرض جديد وهو «AI»؟ يرد غورلي: «يمكن لإسطنبول كمدينة مميّزة وجميلة ومعروفة تاريخياً بتشجيعها للفنّ والعمارة، أن تتسع لكل المساحات الفنّيّة. وهو أمر يساعد على إبراز الوجه المشرق لإسطنبول الذي تفتقده خصوصاً في الصحافة الدولية. ولكنني أعتمد مبدأ في حياتي المهنية وهو عدم تقليد أي مشروع أو نسخه وعدم تأسيس عمل مبني على نجاحات الآخرين. هنا خطأ». وهو ما فعله معرض «AI»، إذ استفاد مما أسسه «إسطنبول المعاصر» وحاول تقليده مع التركيز على الغاليريهات الدوليّة أكثر من



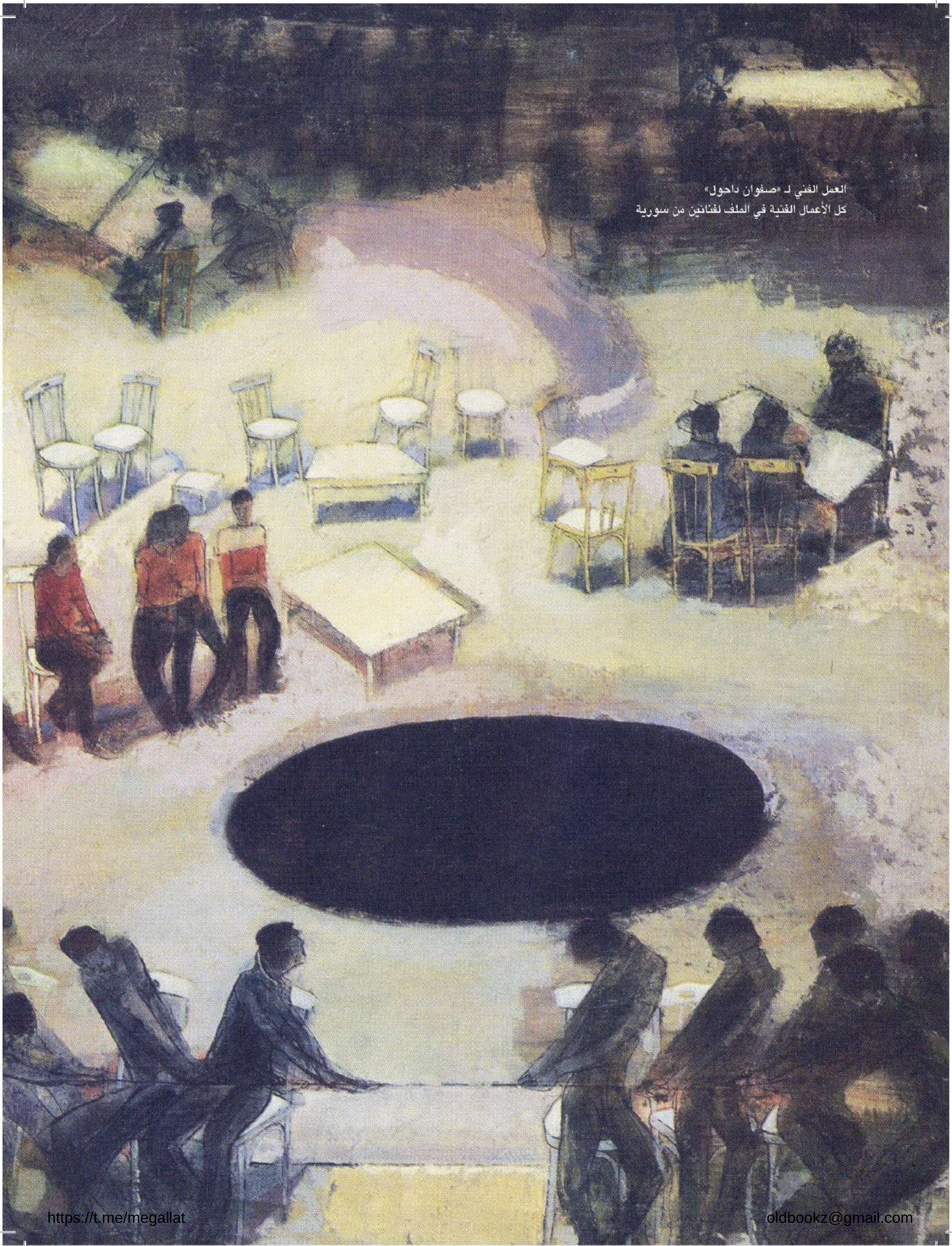
بري بايكام



علي غورلي

المحليّة، على عكس ما يفعل معرض غورلي. وهنا يوضح غورلي: «الغرض والحاجة هما اللذان يحددان عملك. وعندما أسسنا «إسطنبول المعاصر» كانت هناك فجوة كبيرة واستطعنا سدّها. لكنني لا أعرف ما هي حاجة «Artinternational Istanbul» وما هي الفجوة التي يسدها في مدينتنا».

هل استفاد -Contemporary Is tanbul من «بينالي إسطنبول»؟ يجيب غورلي: «أبداً، لم نفكر بالأمر. وقد كنت من الداعمين لهذه التظاهرة الوطنية وأدعو دائماً إلى دعمها، ولا يمكن أن أقتنص نجاحاتها». وهنا يشرح أن أي معرض يجب أن تكون له شخصيته وتوقيته وزواره، لذا «نحن رفضنا أن يتزامن معرضنا مع البينالي، ولا نقبل بتقاسم الخبزة معه، لا مادياً ولا صحافياً». ثم أشار إلى أنه لا يمكن أن تنظّم معرضاً مثل «AI» في سبتمبر/أيلول، وتختفي طوال العام، عليك التواصل مع الناس والفنانين والزوار والمجتمع الفنّي عامة. أما بالنسبة إلى جدولة المعارض الزمنية، فقال إنه لا يجوز وليس مقنعاً أن يُنظّم معرضان في مدينة واحدة خلال مدّة زمنية لا تتعدّى الشهرين، فتنظيم تظاهرتين في الوقت نفسه يؤدي إلى منافسة سلبية أو غير شريفة. وهنا يؤكد أن إدارة «إسطنبول المعاصر» اتّخذت قرارها بمقاطعة كل الغاليريهات التي تتعامل مع «-Artint ernational Istanbul».



العمل الفني لـ «صفوان داحول»
كل الأعمال الفنية في الملف لفنانين من سورية

التّعايُش..

إلى أين

لم تُعد مسألة التّعايُش اليوم قضيّة توزيع عادل للمُواطنة والهويّة بين الأقلّيات داخل البلد الواحد فقط، وإن كان هذا مطلباً لايزال البناء الدُّستوريّ فيه غير مُكتمل في الكثير من الجُغرافيّات، بل إنّها من حيث المبدأ والقيمة باتت مسألة كونيّة مطرُوحة بصُورة عاجلة كحل إقليميّ ودُولي للصراع القائم في مناطق النّزاع والهجرة. مُنذُ أواخر القرن العشرين وبداية القرن الحاليّ ساهمت كُلٌّ من التّجربتين الأميركية والأوروبية في ترسيخ نمُوذج للتّعايُش عبر سنّ سياسات تطبيقيّة من قبيل التّعدُّد الثّقافيّ والاندماج والمُواطنة المُكرّسة، لكُنّ مجرى الأحداث اليوم يُوقّفُنا على مُلاحظة تبدُو فيها هذه التّجارُب وكأنّها قد استنفدت قدرتُها على احتواء التّحوُّلات البُنيويّة داخل مُجتمعات الهجرة، وبشكل أكثرُ استفحالاً مع رُدُود الفعل الّتي تلتّ الحربُ على الإرهاب إبان تفجيرات 11 سبتمبر 2001 إلى الآن. والحال أن هذا الاستنفاد إذا ما أضيف إليه تاريخ المُراوغة الدُّستُوريّة داخل الدّولة الوطنيّة المُصدرة للعُمّال المُهاجرين وفشلها في تنزيل قوانين التّنوُّع الهويّاتي والعرقيّ محلّياً، يبقى مفهومُ التّعايُش الكونيّ مُعلّقاً بين المحلّيّة والكونيّة، وبديهيّاً فإن فشل الاندماج محلّياً يُساوي نظيره في مُجتمعات الهجرة. نظريّاً، يبدُو الحلُّ الدُّستُوريُّ للتّعايُش المحلّيّ في هذه المُعادلة المُبسّطة مُقتصراً على الاثنيات الثّقافيّة الوارثة لتاريخ مُثقل سمّته الإقصاء والحرمان من التّمتُّع بالهويّة والذّاكرة الخاصّة، والتّجارب السّياسيّة الليبرالية في تلبية مطالب الحركات النّضاليّة الاثنية حقّقت مُكتسباتُ نمُوذجيّة ناجحة كما هو حال السُّكّان الأصليين: كالهنود الحُمُر في أميركا وكندا، والأبوريجان في أستراليا، وسكّان المُورُو في نيوزيلاندا، والسّامّ في إسكندنافيا، وكذلك بالنّسبة للأقاليم والمُقاطعات الوطنيّة كمُقاطعة الكيبيك في كندا، واسكتلندا والغال في بريطانيا، والقشتاليين والباسك في إسبانيا، والفلاموند في بلجيكا، وأيضاً تجربة الملايُو في ماليزيا وآتشيه في إندونيسيا... وعلى الرّغم من مخاضات هذه التّجارب وحُصُولها على الحُكم الذّاتيّ وإمكانية استمرار الصّراع مع الدّولة المركزيّة يصل في بعضها إلى المُطالبة بالاستقلال، فإن الآليّة البرلمانيّة الخاضعة لموازين القُوّة الحزبيّة تجعلُ من الصّراع السّياسيّ السلميّ ضامناً للمُكتسبات والمطالب الدُّستوريّة، وهو ما ينتفي في الكثير من مناطق الصّراع الّتي يستنزف فيها الطّرفان الثّروة الوطنيّة، كما يتمُ تعطيل المُشترك الثّقافيّ بينهما، وبالمآل نفسه باتت لشُعُوبها أسبقيّة تصدير الأفكار المُتطرّفة والمُهدّدة للسلم والتّعايُش.

في هذا الملفّ، الّذي تطرحُه «الدّوحة» على ضوء الأحداث التي يعيشها العالم، نسلّط الضّوء على مفهوم التّعايُش ومآلاته، وعلى الحاجة المُلحة له في تكريس السلم الأهلي حاضراً ومُستقبلاً.



التعايُش والتواصُل في المساواة والتنوُّع

كمال عبد اللطيف

أعادت ظواهر الإرهاب والعنف في العالم المعاصر، سؤال التعايُش بين الأفراد والجماعات إلى دوائر الجدل السياسي والثقافي في العالم أجمع. ففي الأحداث الإرهابية التي تنفجر كل يوم في الشرق والغرب وفي الشمال والجنوب، نتبيَّن ملامح التربُّص والتخندُق وقد عادا إلى الظهور بأشكال وصور مختلفة، الأمر الذي حوّل المجتمعات إلى مَعْقِل للخوف وعدم الأمان.

وإذا كان من المؤكد أن الحروب المتواصلة في العالم، تتخذ اليوم صوراً جديدة مختلفة عن أنماط الحروب التي مرّت في التاريخ، فإن من المؤكد أيضاً، أننا نعيش اليوم أنماطاً من المواجهات الحربية، تستعمل فيها وسائط عديدة أبرزها فزّاعة الإرهاب، حيث تُمارس انفجارات بالوكالة، مُخَلِّفَةً عشرات القتلى ومئات الجرحى، إضافة إلى آلاف المهجّرين والخائفين والمغرَّر بهم، الأمر الذي يُنتج أشكالاً من الحقد بين المجتمعات، يترتَّب عنها استبعاد إمكانية التواصل والتعايُش. فينبعث التمييز العنصري والكراهية مُعَزَّزَين بلغة القطع واليقين المعادية لمنطق التاريخ، لغة المواجهة بين الإسلام والغرب، بين الأعراق والألوان والهويّات، وهي لغات تستنجد بقيم وقواعد ومفردات مُعادية للتعايُش والحوار، ومُخاصمة لروح التعاون والتضامن، أي مُعادية لكل القيم الضامنة للاستقرار في المجتمع الواحد وبين المجتمعات.

لنتأمّل أوضاع ساكنة المدن الفرنسية اليوم من العرب المسلمين، وسط الوقائع الإرهابية التي عمّت مدناً فرنسية عديدة، ولنتأمَّل أيضاً حالة المهجَّرين من بؤر الحروب في المشرق العربي، ففي أوضاع من أشرنا إليهم على سبيل التمثيل تسود صُور من الريبة والخوف. ويصبح المجتمع بمثابة فضاء لتوقُّع أبشع أشكال القتل والحرق، بدل أن يكون إطاراً للتعارف والتعاون والتآزر.

يقتضي العيش المشترك في المجتمع الواحد الانتصار لقيم المجتمع المنفتح على التنوُّع والتعدُّد، تنوُّع الثقافات وتعدُّد العقائد، كما يقتضي ضرورة الإيمان بالمساواة رغم الاختلافات العديدة القائمة بين أفراد ومجموعات التنظيم الاجتماعي. ولا شك في أن مختلف المبادئ والقيم التي أشرنا إليها، تعبّر عن شكل من أشكال تطوُّر المجتمعات البشرية في العالم الحديث.

إذا كنا نعرف أن عمليات التّعَوْلُم الجارية في عالم اليوم، تدعمها بصورة قوية آليات التطوُّر الحاصل في تقنيات التواصل الافتراضي بوسائطها التقنية الجديدة، أدركنا أهمية تطوير آليات وأنظمة الاندماج في عالم تتقلص المسافات بين فضاءاته، في الوقت الذي تتضاعف فيه بين مكوّناته أخلاق التّنافُر والتّنابُذ. فكيف نعيد الاعتبار لمبدأ التعايُش الثقافي والحضاري دون إقصاء مبدأ الاختلاف والتنوُّع، أي دون جعل التنميط القسري بديلاً لمآثر التنوُّع والتعدُّد في المجال الثقافي؟

نُفكّر في موضوع التعايُش الثقافي انطلاقاً من

مقدّمة كبرى، نقرّ فيها بأنه لا حديث عن عيش مشترك وعن تواصل متفاعل مع الآخر والآخرين دون اختلاف وتعدُّد في وجهات النظر، في كل ما يجري بيننا وما يجري في العالم من حولنا، فنحن نفترض أن فهم وتعقُّل مختلف أوجه الحياة لا يمكن أن يحصل بطريقة واحدة. كما نفترض أن الحوار الناشئ في قلب المجتمعات، يتيح إمكانية تقريب وتجسير الفجوات والاختلافات التي تنشأ بين الذين يتقاسمون الحياة في المجتمع الواحد والكوكب الواحد.

ينتج عن المقدّمة السابقة مقدّمة أخرى مفادها، أنه لا تعايُش ولا تواصُل دون تسليم بالندّية والتكافؤ بين من يجمعهم مصير مشترك، والمقدمتان معاً تعتبران من القواعد الكبرى المؤسّسة لروح الفكر والثّقافة في المجتمعات الحديثة. صحيح أن الاختلاف بين البشر قديم، وأن منظومات الفكر والثّقافة والتعاون في التاريخ رُكّبت في إطاره، وصحيح أيضاً أن أفق المساواة شكّل ويشكّل بؤرة ناظمة لتطلعات وأحلام البشر في التاريخ، إلّا أن حديثنا هنا عن هذه المقدمات يرتبط بفضاء التحديث السياسي والثقافي المطلوبين في مجتمعاتنا، حيث أصبح مبدأ الاختلاف ومبدأ التكافؤ بمثابة الأسين الناظمين لكل مشروع ثقافي، وأصبحت قوة النماذج الثّقافيّة تستند أولاً وقبل كل شيء، إلى الجدارة المعرفية والتاريخية التي تؤهلها لتكون مقنعة وفاعلة داخل المجتمع، دون إغفال فضائل منتوج التفاعل الحاصل بفعل التساكن ومقتضيات العيش المشترك.

العيش المشترك وضرورة الاعتراف المتبادل

لو اتّجهنا للبحث في مبرّرات أزمة التعايُش الثقافي القائمة داخل المجتمعات، لاكتشفنا أن وراءها سلاسل من الأوهام المعادية للاعتراف المتبادل، الاعتراف التاريخي والموضوعي الذي يُشكل في نظرنا الخطوة الأساس في كل حوار يُمَهِّد لإنجاز التوافقات المساعدة على حسن التصرُّف، أي المساعدة على بناء الخيارات المطابقة لواقع الحال في تعدُّده وتناقضه، في توتُّره واختلافه، من أجل إنتاج ما يساعد على تخطي العناصر التي تعوق بناء حاضر ومستقبل مشترك، حاضر يستند إلى الطموحات الجامعة بين كل الأطراف التي يهمها مصير الإنسانية في التاريخ.

تقف في نظرنا، ثلاثة أوهام كبرى وراء المفاهيم المؤجّجة اليوم في العالم، أوهام عقائديّة وأوهام نفسيّة وثالثة سياسيّة. تتمثّل الأوهام العقائدية في التصوُّرات والأفكار التي تحوّل المذاهب والعقائد إلى دوغمائيات صنمية، حيث يتم استبعاد التاريخ وتحويل الأفكار إلى نماذج نظرية مُغلقة، نماذج نُخاصِم العالم بواسطتها وانطلاقاً منها، وهذا الموقف يحوّل العقائد من أدوات مساعدة على الفهم والإدراك والتعقُّل، إلى أدوات مُرْبِكَة لآليات الفهم والتواصل والتعايُش؛ حيث نُصبح أمام مواقف تستبعد كما قلنا لغة التاريخ، لمصلحة لغات أخرى تحتفي بالمطلقات وتعادي التاريخ. يعني استبعاد لغة التاريخ والفكر التاريخي استبعاد لغة النقد والنسبية، وهما من أكبر مكاسب التاريخ الحديث والمعاصر.

نتعلّم من دروس الفكر المعاصر في الفلسفة والعلم، أن التعايُش الثّقافي المؤسّس في إطار العيش المشترك يُساهم في تطوير منظومات الفكر كما يساهم في تطوّر المجتمعات البشرية. كما نتعلّم من الدروس المذكورة، أن مشروع الثّقافة الكونية التي يتطلّع إليها الجميع عبارة عن مشروع في التعدُّد والاختلاف، مشروع في احتضان النقد والفكر النقدي وبصورة متواصلة، وتُعَدُّ مكاسبها ومنجزاتها محصلةً لتاريخ من التعايُش المشترك، وأن مستقبلها مرهونٌ بانخراط الجميع في إعادة تأسيسها في ضوء ما يعرفه العالم من تحوُّلات ومآزق.

إن كل حديث عن ثقافة غربية تخصّ مجموعة بشريّة بعينها يُعَدُّ في نظرنا مجرد حديث في الأعراق والأصول الأسطورية، أي مجرد حديث لا علاقة له بالتاريخ الفعلي، وهو تاريخ مفتوح ومتعدّد. كما أن الحديث عن الإسلام والحضارة الإسلامية بلغة الدوغما المغلقة والنص المعياري المطلق يندرج ضمن الأفق نفسه، أفق اليقينيات القطعية والنقية، وهو الأمر الذي تكذبه شواهد التاريخ، حيث لا يشكل الإسلام المعياري أكثر من يوتوبيا موازية في التاريخ للإسلام التاريخي، الإسلام كما نشأ وتطوّر وما فتئ يتطوّر في التاريخ. ومقابل التقليص من حضور المطلقات العقائدية أثناء الحديث في المجال الثقافي، ينبغي أن نُولِيَ عناية كبيرة بمفهوم المثاقفة وأدوارها في التاريخ وفي التقدّم.

أما الأوهام النفسيّة فتتمثّل في نظرنا في المحن والأزمات المرتبطة بوعي الفارق، وعي الأقوياء بقوتهم ووعي المتأخرين بتأخرهم، وهذا الأمر يولد في النفوس كثيراً من الضغائن والأحقاد المتبادلة. إلّا أننا نرى أن الإدراك الموضوعي والتاريخي لمظاهر القوة والتأخر،

> لا تعايُش ولا تواصُل دون تسليم بالنديّة والتكافؤ بين من يجمعهم مصير مشترك



يتيح لنا إمكانية التفكير في كيفيات تقليص درجات التوتر، وبناء ما يسعف بترتيب علاقات تاريخية أكثر توازناً، وفي هذه الحالة تكون الأطراف المعنية بالعيش المشترك مطالبة باستحضار مطلب التفكير بالقيم والمفاهيم النسبية والتاريخية، أي المفاهيم القادرة على بناء توافقات يكون بإمكانها بلورة خيارات ومواثيق مساعدة على تقليل حدّة التوترات، وتقليص درجات الغليان المولّد لأشكال من الانفجار بعضها حصل وبعضها الآخر ممكن الحصول، وهو ما يعني المزيد من المساهمة في تكريس التنافر والتباعد القائمين.

أما الأوهام النفسيّة فيترتّب عنها مجموعة من الضغوط التي لا تسمح بالتعايُش الثقافي، ولن نتمكّن من تفتيت الضغوط السائدة إلّا بتركيب مفاهيم قادرة على إنجاز التواصل المساعد على بلورة ممكنات التوافق التاريخي، الذي يجعل الجميع يشتركون في صناعة ثقافة المستقبل.

يُمكن تعيين الأوهام السياسيّة القائمة في الخلط بين مستويات الاختلاف والتناقُض، المنتشرة بين المجموعات الثّقافيّة والسياسيّة في العالم المعاصر، وهي المجموعات التي تندرج جميعها في فضاء التعايُش المطلوب في عالمنا، وهو اختلاف مشروع ومُبرّر، بين إرادة في الهيمنة تروم تنميط العالم وفق تصوُّر واحد، دون مراعاة القيمة التاريخيّة للتنوُّع والتعدُّد الثقافي في التاريخ. فإذا كان من المؤكد تاريخياً وجود صراعات ومعارك سياسيّة متعدّدة في العالم، صراعات في أكثر من جبهة وجهة، فإن هذه المعارك ينبغي ألّا تتحوّل إلى معارك متجاوزة لحدود معطياتها التاريخية المحدّدة لتصنع أعداء مفترضين لثقافة وحضارات يملكها الجميع.

نعم هناك خلافات سياسية عنيفة بيننا وبين الغرب الأوروبي والأميركي، وهي خلافات ترتبط بقضايا مُحدّدة في الجغرافيا والتاريخ والاقتصاد وتدبير العلاقات والمصالح المشتركة، إلّا أنه لا ينبغي التفكير في هذه الخلافات خارج سقفها العياني والمحدّد، وهو السقف الذي تُعَيِّن معاييره الضابطة آليات المنافع والمصالح التاريخية والمادية. أما المساعي التي تتجه لابتكار أسماء ومفاهيم لا علاقة لها بمسارات الصراع القائمة، فإنها تساهم كما قلنا في كثير من الأحيان في صناعة أعداء بمقاسات أخطر مما يتصوّر المساهمون في تركيب هذه الصوّر، فقد تنطلي الصور المركّبة على مبتكريها وعلى المنسوبة إليهم، فتتحوّل السيناريوهات المفترضة إلى وقائع، حيث يصبح الاختلاط سيد المواقف والمواقع. وقد يترتب عن هذا الأمر جملة من الأمور غير المتوقّعة، لهذا السبب يكون من الضروري في خطابات فهم وتعقُّل الظواهر السياسيّة والتاريخيّة، التمييز في المعارك بين المعطيات في مستوياتها القريبة والبعيدة، حتى لا تنفلت الوقائع واللّغات، وتتحوّل المفاهيم إلى أدوات حربية، يصعب الحدّ من مفعولها في المدى الزمني القريب، وهو الأمر الذي يقتضي مزيداً من الحذر عند محاولة فهم معطيات التاريخ في أبعادها المختلفة.

مأزق التعايُش في فرنسا

عبد الله كرمون

كان مفهوم صراع الحضارات، سابقاً، هو الشائع في النقاشات، وفي شتى الأقطار، كلما تعلّق الأمر بصراع سياسي مغلّف باختلافات مبنية في الرأي أو في المنبت الحضاري العام. وقد استُبدِل اليوم بمفهوم آخر هو التعايُش؛ بينما راحت الآراء تتضارب باستمرار حول ضرورته أو حول استحالة تحقّقه، في حين أن المفهوم الأول لم يضمحل نهائياً من حلقة التداول. ففي الوقت الذي توصف فيه صراعات سياسية، يكون مبعثها الأساسي، في الغالب، اقتصادياً أو استراتيجياً بأنها صراعات حضارية ودينية، فإن مفهوم التعايُش، يبرز بعد انفجار أزمة تحمل أحد ألوان قطبي اختلاف، سواء كان دينياً أم عرقياً أم وطنياً.

كان إميل دوركهايم (1858 - 1917) وهو أحد آباء علم الاجتماع الحديث، يؤسّس في أبحاثه السوسيولوجية للتعايُش الاجتماعي والثقافي من خلال التركيز على أسس التربية، وإلزاميتها لتشرُّب القيم المجتمعية، فخلص إلى أنه بدون مراعاة قيم مشتركة، كما كتب، فلا وجود لتعايُش ممكن.

واليوم، بل ومنذ عقد ونصف العقد، صار «التعايُش» هو اللازمة التي تتكرر في كل محفل وناد، في كل أرجاء الغرب. ما هو التعايُش؟ مع مَنْ نتعايش؟ كيف نتعايش؟ وهل يمكن أن نتعايش؟

يتفق الجميع على أن التعايُش يتم على قاعدة احترام عناصر الاختلاف، التي لا تشكّل بأي حال أدنى عرقلة، لتحقّق الائتلاف، بين أفراد مجتمع يؤلّف بينهم قانون يحمي الجميع بدون ميز.

ولم تُطرح معضلة التعايُش في فرنسا (المثال الذي سنتناوله بين دول أوروبا) مثلما أضحت عليه اليوم. ذلك أن المجتمع الفرنسي بات يقف على حقيقة أنه يعيش بالفعل أزمة مجتمعية ما فتئت تستفحل حولاً بعد حول. من أهم مظاهرها ما تعرفه الغالبية الساحقة من أبناء الضواحي، وأبناء الأحياء الفقيرة، من أزمة هوّية، يشوبهم إحساس بالضياع، ميل إلى الجريمة، ومقت للأواصر التي تصلهم بأمهم: فرنسا، أو بالأحرى الجمهورية التي رأوا النور فوق أرضها. الشيء الذي يبرهن عليه الكثير من الوقائع، ويقلق سكينة المتتبعين الفرنسيين قلقاً.

وأكثر مَنْ يقضّ هذا الأمر مضجعهم هم بالدرجة الأولى المثقفون والمفكرون قبل السياسيين الذين لا يكادون يجدون فيه سوى بركة عفنة يصطادون فيها.

فبعدما شخّص الجميع بأن المجتمع يعيش تفكّكاً وتنافراً بين فئات من أفراده مع سائر المواطنين الذين ينتمون إلى الفضاء الجمهوري نفسه، باندلاع أحداث هنا وهناك، وببروز ألوان من السلوك لم تُعهد من قبل، صارت الدعوات إلى شدّ عرى الائتئام والالتحام أكثر وروداً.

راح الناس في البدء يعتقدون أن سبب التصدُّع المجتمعي مردّه الصراع بين الديانات التوحيدية الثلاث السائدة في فرنسا، فعمدوا إلى استنفار أصحاب هذه الديانات، وتوجيههم إلى أشكال متنوّعة من التعايُش الديني، خاصّة أن العنصرية المرتبطة باختلاف المِلّة لم تُستبعد مما يعتور

> التعايُش يتم على قاعدة احترام عناصر الاختلاف، التي لا تشكّل بأي حال أدنى عرقلة، لتحقّق الائتلاف، بين أفراد مجتمع



المجتمع من انقسام.

فمن المفكرين من يربط التعايُش بالعلمانية، ومنهم من يعدّد بين أسباب تحققه الأخرى عناصر مخالفة لها علاقة بسياسات المدينة، أما الفئة الأخرى فترى أن التعايُش مستحيل ولا يمكن أن يتحقّق أبداً.

يطرح المفكر ألان تورين، أستاذ علم الاجتماع بالمدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، كعنوان لأحد كتبه، سؤالاً جوهرياً: «هل نستطيع أن نتعايش؟ متساوين ومختلفين؟». يرى فيه أن الأمر يتعلّق في نهاية المطاف بمجهود فرد لأن يصير فاعلاً، ولن يتم ذلك إلّا بالاعتراف بالآخر، لأنه بدون ذلك لن تتحقق أية حياة اجتماعية بالمعنى السليم.

كما يؤكد كذلك، في نفس المنحى على تغيير المؤسّسات، يقول: «لا يمكننا أن نتعايش، أي أن ندمج وحدة مجتمع مع تعدّدية الأشخاص والثقافات، إلّا بجعلنا فكرة المواطن الفاعل في صميم تفكيرنا وعملنا».

أما إدغار موران هو فيتحدّث عن أزمة الثوابت الأخلاقية في مجتمعاتنا الحالية، إذ يشير إلى أنه: «في المجتمعات القديمة والتقليدية، كان الأفراد متشبعين بالواجبات والنواهي، وكانوا يدركون ما يلزم إتيانه، وما لا يجب فعله». لذا لاحظ أن الحضارة الغربية اليوم، تجنح أشدّ ما تجنح إلى الفردانية، وهشاشة الأواصر الاجتماعية. فهو يدعو إذن إلى أخلاقيات التفهم والتفاهم مع الآخر، وهي، برأيه، الكفيلة لوحدها، بأن تمكننا من التعايُش.

شرط التعايُش برأي جان لو أمسيل، أستاذ علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بالمدرسة العليا للعلوم الاجتماعية، التي كان رئيساً لها لزمن، يكمن في محاربة العنصرية التي تنبت في أرض معاداة السامية وكراهية المسلمين. غير أنه لم يلبث أن أضاف: «أعتقد أن مسألة الهويّة تحجب عنا حقيقة الصراعات الاجتماعية التي تحدث في فرنسا».

يبدو جان بول دروا، صاحب المقالات الرصينة في جريدة لوموند، منشغلاً أكثر من أي شخص آخر بهَمّ التعايُش، فهو يرى بأن مسألة التعايُش بزغت مثل تساؤل أساسي منذ سنوات قليلة فقط: «فليس التعايُش إذن هو الذي يُشكّل أمراً حديث العهد بنا، ولكن الجديد، هو أن هذا التعايُش، يلوح منذ الآن مثل إشكال، ومصدر تساؤلات، وكحيّز يستدعي تفكيراً، ويستلزم تحليلاً ونقاشاً».

يواصل قوله بأن «الجِدة تكمن في أن هذا (التعايُش) قد فقد بداهته، حضوره المفترض. فلم يعد معطى ولا متتالية إكراهات مفروضة، إنه بناء يلزم تشييده، عالم معقد يلزم استكشافه، من أجل حسن جبْله».

يخلص الرجل، بحنكته المعتادة، إلى أن الأسباب التي أدت إلى هذه الوضعية مُتعدّدة، وقد ذكر بعضاً من العوامل التي أصابت وتصيب التعايُش اليوم، من بينها، الاحتقانات اللااقتصادية والمالية، المصاعب الاجتماعية، أنمطة التواصل التي تيسر، ولكنها، تجمد أيضاً، جزءاً من علاقاتنا، والتي يُضاف إليها، كما يعلم الجميع، التوترات المتعلّقة بالهويّة، والصراعات الأيديولوجية، الدينية أو الطائفية، ثم الفقدان النسبي للمُثل الجماعية، ولكن أيضاً، ما لا يجب إغفاله، نظرا لأهميته، ألا وهو: «انتصارا الفردانية والعولمة».

أما سيغيل أوزيرات صاحب مسار مهني غني، إذ بعد تكوين فلسفي، تحوّل إلى العمل في تخطيط المدن. من هذا المنطلق أثار اهتمامنا رأيه في التعايُش، إذ رأى بأنه لابد أن يمرّ عبر ثورة في المجال الحضري، وفي سياسة تخطيط المدن. فلا يمكن أن نتحدّث في نظره عن تعايُش ممكن في الحال التي توجد عليها مدينة كباريس مثلاً، من جهة نسيجها الحضري الذي يستتبع نسيجاً اجتماعياً معيناً. ففي الوقت الذي تتواجد فيه أحياء راقية من جانب وأحياء بالية من جانب آخر، ليس هناك من سبيل للحديث عن احتمالات مُعيّنة للتعايُش. كما أن المضاربات العقارية التي بلغت أشدّها في باريس، والتي تمنع موظفاً بسيطاً من اكتراء شقة متوسطة فيها، ناهيك عن شرائها، تقف هي أيضاً حجر عثرة أمام تحقّق لأبسط أشكال التعايُش بين فئات اجتماعية منفصلة. لذا بدون هذا التقارب في الرقعة الجغرافية، واتصال أبناء الفقراء بأبناء الأغنياء في مدارس الجمهورية، فلا داعي للتبجُّح بالمناداة بالتعايُش. من هنا يرى سيغيل هذا أن هذه الثورة الحضرية ضرورية، ضداً على تحويل المدن إلى متاحف، «حتى يصير الاختلاط الاجتماعي حقيقة، والتعايُش شيئاً آخر أكثر من شعار انتخابي».

يبدو التعايُش إذن في حَدِّ ذاته فكرة عصيّة على التطبيق حيال ما يحيط بعالمنا الأوروبي اليوم من رعود وبروق. فقراءة كتاب صاحبنا فريديريك بوييه الصادر مؤخراً، حول ما سماه بـ«الهلع الذي في نفوسنا»، تؤكّد مرّة أخرى أن الخوف والانكفاء على الذات هما أقوى من كل نية أو رغبة أو قدرة على التعايُش أو الاندماج.

فريديريك بوييه هذا كان قد ساهم، بل أشرف على ترجمة للكتاب المقدس، مثلما أنجز ترجمة جديدة ورائعة لكتاب القديس أغسطين منذ سنوات. أما في كتابه الحديث العهد بالنشر، فحاول أن يكسر من شوكة الخوف من الغريب القادم من بعيد، مُشدّداً على ضرورة التسربل برداء حفاوة الضيافة وفتح الباب لعابري السبيل وإيوائهم.

وفي الكتاب مبثوثة اعتراضات المعترضين على أفكاره، وحجج المحتجين ضده. يقول في واحدة منها: «أجل، أعرف أنهم ليسوا مثلنا، لا يأبهون بنا، لا يفكّرون مثلنا، لا يصلّون مثلنا، لا يتعاملون مثلنا...» إلى غير ذلك. على كل فالكتاب عبارة عن خطاب طويل يدحض فيه بوييه فكرة نقاوة الجمهورية وخطر الغريب الآخر. تلك هي رؤيته ومفهومه عن التعايُش الذي يرى أنه السبيل إلى بناء مجتمع الند للند.

استعرضنا حتى الآن آراء المفكرين والمثقفين الذين يرون في التعايُش إمكانية للسلام الاجتماعي، ورأينا كيف كانت اقتراحاتهم من أجل تحقيق التعايُش في المجتمع الفرنسي. مهما كانت أطروحة كل واحد من الذين ذكرناهم، على سبيل المثال وليس الحصر، فإنهم يتفقون جميعهم على كون التعايُش ممكن التحقّق متى سُلكت السبل المؤدّية إليه.

> ”
> **الخوف والانكفاء على الذات هما أقوى من كل نية أو رغبة أو قدرة على التعايُش أو الاندماج**
> ”

غير ذلك هناك معسكر آخر من السجاليين، ومن أشباه المثقفين، ومن بعض رجال الدين مثل الأسقف ليك رافيل الذين يرون بأن سماء فرنسا ملبدة بالغيوم الداكنة وأن العاصفة سوف تقصف المدن، والخطر آتٍ من المهاجر والغريب، والحرب معلنة على الغرب في عرفهم. فتراهم ينكرون التعايُش، بل يقولون باستحالته. من بين هؤلاء ريشار مييه مثلاً، الذي يرفض رفضاً باتاً التعدّد الثقافي، ويحسّ بخطر الآخر، ما يجعله يقول بالاستحالة التامة لإمكانية التعايُش.

أو إريك زيمور المشهور بعدائه لتواجد الأجانب على أرض فرنسا، والذي لا يني يردّد في كل مكان يقين فشل التعايُش مع الأجنبي المختلف، ويرفض بشكل أو بآخر التعدّدية الثقافية وغيرها في فرنسا.

كُثر اليوم الذين ينشرون ثقافة الخوف في المجتمع الفرنسي، الخوف من المختلف في المعتقد، اللون، اللّغة والمنشأ. فتشتد أصوات الذين يرون مسالك الجمهورية غير آمنة، وقد نفخوا في نفس القرن منذ عقد ونصف العقد. كل ذلك من أجل مكاسب سياسية وأرباح انتخابية. فمن قبل كان الشعار: «ها قد جاء الغريب ليأكل خبزنا»، واليوم صار: «إنه قد أتى ليستأصلنا كي يستحوذ على أرضنا».

لا بد أن الحيثيات العالمية مقلقة، ولابد أن تُفجّر أكثر التناقضات المختبئة تحت قشرة التأزم الاجتماعي في فرنسا، ما يجعل فكرة التعايُش مُعرّضة أكثر فأكثر للتصدُّع. وقد لا يخطئ المؤرّخ الأميركي ثيموتي سنيدر الذي تنبأ بمستقبل للبشرية قد يعرف إبادات جديدة مثل تلك التي حدثت في الماضي، والتي يكون سببها بالدرجة الأولى: الاقتصاد، الأرض والغذاء!

صدام التعايُش الحضاري

د. حسين محمود

لم تنقطع قنوات الاتصال بين الشرق العربي والجنوب الأوروبي على مَرّ التاريخ. ذلك التاريخ الذي يحكي سير البطولات والمعارك الطاحنة بين الطرفين، كما يحكي بالقدر نفسه من الحماس العلاقات التجارية والإنسانية بينهما. ومن هنا فإن إحدى هذه القنوات كانت بلا شك الحرب. وكما يقول ابن جبير في رحلته «أهل الحرب مشغولون بحربهم والناس في دِعة»، وهو يصف حال سكان عكا التي زارها إبان الاحتلال الصليبي لها، فوجد العرب والصليبيين يختلفون إلى المقاهي نفسها ويشربون معاً، ويتزاوجون فيما بينهم. هذه الحرب الغاشمة، وكل الحروب غاشمة، كانت لها جوانب إيجابية كثيرة على العرب وعلى الغرب في الآن نفسه. يحكي أسامة بن منقذ قصصاً كثيرة عن العلاقات التي أقامها مع الصليبيين إبان احتلالهم لتلك الأراضي، وكانت



كلها علاقات تعايُش ثقافي بينه وبين أعدائه، انتقلت من خلالها فنون أدبيّة في الشعر والقصّة، كما انتقلت معارف كثيرة من الشرق إلى الغرب، وانتقلت زراعات، وعلوم، وتطوّرت في ظِلّ الحرب صناعات، وخاصّة الصناعات الحربية، كما كان هناك جهد فكري وفلسفي دفع الصليبيين إلى التماس أسباب النهضة في الشرق، وأن ينهلوا من منابع العلم الإسلامي الموجود بين جنبيهم، في الأندلس وصقلية، ويبدؤون عصر النزعة الإنسانية التي نهلت من منابع العلم الشرقي بلا حدود. وقصة القديس فرانشيسكو مشهورة، ففي زمن الحروب الصليبية جاء إلى مصر وانضمّ إلى الصليبيين، ويقال إنه جاء معهم لتحميسهم ضد «مغتصبي» القدس من العرب، ولكنه عندما التقى بالملك الكامل الأيوبي، وجرى بينهما حوار ثقافي انتهى به الحال إلى العودة إلى بلده إيطاليا زاهداً مُتقشّفاً نابذاً للحرب داعياً للتعايُش بين المسلمين والمسيحيين، وتقول باقي الأسطورة في الغرب إن فرانشيسكو أقنع الملك العادل باعتناق المسيحية، فيما تُشير المصادر الإسلامية إلى أن الملك الكامل هو الذي أقنع فرانشيسكو باعتناق الإسلام، ولكن هذا كله لا ينفي أنهما التقيا وأنهما تحاورا وأن حوارهما كانت له نتيجة إيجابية، بل إن وجود العرب في صقلية وفي الأندلس لقرون طويلة بدأ باحتلال تلك الأصقاع ثم بإقامة أسس الدول الحديثة بها. وتطوّرت هذه الدولة وازدهر فيها العلم والأدب، وكانت هي البنية الأساسية التي بنى عليها الإيطاليون عصر النهضة بما يحمل من تطوّر وتقدّم في جميع المجالات.

الآن وقد أفل نجم هذه الدول ولم يعد لها أثر سياسي على أرض الواقع، لم يتبقَ منها إلّا آثار خالدة تدل على وجود عربي ثقافي حضاري في المرتبة الأولى. بلاط الملوك تزول منه حوارات شن الحروب بما تحمل من كلمات كبيرة وقاسية، وتبقّى منها فقط مخطوطاتها وكتبها النادرة وتماثيلها الفاتنة ولوحاتها الباهرة، وتصبح قبلة للزائرين والسائحين.

كنت سائحاً في بريطانيا في بداية أعوام الثمانينيات، واستوقفني رجل إنجليزي مُسن في الشارع عندما سمعني أحادث زميلاً باللّغة العربية. قال لي باللغة العربية بلكنة قاهرية: انتو من مصر؟ قلنا له نعم. وكان هذا هو كل ما قلناه، والباقي قاله كله هو، كيف أنه عاش في مصر طويلاً، وأنه كان جندياً في الجيش الإنجليزي، وأنه تعلّم العربية هناك، واعتنق الإسلام، وأحب فتاة لم يرضَ أهلها أن يزوجوها له «حتى لا تتغرّب» إذا سافرت معه، ولكنه لا يزال يحبها رغم مرور السنين ورغم أنه لا يعرف إن كانت حيّة أو ميتة، وكيف أنه يشتاق لأكل طبق كشري. كان الحنين الدافق الذي يتحدّث به الرجل ينمّ عن تعايش عميق مع الجماعة التي جاءها غازياً وخرج منها عاشقاً لها ولأهلها، ولثقافتها.

يضمحلّ النفوذ السياسي الذي يعكس موازين القوة، ويستمر النفوذ الثقافي قوياً، لأن قدرته على العيش بين الناس والتعايُش معهم أقوى كثيراً من أي قوة حربية، تزول إذا ضعف الغازي المغتر بقوته. يكفي أن نذكر نابليون وحملته العسكرية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر، والتي حملت معها إلى مصر حملة أخرى علمية درست مصر بكل تفاصيلها ودوّنت دراساتها في سِفْر كبير لا يزال مرجعاً أساسياً في الشأن المصريّ هو «وصف مصر»، الذي ساعد على دخول مصر إلى العصر الحديث وبداية النهضة التي قادها محمد علي، اعتباراً من أوائل القرن التاسع عشر، بعد الحملة الفرنسية بسنوات قليلة.

ففي الوقت الذي لم يكنْ حوار المدافع والبنادق والسيوف ينقطع كانت هناك علاقات إنسانية بين الطرفين المتحاربين، بما في ذلك علاقات الحب والزواج واعتناق كل منها دين الآخر. قصة حب أنطونيو وكليوباترا كانت ذروة أحداث حرب طاحنة بين مصر البطلمية وروما القيصرية انتهت باحتلال مصر.

لا نذهب بعيداً، إذا قرّرنا أيضاً أننا نتعايش ثقافياً مع ألد أعدائنا الحربيين، ففي عِزّ الاحتلال الإنجليزي لمصر كان الأدب الإنجليزي من الروافد المهمة لنهضة الأدب فيها هي نفسها. كما اعتمدت حركة الترجمة المزدهرة في القرن التاسع عشر على مصادر معرفيّة وأدبيّة لا تخرج عن لغتين هما لغتا المستعمرين الكبيرين اللذين تقاسما العالم العربي بمعاهدة سايكس بيكو، وهما اللّغة الإنجليزية، لغة الإنجليز المحتلين. أليس هؤلاء هم الإنجليز الذين كان المصريون يهددونهم دائماً بالموت رفضاً لاحتلالهم؟ لا زلنا نذكر الشعار الخالد لثورة 1919 وما بعدها من فترات النضال المصري ضد المستعمر «الجلاء التام أو الموت الزؤام». ولم يمنع وعد بلفور الذي أعطاه الإنجليز للصهاينة لكي يغتصبوا فلسطين بموجبه، لم يمنع هذا المثقفين العرب من قراءة وترجمة الإنتاج الأدبي والفلسفي للإنجليز.

واللّغة الأخرى هي اللّغة الفرنسية، لغة الفرنسيين الذين احتلّوا قطعاً واسعة في المشرق والمغرب، وأذاقوا أهلها صنوف العذاب والإهانة، والقتل والتطهير، والاستيلاء على مقدرات الشعوب المحتلة.

ولا يزال الأمر على حاله في العصر الحديث، فالهجوم الإرهابي على العاصمة الفرنسية باريس، ومن قبله على نيويورك، ودائماً في أصقاع كثيرة من العالم الإسلامي، من أفغانستان حتى سوريا وليبيا وقطاع من إفريقيا، لا ينفي أن هناك كُتّاباً سوريين وعراقيين ومصريين وليبيين وسودانيين وغيرهم من أبناء العالمين العربي والإسلامي، ممن يعيشون ويبدعون ويتألقون في سماء الأدب والفنّ والثقافة داخل المجتمعات الأوروبية التي يضربها بنو جلدتهم، وأن هناك كُتّاباً غربيين يختلفون على بلادنا ويكتبون فيها وعنها ما يُشبه الشعر، في مدح خصالها وطبيعتها وكرمها. هؤلاء هم المهاجرون، الذين يحملون على ظهورهم أفكار أممهم، جنباً إلى جنب مع حقائب السفر، ويتعايشون ثقافياً رغم الاضطهاد السياسي والاقتصادي والمطاردات البحرية والبريّة، والاستقبال في مراكز هي أقرب للسجون. حتى هؤلاء المهاجرين «غير الشرعيين» يجدون دائماً من بين أهل لامبدوزا، حيث ترميهم الأمواج، من يؤويهم من أهلها، ويأخذ بأيديهم حتى تستقر بهم الأحوال.

وربما كانت المعادلة في غاية البساطة، وربما كانت شديدة التعقيد، ولكن الثابت في تاريخ الأدب أنه لم يُعنَ كثيراً بتاريخ الحرب، حتى كُتّاب العصور الوسطى الذين وصفوا الصراعات بين الشعوب الأوروبية والشعوب العربية كانوا يضمّنون وصفهم للمعارك، ربما من باب الحلية والزينة الأدبية، قصص حب بسيطة وخلّابة بين المتحاربين.

الثابت أيضاً أن الشعوب لم تكن تتحارب أبداً، ولم يعرف التاريخ كثيراً من الحوادث التي تصادم فيها شعبان، أو ثقافتان، وإنما تتحارب الأنظمة فيما بينها، أو يتحارب الباحثون عن السلطة، أو يتباغض الطامعون في ثروات غيرهم. ولكن الشعوب على خلاف هذا كانت تعرف كيف تتعايش معاً، حتى وإن احتمل هذا التعايُش أن تتشاجر أحياناً، أن تدرك أن بينها اختلافاً، ولكنه الاختلاف الذي لا يُفسد للودّ قضيّة.

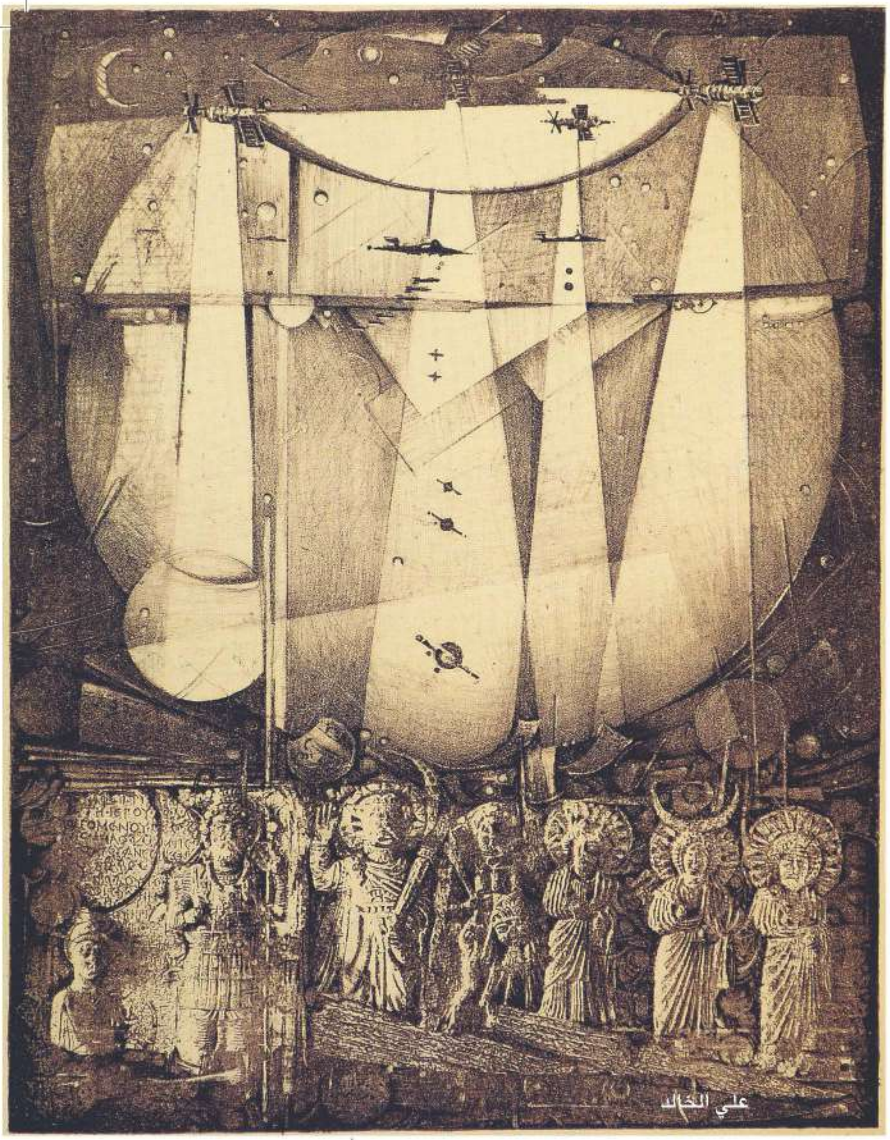
> الشعوب لم تكن تتحارب أبداً، ولم يعرف التاريخ كثيراً من الحوادث التي تصادم فيها شعبان، أو ثقافتان، وإنما تتحارب الأنظمة فيما بينها

التعايُش في فضاء عالمي مضطرب

أ.د. محمد غانم الرميحي

في محاضرة ألقاها المفكّر الاستراتيجي الأميركي السيد زبينغيو برزجنسكي، قال إن العالم اليوم به ثلاث قوى عظمى، هي الولايات المتحدة وروسيا والصين، ولكن أي منهما لا يقدّم قيادة فعالة للعالم، أي أن العالم اليوم فاقد القيادة، ولهذا الفقدان أسباب عديدة على رأسها صيرورة التاريخ، حيث تقوى الأمم وتتقدّم للقيادة، ثم تضعف تدريجياً وتتراجع، نحن الآن في عصر تراجع القوة الأميركية التي صعدت بسرعة لقيادة العالم بعد الحرب العالمية الثانية، وفي مرحلة تنافس بين قوى تقليدية لم تبرز إحداها حتى الساعة للقيادة. البعض قد لا يلحظ هذا التراجع، لأنه تدريجي ويأخذ فترة من الزمن، ولكن هكذا كان مع قوى في التاريخ آخرها بالطبع الإمبراطورية البريطانية التي كانت تُوصف أن (ممتلكاتها لا تغيب عنها الشمس) بعد الحرب العالمية الثانية كانت الإمبراطورية البريطانية تعتقد، أو على الأقلّ سياسيوها، أنهم بصدد إنعاش تفوّقهم، في الحقيقة أخذ الانحدار حتى التلاشي في التأثير العالمي حوالي ثلاثة عقود لا غير، وما أن جاء منتصف عقد السبعينيات من القرن الماضي حتى أصبحت بريطانيا دولة مثلها مثل الدول الأخرى تعصف بها الأزمات الاقتصادية وتتوزّع بين الاجتهادات السياسية في الداخل. الأمر بالضبط يحدث في الولايات المتحدة اليوم، وما نشهد من (استجداء) لأصوات الناخبين من قِبَل المتنافسين للوصول إلى البيت الأبيض، عن طريق إرسال رسائل (عنصرية) مليئة بالكراهية ضد الآخر المختلف، يعني الإفلاس الحضاري والتراجع القيمي للقوة الكبرى، كما يفعل المرشح الجمهوري دونالد ترامب، مؤشر إلى الانحدار، يعني ضمن ما يعنيه إثارة الاضطراب الاجتماعي في الداخل والخارج. من جانب آخر يبدو أن السيد فلاديمير بوتين يحنُ إلى الإمبراطورية الروسية التي تحوّلت إلى سوفياتية، ثم انتهت في بداية تسعينيات القرن الماضي إلى دولة، ترغب أن تُعيد الماضي، والماضي للشعوب كما هو للإنسان الفرد لا يعود من جديد لتدخل في مغامرات تُثير من جديد الكراهية والمشاعر السلبية. في هذا الجو المضطرب نشهد الصين، التي تقف على خط التماس متفرّجة، وربما متشوّقة، أن تلعب دوراً عالمياً، إلّا أن قدرتها التي حصلت عليها في الاقتصاد لا تماثلها قدرات سياسية، لأن النموذج الذي تقدّمه لا يحمل أية إغراءات للآخرين للسير في مساره.

العالم إذاً في مرحلة صعبة من التحوّل الكبير، الذي لا بوصلة له حتى الآن، ولا فكر أو رجال يقودونه. يرى بعض معلّقي الثّقافة أننا أمام مشهد يشابه إلى حدٍّ ما في عمومه مشهد العالم قبل الحرب العالمية الثانية (وحتى الأولى) من انشطار كامل وتضارب عميق في المصالح وغياب التوافق، وتوقع أن القوة هي التي يمكن أن تحلّ المشكلات، وهي لن تفعل هذه المرّة، بسبب التغيّرات الهيكلية دائمة الحركة على النطاق العالمي، خاصة



فـي العُـدّة العسـكرية. وحتـى مجلـس الأمـن الأداة التـي اخترعهـا المنتصـرون بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة لحلّ النزاعـات، لـم تعد قـادرة علـى وضـع حلـول للصراعـات التـي تنتشـر فـي العالـم، وجلّهـا صراعـات يغنيهـا التنافـس بيـن القـوى الكبرى التـي تفقد قدرتهـا علـى الحسم أو علـى الانتصـار، فتحـارب بعضهـا مـن خـلال وكلاء مختلفـي المشـارب أو مـن خـلال أدوات ضغـط مثل الحصـار والمقاطعـة، بل وحتـى العمل مـع شـبكات الجماعـات السـريّة!!

يجـري الإخـلال بالتعايُـش بمعنـاه العـام علـى المسـتوى العالمـي وعلـى مسـتوى المجتمعـات المحليـة مـن خـلال أربعـة متغيّـرات هـي الأكثـر بـروزاً فـي إحـداث خلـل فـي التعايُـش الحضـاري فـي هـذا الزمـن وتفعل فعلهـا فـي العلاقات الدولية وفـي العلاقـات البينيـة بيـن شـرائح المجتمـع الواحـد علـى حَـدٍّ سـواء، ويعتمـد عمـق تأثيرهـا علـى ظـروف محليـة وإقليميـة تغذّيهـا سـلباً أو إيجابـاً.

المتغيّر الأول

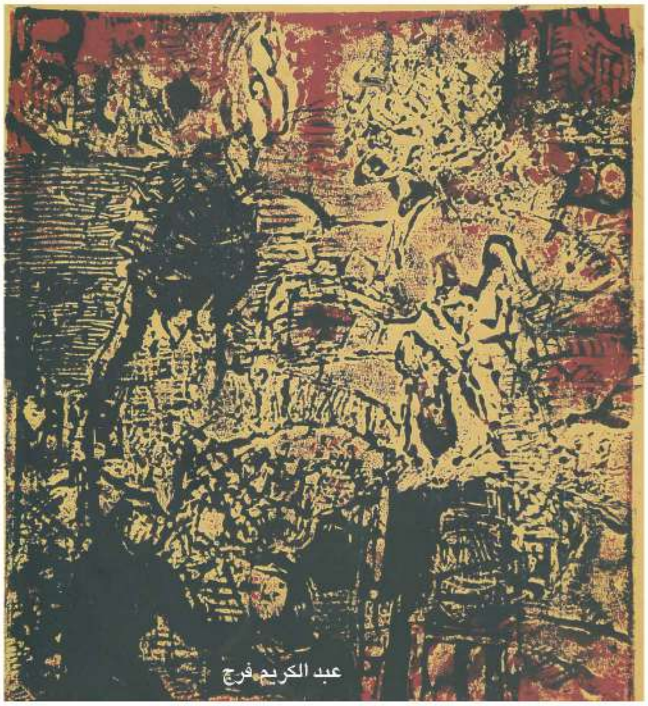
الصـراع الدولـي المحتـدم الـذي سـبّبه فقـدان القيـادة الدوليـة الفاعلـة، وانهيـار الإمبروطوريـات التـي سـادت إبـان القـرن العشـرين، فقـد بـدا ذلـك القـرن وكأن الصـراع قـد انتهـى مـن السـاحة العالميـة، ومـا هـي إلّا عشـرون عامـاً حتـى حصـدت حربـاً ضروسـاً سُـميت الحـرب العالميـة الأولـى أرواح ملاييـن البشـر، واختفـت إمبراطوريـات عاشـت مئـات السـنين، مثـل الإمبراطوريـة العثمانيـة أو النمساوية / الهنجارية، أو القيصرية الروسـية، وبـرزت دول جديـدة قويـة علـى سـطح العالـم سـمت نفسـها (إمبراطوريـة) وبعـد عقديـن مـن الزمـان بقليـل اضطـرب العالـم مـن جديـد، واكتسـحت النازيـة الألمانيـة التي خرجت مهزومة قبـل عشـرين عامـاً العالـم بقـوة جحافـل الرايـخ الثالث (رايـخ الألـف عـام كما كانت تقول الدعاية الألمانيـة)!، إلّا أن تحالـف الفاشيسـت الإيطالـي مـع النازيـة الألمانيـة سـرعان مـا انهـار أمـام تحالـف سـوفياتي / أميركـي غربـي (بريطانيـا وفرنسا) وصعدت دول وقوى حديثة، هذه المرّة اسـتمر بعضهـا إلـى أكثـر مـن ثلاثـة عقـود، ثـم انتهـى الصـراع بيـن المنتصريـن بخـروج الاتحـاد السوفياتي وانتهاء صيتـه المدوي. هذه الفترة، أي بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة والسـنوات التـي تلت تفتق ذهـن المتصارعين على حروب جديدة، هـي الحـروب بالوكالـة (حيث امتنـع تقنيـاً شـن الحـروب الكبـرى بسـبب تطـوّر أسـلحة الدمـار الشامل التـي يمكن أن تمحـي الأرض ومن عليها) لا زالـت هـذه المرحلـة تفعـل فعلهـا حولنـا وقـد

> لم تعد هناك (بوابة) حكومية محلية أو دولية تمنع وصول الأفكار والمعلومات أو تقلّل من التشابك والتجنيد

مرّت بمرحلتين: الأولى مرحلة الحرب الباردة، وتقسيم العالم إلى معسكرين، والمرحلة الثانية التي نعيش وهي مرحلة الحروب بالوكالة، مع إضافة جديدة هي ضعف القوى الكبرى، وصعود قوى أقلّ ولكنها تملك الخلطة السحرية (القوة النووية المدمرة) وجلّها من دول العالم الثالث، ومن هنا فإن البشرية تغادر مكاناً في التاريخ لتدخل آخر، أصبح له لاعبون جدد يستطيعون أن يعطلوا هيكلية التعايُش، سواء في داخل الأوطان أم بين الشعوب، هؤلاء اللاعبون الجدد هم قوى ما دون الدولة، أو دول تسمى مارقة.

المتغيّر الثاني

في هذه الأثناء (أي مرحلة ما بعد الحرب العظمى الثانية)(1) بدأ ظهور الدول الصغيرة والمتوسطة في كل من آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية، واستُقطبت هذه الدول أو معظمها إلى المعسكرين اللذين تقابلا في خصومة بعد الحرب الثانية، وهما (الدول الرأسمالية) والأخرى معسكر الدول (الاشتراكية)، على اختلاف الأشكال التي اتخذتها تلك الدول الجديدة في الممارسة في أي من الرأسمالية أو الاشتراكية!، وأصبح كثير من هذه الدول الجديدة في مكان قريب أو بعيد لطرف خصيم للآخر، إلّا أن ما يجمع معظم تلك الدول (التي سميت نامية) خلل في الحوكمة عند معظمها، تقلبت فيه مجتمعاتها من حكومات عسكرية ديكتاتورية، أو حكومات مدنية أيضاً ديكتاتورية، أو شبه ديموقراطيات هشّة، شابها ضمور الحوكمة الرشيدة (المشاركة والشفافية والحكم بالقانون) وزيادة جرعة الفساد، كل تلك العوامل جعلت ما يمكن تسميته بمرض الانحباس الديموقراطي يتفشى في معظم تلك الدول، الأمر الذي نتج عنه إما حروب أهلية أو حروب بينية أو حركات إرهاب، مما دفع قطاعات كبيرة من هذه الشعوب إلى نبذ الآخر (المستعمر) الداخلي، كما في جنوب إفريقيا وفلسطين، أو الخارجي، كما في حروب التخلّص من الاستعمار. إلّا أن انحباس الديموقراطية والتدخل الخارجي، كان لهما أثر كبير في فشل الدول الصغيرة وانهيارها تحت الضغوط، خاصة ضغوط التنافس بين القوى الكبرى والحروب بالوكالة. وظهر شيء اسمه (الإرهاب) وتفشّى، وكان ظهوره الأكبر في أفغانستان، المكان الذي أصبح أولاً حاضنة للحروب بالوكالة ثم حاضناً للإرهاب. كان تشجيع حركات (المقاومة) للمعسكر الآخر مكاناً لتفريخ (الإرهاب) بعد ذلك.



عبد الكريم فرج

المتغيّر الثالث

زاد من سرعة الاستقطاب والصراع وانحسار التعايُش ثورة وسائل الاتصال الاجتماعي في العقدين الأخيرين، والتي هي الآن في كل ما نعرف (جنينية) ويرى الخبراء أنها سوف تزداد سرعة وانتشاراً، فلم تعد هناك (بوابة) حكومية محلية أو دولية تمنع وصول الأفكار والمعلومات أو تقلّل من التشابك والتجنيد. يقول الكاتب الأميركي توماس فريدمان في مقال نُشِرَ له الأسبوع الثاني من ديسمبر/كانون الأول 2015 بعنوان (لست أميركياً) إنه كان في الكويت في أواخر نوفمبر/تشرين الثاني 2015 وسأله أحدهم عن تصريحات دونالد ترامب، بعد ساعات من إطلاقها في أميركا عن (وجوب قفل المساجد)(2) هكذا هي وسائل الإعلام الجديدة التي تنقل الأخبار بسرعة غير مسبوقة، وهي تحمل الكثير من المخاطر من جهة، والفرص من جهة أخرى، ولكنها بالتأكيد تنحى نحو إشاعة سريعة للضرر بين المكونات البشرية، وتقلّل من فرص التعايُش الحضاري والانسجام الإنساني، لأن البشر جُبلَ بطبعه على ما يمكن أن يُسمى (حب الدم) أو (الأخبار السلبية والمؤججة للعاطفة) هذه الوسائل في أيدي العامة من الناس، تساعد إلى حَدٍّ كبير في إشاعة مساحة من عدم التسامح بين الثقافات المختلفة وبين الدول وبين الجماعات في الدولة الواحدة، بل وتستخدم لتلميع وتسويق الأفكار المتطرّفة الدينية والمذهبية والعرقية والاقتصادية،

وتشويه سمعة آخرين مختلفين في الاجتهاد السياسي أو الديني أو المذهبي، وتزداد سرعة انتشار تلك الوسائل حتى غدت (ميدان) معركة للأفكار والرؤى وترويج السياسات.

المتغيّر الرابع

الإرهاب بأشكاله المختلفة هو المحك هنا، ولكن يجب أن نتوقف مليّاً للنظر إلى المفهوم علمياً، فقد كان دائماً هناك خط رفيع بين الحركات التي تنادي بالتحرّر الوطني وبين الإرهاب، هنا الخط الرفيع يتلاشى عند تغيير المناخ السياسي، ولو أن الفروقات بين حركات التحرّر وبين الإرهاب (اي استخدام العنف) فروقات معيارية، فإن حركات التحرّر لها (أجندة أو منافستو فكري)، في الوقت الذي لا تحمل حركات الإرهاب العنفية الأخرى أجندة سياسية أو أن تلك الأجندة غير مرغوب فيها أو معترف بها أو خارجة عن سياق التاريخ! مثال: فحتى سنوات قليلة مضت كانت منظمة التحرير الفلسطينية تُسمى (إرهابية) إلى درجة أن مندوب الولايات المتحدة في الأمم المتحدة اندروينج، عندما جمعه السيد عبد الله بشارة، مندوب الكويت في أواخر السبعينيات من القرن الماضي (1979) في تلك المؤسسة، على غداء مع مندوب مراقب لفلسطين زهير الطرزي، وعلمت الصحافة بذلك، شنّت حملة ضد المندوب الأميركي اضطرته للاستقالة(3)، والآن نرى منظمة مثل طالبان حتى الأمس القريب كانت تُصنّف بأنها إرهابية، اليوم تُجري مباحثات بينها وبين الحكومة الأفغانية، من أجل المشاركة في الحكم، وكذا ينطبق على حزب الله اللبناني الموكول إليه من إيران، حمل الكثير من المهمات غير السويّة سياسياً، يشارك في الحكم اللبناني، أما حزب الدعوة العراقي الذي قام بأعمال إرهاب في الثمانينيات من القرن الماضي في عدد من البلدان من بينها الكويت، فيشارك اليوم، وحتى بأشخاص متهمين بالقيام بأفعال إرهابية ارتكبت بأيديهم، في الحكم القائم في بغداد(4).

إلا أن شكلاً من الإرهاب تقوم به الدول أيضاً، وخاصة الفاشلة، فمفهوم إرهاب الدولة أمر متداول، أي استخدام العنف عشوائياً ضد المواطنين، وهو أمر يُرتكب اليوم من قبل النظام السوري على نطاق واسع، ضد شعب أعزل، إلّا أن الجماعات ما دون الدولة هي الأكثر خطورة لأن إرهابها مباغت لا يعرف أحداً متى يضرب أو أين يضرب، فأحداث باريس 13 نوفمبر 2015 أحدثت صدمة اتّسقت مع التهجير الضخم للسوريين باتجاه أوروبا، فغاصت أوروبا في مشكلة لم تألفها قط، بين شعارات التسامح والمساعدة والقبول، وبين الخوف والريبة من القادمين الجدد، إلى درجة أخذ احتياطات متشدّدة عند عبورهم إلى الأراضي الأوروبية، علاوة على ما يكلّف اقتصادات تلك الدول من خسائر. ولأن الإرهاب كمفهوم لا زال مختلفاً عليه وغير مُقنّن في القانون الدولي، فإن الموقف منه يعيدنا إلى المقولة المعروفة إن (حركة تحرير للبعض، هي إرهاب للبعض الآخر، والعكس صحيح)، ولكن بالنتيجة فإن الضحية الأولى لكل أشكال الإرهاب هو التسامح والقدرة على التعايش وقبول الآخر.

> الضحية الأولى لكل أشكال الإرهاب هو التسامح والقدرة على التعايش وقبول الآخر

الاستنتاج

إن التعايُش والتسامح الحضاري في هذه الفسحة من الزمن (العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين) يمران بأزمة أخلاقية طاحنة تختلط فيها الألوان وتتضارب الاجتهادات، والخاسر الأكبر فيها هو قيم حضارية أساسية ناضل الإنسان في أماكن مختلفة وبأشكال شتى للوصول إليها، ومن هنا فإن الاعتراف أولاً بأهمية القضية وتأثيرها العميق على حضارة الإنسان، هو أول الطريق للبحث عن حلول عقلانية لها، تبدأ بعدم الانجرار وراء التعميم أو تعظيم المخاوف من الآخر والنظر إلى الظاهرة نظرة علمية ومحاولة بيان أسبابها العميقة ودوافعها وتاريخ صيرورتها، واقتلاع جذور تلك الأسباب، وتبقى الحلول على المدى المتوسط في إقامة الدولة الوطنية المدنية العادلة والمؤسّسية القابلة بالتعدّدية على قاعدة المواطنة المتساوية.

هوامش:

1 - بدأت الأمم المتحدة بخمسين دولة فقط هي التي وقّعت على وثيقة الإنشاء.. هي خمسون دولة (بولندا وقّعت لاحقاً)، والآن عدد الدول المنضمة للأمم المتحدة 193 دولة عدا المنظمات المراقبة!

2 - نقل المقال بالعربية في جريدة الشرق الأوسط بتاريخ الخميس 10 ديسمبر 2015، في الوقت الذي صرح ترامب من جديد بوجوب منع المسلمين من دخول الولايات المتحدة.

3 - كان ذلك في ولاية السيد كارتر كرئيس للولايات المتحدة!

4 - أحدهم جعفر محمد علي الإبراهيمي المحكوم بتهم الإرهاب في الكويت هو المعروف بـ«أبو مهدي المهندس»، الآن نائب رئيس الحشد الشعبي العراقي!!!

السلم الأهلي والتعايُش

أ.د / فؤاد الصلاحي

من أهم مظاهر الدولة المدنيّة تعزيز قيم التعايُش والسلم الأهلي وإدماجها في منظومة الثّقافة، بل وفي المنهج التعليمي والخطاب الديني، حتى يتم إكساب المجتمعات فكراً جديداً حول أسلوب الحياة ضمن تعدُّد وتنوُّع الجماعات واختلاف مشاربها وهوياتها، وأعتبار هذا التعدُّد والتنوُّع مصدر ثراء للمجتمع وللحضارات. وهنا يكون مفهوم السلم الأهلي والتعايُش من أهم مفاهيم العمران البشري التي تُقرّ بها جميع الحضارات.. وهذا المفهوم يتضمّن إقرار الجميع بالحفاظ على سلام دائم يرفض كل أشكال الاقتتال أو الدعوة إليه، ويرفض حتمية التصادم مع الآخر المختلف في الثّقافة والدين والمذهب، كما يرفض تحويل مفهوم الحقّ بالاختلاف إلى أيديولوجية صدامية.

ومعنى ذلك أن أي مجتمع يرغب في الوصول إلى حالة من السلم الأهلي والاستقرار المجتمعي، لا بد وأن يدرك الأفراد -المواطنون- أنهم في حالة من المساواة مع أقرانهم، وبإمكانهم الحصول على احتياجاتهم الضرورية من مستلزمات المعيشة، الأمر الذي يعزّز من قناعة الجميع بأهمية التوافق المجتمعي والاستقرار، طالما أنهم متساوون في الحقوق والواجبات. والإخلال بهذه الحقوق أو إقصاء البعض منها وظهور تمييز لصالح أقلّية، إنما يشكل مدخلاً لإنتاج الصراع الذي يؤدي إلى اقتتال أهلي وعدم الاستقرار، وهنا يكون التشكيك في جوهر البناء الدستوري والقانوني وظهور حالات الاغتراب عن النظام ومؤسّساته، لإدراك البعض أن هذا النظام لا يُعبّر عنهم طالما وهو يقرّ بتمايز في أساليب المعيشة أو يهمل إقرار المساواة وفق مبدأ المواطنة.

والعيش المشترك هو أمر يتم اكتسابه في إطار تعلُّم مستمر من مؤسسات الدولة المدنيّة، وهناك مؤسسات أهلية تحرص على إكساب الأفراد ثقافة وقيم تبلور في وعيهم أهمية التعايُش والسلم الأهلي في إطار تعدُّد وتنوُّع ثقافي وديني. ومع ذلك فهذا أمر يشكّل في واقعنا المعاصر أهم التحدّيات للدول والمجتمعات، خاصّة أن الحروب الأهلية ومختلف بؤر النزاع على خلفيات عصبوية متعدّدة في أكثر من مكان، وأن إدراك قادة العالم لهذا الأمر يدفع بهم نحو التأكيد على قيم التعايُش والسلم الأهلي في أكثر من قمة عالمية، ناهيك عن الدعوة إلى الإقرار بالمواثيق الأممية الداعية للتعايُش والسلم الأهلي والإقرار بالتنوّع والتعدُّد الحضاري والديني. فالتعايُش كمفهوم يتم إدراكه في وجود الآخر المختلف والمغاير في هويّته وثقافته. ووفقاً للمقولة الفلسفية بإنه من التعدُّد والمختلف يخرج أجمل مؤتلف، وهكذا يكون حال المجتمعات المعاصرة ذات البناء الدولي بمظاهره المدنيّة، حيث الائتلاف العام بين مجموعات متعدّدة ومتنوّعة وفق إقرارها الواعي بالسلم الأهلي والتعايُش في إطار مكاني ووفق نظام يُعزّز المواطنية المتساوية.

في هذا السياق يمكن القول: إن السلم الأهلي والتعايُش نحتاج إلى تأسيسهما في وعي الأفراد والجماعات، وإلى تأسيسهما في منظومة الثّقافة



السائدة وأساليب وطرق التنشئة الاجتماعية ومؤسّسات التعليم والإعلام والتثقيف الحزبي، بما يحولهما إلى قناعة راسخة، وهنا يتم تأصيلهما في السلوك اليومي لجميع الأفراد في المجتمع.

إن تنمية الوعي بمفهومي السلم الأهلي والتعايُش أصبحت من أهم مجالات البحث والدراسة في علم الاجتماع السياسي، علاوة على كونهما من أهم مجالات التنمية والتحديث في أي مجتمع من المجتمعات خاصّة مجتمعاتنا العربية، التي تتصف بارتفاع معدلات العنف والتطرّف والفقر وبروز فاعلية الجهويات العصبوية، مقابل ارتفاع معدلات الأمية وتدني مستويات التعليم والثّقافة، ويعد السلم الأهلي والتعايش من أهم مجالات الاهتمام لدى مؤسّسات المجتمع المدني ومحل إدراك ووعي كوني، شكّل خطاباً جديداً للنخبة السياسية وللمنظمات الدولية.

ولتعزيز مفهوم التعايُش يكون الربط بين ارتفاع مستويات التعليم وتحسين المعيشة، وبين رسوخ فكرة احترام القانون ورسوخ ثقافة التسامح ونبذ العنف، فجميعها متطلبات أساسية لتحقيق الاستقرار والسلم الأهلي، وهو مدخل أساسي للتعايُش المشترك.. لكن الواقع الراهن في أكثر من مجتمع ومنها بعض المجتمعات العربية، يظهر لنا وجود جماعات تعمل على التوظيف السياسي للعصبيات التقليدية والنزعات المنهبية، من أجل تحويلها إلى آلية لتنظيم مصالحها الخاصّة، ولنجاحها في ذلك تعتمد أسلوب الإقصاء والعنف وتكفير الآخر أو تخوينه، هنا يغيب أسلوب الحوار والتسامح وتظهر عوامل التفرقة والنزاع، وهو أمر يعكس توجهات ممنهجة لتغييب الركائز الأساسية التي تنهض عليها الدولة الحديثة، وأهمها التعايُش وفق محددات السلم الأهلي.

والفكر الذي يشعل الفرقة والانقسام وصولاً إلى الاقتتال الأهلي هو الذي يعتمد مرجعية عصبوية تغيب معه العقلانية والمنهجية العلمية، لذلك هو ممارسة ارتجالية تخاطب غرائز الناس ومشاعرهم (التي يتم التلاعب بها) هذا الفكر أيديولوجيا هو فكر دوغمائي، وسياسياً هو نظام عصبوي لا ديموقراطي يعتمد كل السبل الممكنة لفرض استمراره ضمن مفهوم التغلّب والأمر الواقع.

وهنا يمكن القول إن تحقيق السلم الأهلي والتعايُش يكون في إطار دولة بمظاهرها المدنيّة التي تتسع فيها فضاءات الحرّيّة واحترام حقوق الإنسان وبروز فاعلية المجتمع المدني كمؤسسات تنتج حياة الأفراد ضمن نسق ثقافي وسياسي يعزز من المدنيّة ومنظومتها الحقوقية والمؤسسية. ومفهوما التعايُش والسلم الأهلي من أهم مظاهر الثّقافة المدنيّة، وأهم مظاهر الحياة الحضرية.

إن تزايد حجم وعمق التفاوتات والفروقات الاجتماعية داخل المجتمع يرتبط به تفاوت في طبيعة المشاركة المجتمعية، فتولد توجهات نحو مزيد من تكسير مقوّمات السلم الأهلي، والكثير

> تحقيق السلم الأهلي والتعايُش يكون في إطار دولة بمظاهرها المدنيّة التي تتسع فيها فضاءات الحرّيّة واحترام حقوق الإنسان

من الدول لا تهتم مباشرة بتأمين الحدّ الأدنى من مستلزمات المعيشة للمواطن، وما يعنيه ذلك من تحقيق بعض التوازن الاجتماعي الاقتصادي، هنا يمكن القول إن تحقيق العدالة الاجتماعية وتأمين حد أدنى لمعيشة غالبية المواطنين جميعها عناصر ومحكّات على أساسها فقط يتحدّد مدى اقتراب أي مجتمع من السلم الأهلي والتعايُش. أو اقترابه من عمليات الإقصاء والعنف. فما قيمة السلم الأهلي إذا كان الوجود الاجتماعي اليومي للإنسان باعتباره سجين الضرورة القاسية التي تربطه بالدولة والنظام الحاكم)، إذا لم يجد أدنى متطلباته وحقوقه في إطار من المساواة مع الآخرين داخل المجتمع.

في هذا السياق يمكن القول إن السلم الأهلي والتعايُش يعبران عن مسيرة تحوّل تدريجي متواصل، وليست مفهومات جاهزة ومكتملة يتم نقلها من مكان إلى آخر، فالتعايُش المشترك تجربة إنسانية تتطوّر باستمرار في إطار المحافظة على كرامة الإنسان وحقوقه، وهي وليدة تحوّل اجتماعي اقتصادي سياسي يتبلور في نظام سياسي مدني يعبّر عن عامّة المجتمع.

والسلم الأهلي والتعايُش هما ثنائية تعكس عملية التداخل والترابط بين مكونات المجتمع المختلف في هويّاته الفرعية، وهما يقابلان ثنائية العالمية والخصوصية التي تبرز من خلال تمفصل العلاقات والتفاعلات بين مختلف الحضارات والثقافات. فالتداخل والترابط والتشابك السائد بين مختلف الحضارات والثقافات معناه عدم القدرة على أن ينعزل أي مجتمع عن المتغيرات العالمية، وستظل قيم التعايُش والسلم الأهلي وحتى الاختراعات المادية قابلة للاقتباس الفردي والجماعي التطوعي، وفق محددات الوعي والحاجة ووفق مُتغيّر الزمان والمكان وتحظى بوعي إنساني يتّجه لتعزيز الاستقرار والتعايُش المشترك.

فالعالمية تتضمّن العام المشترك بين البشر والمجتمعات والحضارات، وتعبّر عن خلاصة تجربة الإنسانية، وهي نزعة إنسانية وتوجّه نحو التفاعل بين الحضارات والتلاقح بينها وتقوم في مرتكزاتها على مفاهيم وقيم: التعدّدية /التباين والمغايرة /التنوّع الثقافي، النسبية الثّقافيّة /الحق في التماثل والاختلاف، التعايُش. وهنا يعني أن مُحدّدات الإنسانية البشرية واحدة، فالعدل والمساواة والحرّيّة والتعايُش قيم إنسانيه عالمية مشتركة بين جميع البشر أينما كانوا. والعالمية تعني الانفتاح على الآخر، هنا يمكن القول إن خصوصية كل مجتمع تقتات على عمومية الكل وتسهم فيها، فعالمية أي فكرة تنبع من كونها تلبي حاجات الناس وتحلّ مشكلاتهم أينما كانوا، والخصوصية وإن ترتبط بالبيئة الجغرافية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافيّة إلّا أنها تتقبل العالمية وتندمج معها في إطار تحقيق مصلحة الإنسان في التعايُش والاستقرار.

إن جوهر النضال لحركات حقوق الإنسان والمجتمع المدني هو تحقيق وعي كوني بمفاهيم التعايُش السلمي، هنا تتم أنسنة النظم السياسية، بل وأنسنة الرأسمالية الباحثة عن الربح فقط لتكون داعمة في نشاطها لمفاهيم التعايُش والسلم الأهلي. بل وأنسنة العولمة ذاتها وترويضها لتكون إطاراً عاماً يعزز من ما هو مشترك بين الحضارات والثقافات والديانات، وتوسيع نطاقه باستمرار من خلال مزيد من الحوار والنهج العقلاني في إقرار فنون التعايُش وتحقيق السلم الأهلي.

صفوة القول.. إن الاهتمام بقضية التعايُش والسلم الأهلي ليس من قبيل الترف الفكري، بل نحن أمام قضية ذات أهمية كبرى في حاضر ومستقبل مجتمعاتنا، بل وحضارتنا الإنسانية بوجه عام، والاهتمام بها ينبع من اعتبارها ضرورة إنسانية وثّقافيّة وسياسية، بل إنمائية في آن واحد.. ولم يعد بالإمكان تجاهلها أو تأجيلها فهي قضية ملحة في حاضرنا الراهن وواحدة من أهم المعالجات للخروج من نفق الأزمات والاحتراب الجهوي والمذهبي، بل والخروج من نفق العبث السياسي الذي تعيشه كثير من المجتمعات على سطح الكوكب. في هذا السياق لابد من الإقرار من الجميع بأن التنوُّع والاختلاف في ذاتيهما شرطان أساسيين من شروط وجود الحياة الاجتماعية وضمان اطرادها الدينامي ففي التنوُّع والتعدُّد والاختلاف حياة الإنسانية وارتقاؤها.

ومن هنا فإن الثّقافات الحية والمجتمعات الناشطة والدينامية هي التي تعرف مفهوم التعايُش وفق تعدّد الثقافات والمذاهب.. والفكر المتطرّف الرافض للتعدُّد والتنوُّع، هو مأزوم باستمرار لأنه نتاج لبنى ماضوية، يعجز عن إدراك العلاقة الجدلية بين التاريخي والبنائي المتحوّل والثابت في خصوصية تقبل العالمي وتضيف إليه.. فالأصل أن كل حضارة كي تبقى قائمة لابد وأن تكون قادرة على تقديم الإجابة عن التساؤلات المتجدّدة وتلبية الاحتياجات المتطوّرة للإنسان، والتعايُش المشترك والسلم الأهلي من أهم أسئلة الوجود الاجتماعي والسياسي في عالمنا المعاصر، وفي مجتمعاتنا العربية بوجه خاص، هنا يكون من اللازم الإقرار بالتعايُش والسلم الأهلي باعتبارهما من أهم ممكنات تحقيق الاستقرار وبناء الحياة المدنيّة.



إيزابيلا كاميرا

الأسوار أم التعايُش ؟

من الصعب أن نتحدّث عن التعايُش وروح التضامن في عصر كالذي نعيش فيه. فلا تكفّ قنوات التليفزيون لدينا عن أن ترسل صوراً للكراهية والتعصُّب، من جميع أنحاء العالم. ولكن في الآونة الأخيرة لم يعد هناك بالنسبة لكثير من الناس في بعض المناطق الجغرافية، سلام ولا أمل في حياة أفضل أبداً. والبابا فرانشيسكو، الذي هو بالتأكيد شخصية جديدة غير معتادة على الكنيسة الكاثوليكية، وربما على العالم كله، يقول لنا باستمرار: إن الله لا يحب الأسوار، وأننا يجب ألا نبني أسواراً على الإطلاق. ومع ذلك، فإن الأسوار: لا تفتأ تزيد في كل مكان. في عصرنا، ومنذ سقوط سور برلين حتى اليوم، لم نفعل سوى المشاركة في تشييد مجموعة من الأسوار الأخرى، وكلها أعلى من سور برلين وأكثر حصانة منه. هي أسوار من الخرسانة والحجارة والأسلاك الشائكة، يواكبها للأسف العديد من الأسوار الثقافيّة التي هي أكثر منعة وأشقّ على التحطيم. المثال الصارخ على هذه الأسوار الشائهة هو ذلك الذي يفصل إسرائيل عن فلسطين التي يزيد امتهانها أكثر وأكثر. لا يقلّ عنه عاراً ذلك السور الذي بنته في أوروبا الحكومة المجرية، لمنع اللاجئين الفارين من النزاعات في الشرق الأوسط جديدها وقديمها، للعبور من ذلك البلد. مجرد عبور فقط. لم يتم السماح لعائلات بأكملها عبور أراضي المجر للنهاب نحو الأمل في حياة أفضل، بعد الكثير من المعاناة والعذابات التي تحملوها في أوطانهم وفي رحلة هروبهم. والمعنى أنه حتى في أوروبا الحرّة، تتزايد الأسوار، وليس فقط أسوار الأسلاك الشائكة، فيكفي أن نرى العديد من المناطق الأوروبية التي تنمو فيها الأحزاب اليمينية والحركات العنصرية وجماعات بث الذعر من الإسلام.. يبدو العالم ماضياً كل يوم في اتجاه التعصُّب والخوف والشك. ورغم هذا تظلّ في عصرنا أيضاً أمثلة على التسامح الكبير وعلى التحضُّر. وفي هذا الصدد أريد أن أتذكر «المعجزة» التي قام بها صديقنا العزيز الأب باولو دالوليو الذي غادر في سِنّ مُبكّرة إلى سوريا، التي أصبحت وطنه الجديد، حيث أعاد هيكلة دير مار موسى الحبشي التاريخي، بالقرب من بلدة النبك شمال دمشق، بمساعدة العديد من المتطوعين، ذلك الدير القديم الذي يعود بناؤه إلى القرن الحادي عشر (1058)، وأسّس فيه جماعة من المسيحيين وغير المسيحيين، وفتحه أمام حوار الأديان والتعايُش السلمي الإنساني والتعاون الثقافي بين الناس. أبونا باولو، كما يدعونه ببساطة كل الناس الذين عرفوه، لا يكلّ أبداً عن الترحيب بأي شخص يستقبله في ذلك الدير ممن يحتاجون إلى السلام والسكينة. فيرحّب بمن يخرج من السجن، والرحالة الذين يسافرون بحثاً عن أنفسهم، وكان يدعو المسلمين والمسيحيين دون تمييز للتجمُّع في هذه الواحة وأداء الصلوات معاً. وعندما تمّ طرده من سوريا عام 2012 عاد إلى إيطاليا، وطنه الأم، حيث عانى فيها معاناة المهاجرين، فقد أحسّ فيها بالغربة التي تعذّب كل من يقيم في المنفى، لأنه كان إيطالياً بجواز سفره سوري الروح والهوى. وعلى الرغم من كثرة الحديث عنه منذ اختفائه واختطافه في سورية، حيث عاد إليها مرة أخرى في عام 2013، لم يعد أحد يتحدّث عنه اليوم، مما حدا بمجموعة من أصدقائه ومؤيديه، إلى تأسيس جمعية سموها «أصدقاء الأب دالوليو». وتسعى الجمعية لنشر أفكاره الإنسانية العظيمة عن التعايُش، وتنظّم لقاءات بين شخصيات مسلمة ومسيحية تسعى للحوار. وعقد مؤخراً في روما لقاء بعنوان «مسيحيون ومسلمون من أجل الرحمة»، بمشاركة بعض كبار الشخصيات الإيطالية والعربية. حاول الجميع شرح المعنى الحقيقي للتضامن والتعايُش، على أمل أن تقع هذه الكلمات على آذان ليس بها صمم. فهل من الممكن العيش معاً باسم الحب والتسامح كما كان يعتقد ويحلم أبونا باولو؟ أم أنها مدينة فاضلة يحلم بها بعض الناس الطيبين؟ أحب أن أعتقد أن كل هذا ليس حلماً، وأن واقعاً مختلفاً قد يكون ممكناً، انطلاقاً من هؤلاء الناس الطيبين الذين لا يتوانون في عالمهم الصغير عن الاعتقاد في التعايُش الاجتماعي والسياسي والثقافي، وأنه لا يصح أن يكون هنا هدفاً نسعى إلى تحقيقه قدر ما هو حقّ للبشرية جمعاء.

أبعاد العيش المشترك

يوسف أحمد مكي*

أصبحت مسألة التعدُّدية من المسائل البارزة في الخطاب السياسي خصوصاً والخطاب الثّقافي بوجه عام. كما ارتبط بروز الحديث عنها ببروز ظاهرة العولمة من جهة، والسقوط المدوي للاشتراكية بنسختها السوفياتية والأنظمة الشمولية من جهة ثانية وتفكُّك بعض الدول الاشتراكية من جهة ثالثة إلى إثنيات وأعراق كيوغسلافيا سابقاً، حيث شهدت صراعاً إثنياً وعرقياً إلى حدّ الوصول إلى التطهير العرقي المتمثل في قيام الصرب بقتل وتشريد عشرات الآلاف من المسلمين من كرواتيا.

ولا نعرف مدى منطقية هذا الارتباط، لكننا نعرف مدى موضوعية هذا الارتباط. بمعنى الارتباط الزمني بين هذه الظواهر الثلاث. سقوط الاشتراكية وتفكُّك بعض دولها، وظهور العولمة، وبروز قضية التعدُّدية الثّقافيّة على الساحة الدولية.

ومع ذلك لابد من التمييز في هذا الشأن بين أمرين مهمين فيما يتعلّق بالتعدّدية، والمقصود هنا التعدُّدية الثّقافيّة بكل أشكالها. أما الأمران فهما: أن الحديث عن التعدُّدية شيء، والتعدُّدية كظاهرة أو ظواهر ذات أبعاد اجتماعية تاريخية وثقافية شيء آخر.

فبالنسبة للأمر الأول لا يتجاوز الحديث عن ظواهر التعدُّدية على مختلف أشكالها وتجلّياتها أبعد من نهاية عقد الثمانينيات من القرن الماضي، بحيث أصبحت بعد طول نسيان من القضايا المثارة محلياً وإقليمياً ودولياً وجاء الحديث عنها مباشرة في أعقاب سقوط حائط برلين وما يمثله من أفول مرحلة تاريخية من تاريخ العالم وليس أوروبا فقط، وبدء مرحلة تاريخية أخرى يكون شعارها التعدُّدية الثّقافيّة. أي التنوّع بدلاً من الشمولية والإقصاء والتطهير.

أما بالنسبة للأمر الثاني فإن قضية التعدُّدية الثّقافيّة هي قضية قديمة قِدَم المجتمعات، بمعنى أنها تاريخية وكانت دائماً موجودة بهذا الشكل أو ذاك وفي كل مكان على وجه الأرض. فهي بهذا المعنى ذات بعد تاريخي، وهي أيضاً في الوقت نفسه تعيش في الحاضر وستظل في المستقبل قضية قائمة. كما أن لها تلوينات ومظاهر عديدة حسب الظروف والحيثيات وأساليب المعالجة.

ولكن التعدُّدية التي تُلحق بها صفة الثّقافيّة، ليست مسألة ثقافية دائماً، وليست دائماً سياسية. فهناك في التعدُّد ما هو ثقافي كالإثنية وما هو غير ثقافي من قبيل العنصر أو العرق وهي مسألة ذات طابع بيولوجي، واقتصادية من قبيل الطبقة، أو جغرافية، من الإقليم أو الجهة على سبيل المثال، ولغوية من قبيل تصنيف المجموعات على أساس اللغة أو الدينية والطائفية أو حتى مسألة المهاجرين. ولكنها في كل الأحوال والتجلّيات مسألة اجتماعية أو سوسيولوجية تتخذ تعابير أو تجلّيات شتى،



أحمد معلا

وذلك حسب الظروف الملموسة.

وبهذا المعنى فإن ما نطلق عليه الآن تعدُّدية ثقافيّة هو بالأصل تعدُّد اجتماعي يمثل تباينات فيما بين مكوّن اجتماعي وآخر يتم التعبير عنه في كثير من الأحيان بتعابير ورموز وممارسات ثقافية وعادات وتقاليد تميّز مجموعة سوسيولوجية عن أخرى كما أن المجموعات الأخرى تعرفها بهذا التميّز أو السلوك الثّقافي. وقد تكرّست عبر الزمان والمكان، وباتت تشكّل نوعاً من الهويّة الجمعية قبالة الهويّات الجمعية الأخرى.

فعندما نقول إن هذا المجتمع يتكوّن من تعدُّدية ثقافيّة فإن معنى ذلك أن هذا المجتمع قوامه مجموعات اجتماعية ثقافية مختلفة، وأن هذا المجتمع على أقلّ تقدير يتكوّن من مجموعتين ثقافيتين: مثلاً من مجموعتين اثنيتين كالتاميل والسينهال في سريلانكا، أو مجموعتين تنتسبان إلى دينين مختلفين كالمسيحيين والمسلمين في لبنان، أو من أقليّة وأكثريّة عرقيّة أو دينيّة أو لغويّة فما فوق وهكذا.

ومن ثَمّ فإن التعدُّدية الثّقافيّة هي في حَدّ ذاتها إنما تعبر عن ميول مجتمعية تدلل على أن هذا المجتمع بالإضافة إلى المكوّن الرئيسي فيه، وكذلك ما يبدو عليه من انسجام ووحدة فإن فيه أيضاً تباينات واختلافات ذات طابع سوسيولوجي (أقليّات لغويّة أو دينيّة أو عرقيّة مثلاً) تتمظهر في تجلّيات عديدة ومختلفة عن الميل العام في المجتمع المعني، الميل الظاهر الذي تشكّله الأغلبية، أو الثّقافة العامة للمجتمع بحيث نجد إلى جانب ذلك ثقافات خاصة أو فرعية تمثل مجموعات من بين السكان.

أما بروز التعدُّدية الثّقافيّة الآن على أكثر من صعيد، وخاصة فيما يتعلّق بالبعد السياسي واكتسابها بعداً حقوقياً وكذلك ارتباطها بمبادئ العدالة والمساواة إنما يعود إلى التاريخ المثقل بنكران واستبعاد وإقصاء كل ما لا يتناسب والتفكير الشمولي أو ثقافة الأغلبية. أي عدم الاعتراف بالتنوّع الاجتماعي والحضاري والثّقافي وكل أنواع التنوّعات بحجة الحفاظ على وحدة واقعية أو مفترضة وإلغاء ما عداها حتى لو تطلّب الأمر قمعها، وهذا ما يحدث بالضبط في أكثر من مكان، وخاصة في الوطن العربي ذي التنوّع الفسيفسائي. هذا التنوّع الذي خضع لكثير من أشكال القمع في ظِلّ أنظمة شمولية بحجة الحفاظ على الوحدة العربية أو بناء الدولة الأمة.

إن التعدُّدية أياً كان نوعها إذا ما تَمّ التعامل معها من منظور اجتماعي وسياسي واقعي ورشيد فهي تُعدّ مصدر ثراء بحكم طبيعة مبدأ التنوّع وفائدته كما في الطبيعة كذلك في الاجتماع البشري. فالمجتمع المتنوّع أو المتعدّد في مكوناته السوسيولوجية ومن ثَمّ الثّقافيّة يمثل سبباً وجيهاً ومفيداً لمزيد من التقدّم ومزيد من التكامل

> ما هو غير موجود هو التعايُش في الغالب، هو غياب التعايُش فيما بين المكونات، وهذا في الحقيقة من صنعنا



والتفاعل الخلّاق وليس التشرذم كما يعتقد أصحاب الفكر الشمولي الإلغائي والإقصائي. لأن الأصل هو التفاعل والتعايش والاختلاف فيما بين القاطنين في مكان وزمان معينين بالرغم من اختلافهم كتجمعات عرقية أو دينية أو طائفية، وليس الإلغاء، أي التعدُّد والتسامح مع المختلف في إطار من الوحدة البناءة التي تسهم في نمو الكل والجزء على حدٍّ سواء..

وإذا كان منطق الإقصاء الاجتماعي والثّقافي والسياسي قد مثل الخط العام في كيفية التعامل مع التنوّع الثّقافي على امتداد سحابة القرن العشرين وتحت ذرائع شتى بطبيعة الحال، مما تسبب في الكثير من الخسائر والنزاعات والضحايا البشرية، يصبح من الأهمية بمكان سواء على صعيد منطقتنا العربية، وفيها من التعدُّدية الثّقافيّة المقموعة الكثير، أم في مختلف مناطق العالم، أن تتم الاستفادة من المحاولات الدؤوبة التي قطعت شوطاً في هذا المجال وغيّرت من تكتيكاتها واستراتيجياتها لصالح منطق التعايُش مع التعدُّدية الثّقافيّة بغض النظر عن تجلّيّاتها والاعتراف بها ضمن ضوابط مُحدّدة حسب الأوضاع الاجتماعية والسياسية والتاريخية الملموسة، التي يتم الاتفاق بشأنها.

بمعنى آخر توجد حلول لمسألة التعدُّدية الثّقافيّة، لكن لا توجد وصفة واحدة سحرية لحلّ مشكلة التعدُّدية، فلكل مجتمع ولكل دولة ظروفها وكيفياتها التي تناسبها في حلّ إشكالية التنوّع الثّقافي والاجتماعي.

فعلى سبيل المثال قد تحتاج قضية التنوّع إلى حلول سياسية، كما حدث مثلاً في أيرلندا، أي تقاسم السلطة بين الكاثوليك والبروتستانت وضمن ضوابط يتفق عليها الفرقاء. وقد تكون المسألة أقلّ من ذلك من قبيل حقوق ثقافية للأقليّات الصغيرة التي تعيش في بلدان فيها أكثرية كبيرة كاسحة من باب التمييز الإيجابي لهذه الأقليّات لكي لا تذوب في بحر الأكثرية، كما بالنسبة للمسلمين في الهند مثلا. أو الاعتراف للأقليّات ضمن ثقافة المجتمع بحق الممارسات الثّقافيّة ووفقاً للقانون العام، وكنوع من الحفاظ على هويّة ما مهدّدة بالزوال، ولا تتعارض مع أسس الوحدة الوطنية..

بتقديري التنوّع أو التعدُّد الثّقافي هائل جداً، ومن ثمّ فإن حلوله ليست واحدة وإنما متعدّدة ومتباينة، فما يصلح لهذا البلد قد لا يصلح لبلد آخر، وذلك وفقاً للوضع الملموس والتاريخ الخاص لذلك البلد وتنوّعاته الثّقافيّة / الاجتماعية.

وإذا كان التنوّع الثّقافي ظاهرة قائمة في كل المجتمعات ودون استثناء، ومن ضمنها كما أسلفت القول البلدان العربية وتمثل في الوقت نفسه إحدى المشكلات المزمنة والمعلّقة دون حلول تذكر، فإن الخطوة الأولى في سبيل إيجاد



نذير اسماعيل

الحلول العقلانية، هي الاعتراف بها أولاً والكفّ ثانياً عن التعامل بمنطق الأكثرية المهيمنة أو المركزية الإثنية بإزاء الأقليّة أو الأقليّات من أي نوع واعتماد مبدأ التعايُش السلمي بين مختلف المكونات الاجتماعية التي يتكوّن منها المجتمع ككل وبغض النظر عن حجمها.

لأن مبدأ التعايُش أو العيش المشترك أو الاعتراف المتبادل مهما بدا أنه شاق وطويل فهو أقلّ كلفة من مبدأ الصراع المميت، وفي نفس الوقت أكثر فائدة وجدوى من النواحي الاجتماعية، حيث الوئام والسلام هو الذي يسود، ومن الناحية السياسية حيث الشعور بالإقصاء لدى المجموعات الثّقافيّة يكون في أدنى درجاته ويكون الأمان في أعلى درجاته، ومن الناحية الثّقافيّة، حيث يكون شعور المجموعات بأنها تمارس ثقافتها في جو من الوئام والمحبة وعدم الرفض، بل القبول من الآخر، وبأن الآخر الشريك معها في الوطن يعترف لها بحقوقها وكافة ممارساتها الثّقافيّة والاجتماعية. وهي بالمقابل تعترف له بهويّته.

> مبدأ التعايُش أو العيش المشترك أو الاعتراف المتبادل مهما بدا أنه شاق وطويل فهو أقلّ كلفة من مبدأ الصراع المميت

بالنتيجة نخلص إلى القول إن التعدُّدية الثّقافيّة هي ظاهرة قائمة دائماً ولا يخلو منها مجتمع من المجتمعات. لكن ما هو غير موجود هو التعايُش في الغالب، هو غياب التعايُش فيما بين المكونات، وهنا في الحقيقة من صنعنا. فنحن نستطيع أن نغلّب مبدأ التعايُش ضمن التعدُّدية الثّقافيّة أو نغلب مبدأ الصراع والإقصاء وحتى الاقتتال كما هو واقع الحال محليّاً وعالميّاً.

أما على الصعيد العربي فقد حان الوقت لانتهاج سياسات رشيدة إزاء التعدُّدية الثّقافيّة مهما يكن نوع ومكونات هذه التعدُّدية، ذلك أن الأصل في المجتمعات هو التنوّع والتعدُّد والتعايُش والحوار في إطار من الوحدة ولكن الطوعية وليس القسرية. فالتعايُش يحافظ على كينونة ووحدة المجتمع ويساهم في التفاعل البنّاء فيما بين المكوّنات الاجتماعية، ويجنّب المجتمعات الكثير من الصراعات الخفيّة أو المعلنة، والتعايُش بهذا المعنى يمثل الاعتراف المتبادل والاحترام المتبادل والجهد المتبادل والمسؤولية المتبادلة بين مختلف المكوّنات والتعدُّديات في الانتقال بالمجتمعات من حال المواجهة إلى حال أرقى من حيث النوع والحضارة والسلام، ومن شأن ذلك أن يحافظ على استقرار المجتمعات من الهزات الاجتماعية والسياسية. فالمجتمعات التي تسوس تعدُّدياتها الثّقافيّة بسياسات رشيدة واعتراف متبادل، هي أكثر استقراراً ووحدة. فهل يعي العرب هذه الوصفة الذهبية؟.

---

* سوسيولوجي وناقد أدبي بحريني

«لنـدعْ هذا الانفصال الزائف الـذي يرمي بالآخر في خارج مطلق «اختلافاً متوحشـاً». إن هذا الاختلاف لا بد وأن يضيع في متاهات الهويّات الحمقاء».

ع. الخطيبي

من مفهوم الكثرة إلى مفهوم التعدُّد

عبد السلام بنعبد العالي

هل ما يهمّ النظام الديموقراطي هو أن تتكاثر الأحزاب وتتوالد، أم أن يكون فيه الحزب من الحيويّة بحيث يستطيع أن يستوعب تعدُّد الأصوات واختلاف الآراء؟ هل تعدّدية الحزب هو أن يدفعك إلى أن تقف خارجه منافساً، أم أن يمكّنك من أن تُقيم «فيه» مخالفاً؟ هل مفهوم الهويّة هو الاسم الموحّد لكثرة من العناصر، أم أنه الحركة التي تربط فيما بين مكوّنات متعدّدة؟ هل يتمّ الاختلاف بين كثرة من الهويّات «المتخارجة»، التي لا يبالي أحدها بالآخر in-différentes ، أم أنه ذاك الذي ينخر الهويّة ويعدّد أطرافها ويفتحها على الآخر؟ هل ما يجمعنا، وما يمكّننا من العيش-معاً، هو الاختلاف حيث تمتد التفرّدات في خط أفقي متباينة مترابطة، أم هو التميّز الذي ينتظم فيه الأفراد وفق سلّم عمودي منفصلين متفاضلين؟

القاسم المشترك بين هذه الأسئلة جميعها هو الثنائي: كثرة/تعدُّد، ولا شك أن الإجابة عنها تتوقّف على ما نعنيه بهذين المفهومين، وما نفترضه من اختلاف بينهما.

نعلم أن المدّ الفلسفي الذي طوّر مفهوم التعدُّد هو المدّ التجريبي، وخصوصاً عند الفيلسوف دافيد هيوم، كما أوضح ذلك جيل دولوز في كتابه الأساس «التجريبية والذاتية». في المنظور التجريبي الكائنات علائق و«بيْنيات»، والوجود الفعلي هو للروابط، ما كان جان فال يُعبّر عنه بقوله: «الوجود للمعيات et وليس للماهيات est». العلاقة هي الأصل في الذات، وليس العكس. العلائق هي ما يُوَلّد العناصر، وليست هي ما يتولّد بيْن العناصر. فلا شيء يتحقق بذاته، كل عنصر يتولّد عما يتجاوزه. ولا وجود لكل موحّد. كل ما يوجد هو الانفتاح اللانهائي وحركة التداخل والتعدُّد التي لا تنقطع. هنا يغدو الكائن ترابطاً ظرفياً حركياً لا يخضع لأيّ مبدأ قار، وتصبح الهويّة مفهوماً ثانوياً، أعني يأتي ثانية، ما دامت توليفاً بين أطراف. لن يعود الاختيار مطروحاً بين الهويّة ونفيها، وإنما بين هويّة مفتوحة على إمكانات متعدّدة، وأخرى محدّدة تحديداً أزلياً. ستغدو الهويّة هنا جمعاً يُقال على المفرد. إنها، على حدّ قول دولوز، تركيب جغرافي، وليست نشأة تاريخية. لن تعود المسألة الأساسية إذاً تحرير المتعدّد، وإنما توجيه



نذير اسماعيل

> التعدّدية فإنها «تمتد» في فضاء يترك لكل عنصر نصيبه من التميّز، ويسمح للتفرّدات بنصيبها في الوجود

الفكر نحو مفهوم متجدّد للواحد. كما لن يعود التعدّد هو ما يقابل الوحدة، وإنما ما يقابل الكثرة.

الكثرة multiplicité هي تعدّدية «الكم المنفصل»، وهي تعدّدية حسابية لكونها تقوم أساساً على آلية توليد مجموعة الأعداد الطبيعية نفسها، وأعني عن طريق إضافة وحَدة إلى الوحَدات، إضافة صوت إلى الأصوات، لغة إلى اللّغات، رأي إلى الآراء، حزب إلى الأحزاب، عنصر إلى العناصر، فرد إلى الأفراد.

على عكس الكثرة التي تنحل إلى «تعداد»، فإن التعدّدية pluralisme تروم خلخلة مفهوم الوحْدة ذاته، وتفكيك الثنائي وحدة/تعدّد. الكثرة كثرة «خارجية»، أما التعدّدية فتقيم «داخل» الوحْدة، فتجعل الاتصال ينطوي على انفصال، والوحدة تشمل حركة وتضم أطرافاً. فليست علاقة الوحْدة بالتعدّد كعلاقة الكل بالأجزاء، أو المجموع بمكوّناته، وإنما كعلاقة الهويّة بالاختلاف.

التوحيد في الكثرة توحيد اختزالي، يُرجع العناصر جميعها إلى عنصر أساس، ويردّها إليه و«يختزلها» فيه (كما تختزل الكسور في الحساب)، بحيث لا تغدو العناصر الأخرى تفرّدات تقوم جنباً إلى جنب، وإنما مشتقات تنبع من مصدر، وفروع تتفرّع عن منبع، ونسخ تُقاس على أصل. هذا التوحيد اختزال لأنه يميّز في الكثير بين أصل وفروع، بين مرتبة أساس ومراتب ثانوية، بين «هويّة حقيقية» و«هويّات مستنسخة» فيردّ هذه إلى تلك ويقيسها عليها.

أما التعدّدية فإنها «تمتد» في فضاء يترك لكل عنصر نصيبه من التميّز، ويسمح للتفرّدات بنصيبها في الوجود. ها هنا تكون الوحدة من الحيويّة، بحيث تستطيع أن تستوعب التعدّد، ويصبح التعدّد مفهوماً باطنياً «يصدّع الوحدة ويضمّ أطرافها»، فيغدو إنسان التعدّدية ليس ذاك الذي يحمل عِدّة جوازات، ويتكلّم عِدّة لغات، وإنما ذلك الكائن السندبادي الذي «يوجد» بين لغات، وبين ثقافات، والذي لا ينفك ينفصل عن ذاته فينظر إلى الآخر على أنه المجال المفتوح للانفصال والالتقاء اللامتناهيين، ويرى إلى العيش- معاً شرطاً لوجوده.

- كَثُرَ مِنَ البشر مَنْ يبنون حوائط صد منيعة، وَقَلَّ مَنْ يبنون جسور التواصل.

(إسحاق نيوتن)

- الكون كتاب مفتوح، فمَنْ لم يتواصل مع الآخرين، فيكون قد قرأ صفحته الحزينة فقط.

(بارلي هوب)

بانوراما في التعايُش

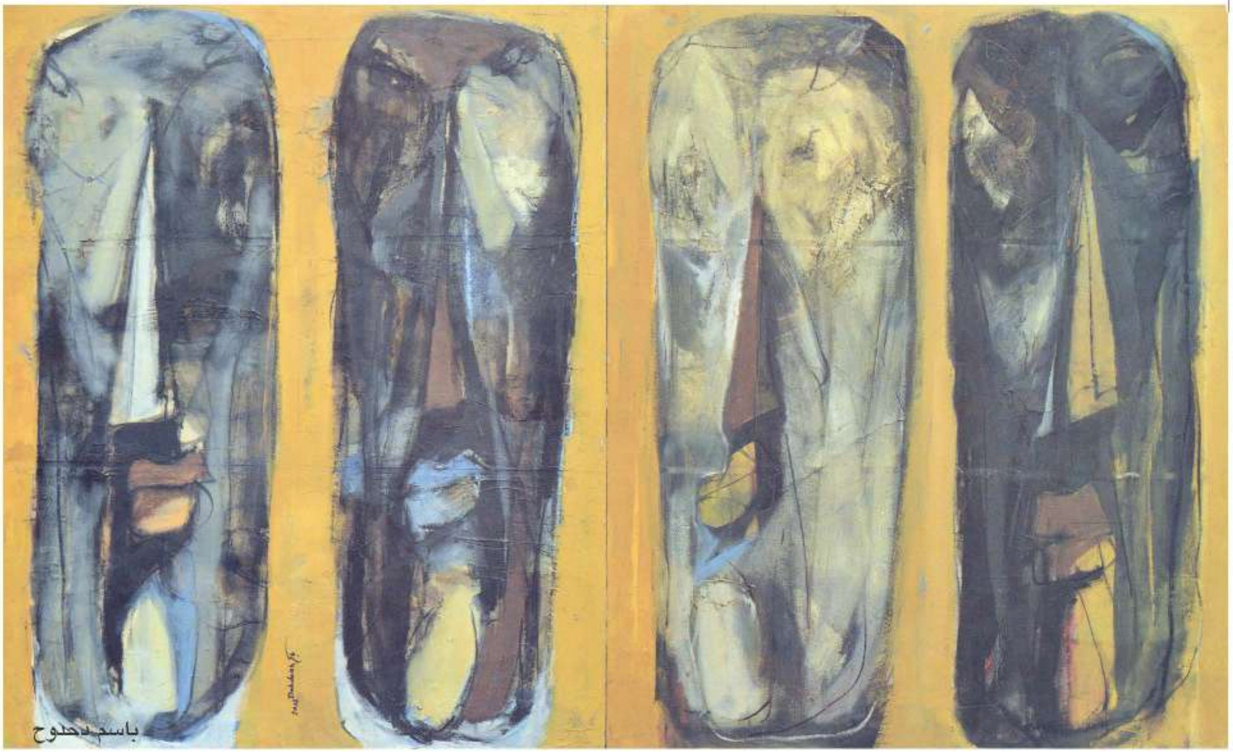
أمير العزب

التعايُش لغةً لفظ مشتق من العيش، والعيش هو الحياة بما يتنافى مع الهدم والتدمير. والتعايُش اصطلاحاً هو العيش المتبادل مع المخالفين والأضداد، وهو قائم استناداً إلى المسالمة والمهادنة. ويعجّ الجذر اللّغوي لمفهوم التعايُش وظلال معانيه الرحبة بالكثير من الإيحاءات الدفيئة التي تبعث الأمل والتفاؤل في قلوب متذوقي اللّغات جميعاً بشتى طوائفهم المختلفة. ومن هذه المعاني الخصبة السكينة والتساكن والألفة والمودة والتوافُق والاتفاق والمصالحة والوئام والتشارُك والمعاينة والمعايشة.. إلخ. وهو مصطلح بيني ذات قاسم مشترك يربط كثيراً من العلوم البشرية ببعضها البعض.

التعايُش مفهوم ضاربة جذوره في القدم والعتاقة، حيث تفوح نسائم عبقه على مَرّ العصور والحقب. دعا الإسلام الحنيف إلى التعايُش واحترام حقوق الآخر، على الرغم من اختلاف الأيديولوجيات الفكريّة المتصارعة. فمفهوم الأخوة يتسع حتى تستحكم حلقاته متجلّية في أقوى صورها لتكون رابطة الأخوة في الإنسانية أحياناً أقوى من رابطة الدم بين الأشقاء. فهناك مساحة تكفل العيش في سلام وأمان تامين دائمين. وفقراء الثّقافة والأدب هم من يحاولون دوماً تدمير جسور التواصل والتعايُش بإذكاء فتيل الأزمات، وعلينا التصدّي جميعاً لأعداء النجاح من هذا الصنف.

من متطلبات الانفتاح على الحضارات الأخرى أن تُمتطَى صهوة جواد التعايُش، حيث اتساع مؤثرات العولمة، وتوافر إمكانية حوار الحضارات وتلاقح الثقافات بشكل أكثر وضوحاً وإشراقاً ودون ضبابيات رمادية. ويهدف التعايُش إلى إصلاح النفوس وإفراغها من الكراهيّة والعنصريّة والتعصُّب، فضلاً عن بث بذور التسامح والإيثار والطمأنينة المبنيّة على إنسانية الرحمة والاحترام المتبادل.

وليس من الشرّ في شيء أن يختلف الناس. فالاختلاف بين البشر كاختلاف الألوان واللّغات،



فضلاً عن اختلاف الأعراق والقوميّات المتعدّدة والصراعات المختلفة من زمن لآخر، ولكنّ مكمن الشر أن يمزّقوا جسور التّعايُش بينهم، فيضلوا الطريق الصحيح ويُصِرُّوا على ذلك، أما إنّ اختلافهم ليس من الشر، فذلك لأنّ كُلّ ما في داخل نفوس النّاس وكل ما يحيط بهم من ظروف الحياة يدعو إلى اختلافهم، فاختلافهم إذاً ليس غريباً؛ ولكنه ينبع من طبيعة تكوينهم ومن أحوال معيشتهم وتنوُّع مواهبهم وقدراتهم واختلاف ذائقتهم.

ولا يقتصر التعايُش على الإنسان وحده، بل يشمل الحيوانات والنباتات المختلفة وهذا يصبغه بالعالمية ويضفي عليه مسحة ساحرة خلّابة. وفيه تبادل مصلحة وتكافل في العلاقات الثنائية بين الزوجين. وكثيرة حقاً الشواهد الدامغة الدّالة على تبادل المنفعة والتكافل بين أجناس مختلفة من الكائنات الحيّة. ومنها التعايُش التنظيفي والغذائي والحمائي والوقائي؛ حيث توجد نباتات وحيوانات وطيور وأسماك تعمل على تنظيف بقايا غذاء شريكها بما يخالف فكرة الصراع من أجل البقاء، ويفند الكثير من النظريّات السائدة، فالكون يعزف سيمفونية أنغام رائعة متجانسة وعذبة الألحان.

يُجسّد التعايُش شعار «لا ضرر ولا ضِرار» على أرض الواقع. فالجدير بالذكر أنه أثبتت الأبحاث والدراسات أنه ينمو بجانب أشجار الصنوبر في الغابات نبات متسلّق، يتسلّق على ساق نبات الصنوبر كي يصل إلى الضوء ويستفيد النبات المتسلّق من شجرة الصنوبر في الوصول إلى ضوء الشمس بينما لا يتضرّر نبات الصنوبر من جرّاء ذلك. فالحياة تعايُش ومعايشة، فلا تكن نغمة نشاز في هذا الكون البديع!

ومن صور التعايُش الخلّابة صورة التعايُش الداخلي للإنسان بشقيها المعنوي والملموس المادي: فالإنسان يتعايش مع ذاته الداخلية ويطوّع كافة السبل لإسعادها وتذليل صعابها. ومن الناحية الأخرى، فإنه توجد بالفعل متعايشات داخلية داخل جسم الإنسان لا تسبّب أمراضاً في حَدّ ذاتها، فمثلاً تحتوي القناة الهضمية للإنسان على أنواع من البكتيريا والحيوانات الأوليّة بأعداد هائلة بما يعود بالنفع على صحة الإنسان ويكفل بقاءه كسبب من الأسباب.

ومن آداب التعايُش العمل على سبر أغوار واستكشاف ما لدى الطرف الآخر من حقائق وإيجابيات والاعتراف بها وقبولها والاستفادة منها؛ فالحكمة ضالة المثقف أنّى وجدها فهو أَوْلى بها؛ لأنّ غياب التعايُش أو رفضه يعني زيادة في التخبُّط والتخلُّف عن مواكبة ما يدُورُ في العالَم بأسره.

ويُعدّ الحوار ثمرة من ثمار التعايُش البنّاء فهو القاسم المشترك الذي يجمع شعوب الأرض قاطبة، وهو اللّغة الوحيدة والوسيلة الفريدة التي تجمع ولا تفرّق، حيث يبقى ويظلّ لكل شعب خصوصيته وماهيته المميّزة التي تُشكّل هويّته ومنظوره العالمي الخاص. فمنطلق منظومة الحوار وجوهره الحقيقي هو فهم الآخر وإيجاد مساحة من الحوار البنّاء، فضلاً عن تشريح القضية المختلف عليها بموضوعية وحيادية، حيث يلعب «العقل» دوراً فاعلاً في كشف حقائق الأمور وتجليتها على أرض الواقع. فهذه الروائع المنتقاة من الأقوال هي مصابيح فكريّة تُنير الطريق لمن يريد الهداية، دون تعصُّب أو تحجُّر أو مغالاة. فلا تحرم نفسك متعة التجوُّل في بستان الحكمة الماتع للبشرية جمعاء، فهذه رحلة سياحية داخل عقول الآخرين تأصيلاً لـ«حق التعايُش: الأخوة في الإنسانية» الذي لا يختلف عليه اثنان من العقلاء.

”توجد نباتات وحيوانات وطيور وأسماك تعمل على تنظيف بقايا غذاء شريكها بما يخالف فكرة الصراع من أجل البقاء“

ما هو «التعايُش» ؟

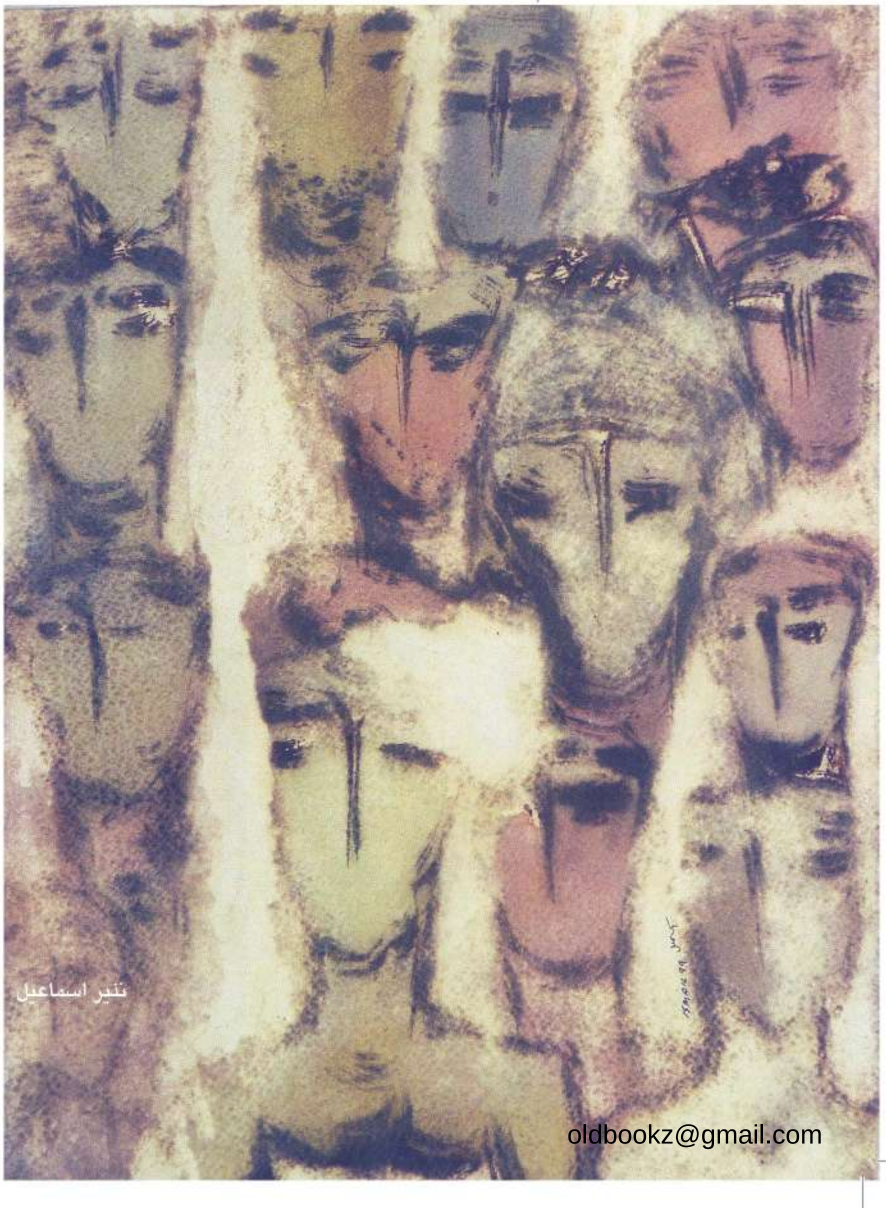
إجابة الفلاسفة

د. فتحي المسكيني

يقول شوبنهاور: «لا يمكن أن يكون المرء نفسه حقّاً إلاّ متى كان وحيداً؛ ومن ثمّ فمن لا يحبّ الوحدة لا يحبّ الحرّية، لأنّ المرء لا يكون حرّاً إلاّ حين يكون وحيداً». هذا الربط المزعج بين الحرّيّة والوحدة هو الافتراض الأخلاقي العنيد الذي حاول الفلاسفة منذ نيتشه وإلى اليوم أن يتغلّبوا عليه بشتّى الطرق من التفكير. إنّ القصد هو تبرير الحرّيّة مع الغير باعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من هويّتنا الأصيلة. وحدها حرية مشتركة يحقّ لها أن تدّعي فضيلة التعايُش. ولكن كيف ذلك؟

بدأت هذه المغامرة بشكل خجول مع نيتشه. وذلك في الفقرة 9 من استهلال كتاب هكذا تكلّم زرادشت(1). هناك، هو قد علّم المعاصرين أنّ العقل الحرّ لا ينبغي أن يخفي حاجته إلى «رفاق». والرفاق ليسوا «أتباعاً». وحدهم الأتباع يحتاجون إلى «راع»؛ لأنّ جملة الأتباع ليست شيئاً آخر سوى «القطيع». ولذلك يوضّح زرادشت بشدّة: «إنّني بحاجة إلى رفاق، وإلى أحياء-... رفاق يتبعونني لأنّهم يريدون أن يتبعوا أنفسهم- وإلى هناك حيث أريد». إنّ المفارقة في أيّ رفقة هي هذه: تدمير القطيع باختراع رفقة حرّة. قال: «رفاق إبداع يريد المبدع، يخطّون قيماً جديدة على ألواح جديدة».

يمكن إضاءة هذا النوع الصعب من تعايش المبدعين بواسطة الاستشكال الرشيق الذي طوّره هيدغر في الفقرتين 26 - 27 من كتاب الكينونة والزمان(2): وهو استشكال يريد أن يكون وريثاً عميقاً للصعوبة التي ورثها نيتشه عن شوبنهاور وحاول أن يحلّها على طريقة الشعراء: إنّها صعوبة الحرّيّة من دون وحدة، ومن ثمّ صعوبة التعايُش مع آخر بلا وحدة ومن ثمّ بلا حرية. ينطلق هيدغر من تعريف قريب من شوبنهاور: «إنّ الدّازين هو الكائن الذي هو نفسي في كل مرّة، الذي كينونته هي لي في كل مرّة». ولكن بدلاً من الاحتفاء الكلبي بأنانة مستغلقة على نفسها، مثل شوبنهاور، أو يكتفي باصطفاء رفقة مبدعة تنوب عن أيّ «قطيع» آخر، مثل نيتشه، يطمح هيدغر إلى أمر أكثر خطورة: لماذا لا يكون الدّازين الذي لي في كل مرة هو «العلّة في أنّ الدّازين ليس هو ذاته بادئ الأمر وغالب الأمر»؟ لماذا لا تكون «أنانتنا» هي العائق أمام اكتشاف «أنفسنا» على حقيقتها؟ ذلك



بأنّ ثمّة معطى لا يمكننا أن ننكره: «ليس ثمّة لأوّل وهلة أنا معزول معطى بلا آخرين». إنّ الآخرين هم «يكونون هناك بعدُ معنا في كل مرّة». ومن ثمّ فإنّ مهمّة الفلسفة الأكيدة هي أن نجعل هذا «الدّازين-معاً» مكشوفاً لنا حتى نتبيّن إلى أيّ ضرب من التعايُش هو مدعوّ في أفق الكينونة. إنّ التعايُش هنا هو أفق السؤال عن «من نكون؟» بعامة من حيث نحن كائنات تتميّز بالسؤال عن معنى كينونتها في العالم. كي ندخل في باحة التعايُش علينا أن ننتقل من السؤال «ماذا» (الخاص بالأشياء) إلى السؤال «من» (الخاص بالكائن الذي من جنسنا). هذا الخروج هو شروط ظهور نمط مخصوص من الكينونة هو الذي يميّز البشر، وهو ما يسمّيه هيدغر باسم «الوجود». الأشياء من حولنا «تكون»؛ لكنّها لا «توجد». ولذلك ليس ثمّة مشكلة «تعايش» بين الأشياء. وحدهم البشر قادرون على «التعايُش» أي على «الوجود».

نحن نلتقي بالآخرين في الكيان اليومي لأنفسنا. ولذلك كلّ «دازين» هو بالضرورة وسلفاً «دازين-معاً» صحبة الآخرين. لا يمكن لأحد أن يعيش من دون حياة يومية. والحياة اليومية غير ممكنة التصوّر من دون آخرين. ثمّة إذا صحبةٌ سابقة على اكتشافنا لأنفسنا الخاصة، ألا وهي صحبة «الآخرين»؛ وهم آخرون لأنّهم جزء من إجابتنا عن السؤال «من نحن» أنفسنا: هم شركاء في تحديد من نكون، وليسوا ضيوفاً ثقلاء على حدود عالمنا أو هويّتنا. أمّا نمط وجود الآخرين فهو ما يسمّيه هيدغر «اللقاء» داخل العالم: هم هنا أولاً في «عالم العمل»؛ حيث هم «يلاقوننا مع الأداة» التي نستعملها. كل أداة تشير سلفاً إلى آخر كان هنا من أجلنا. لذلك هم ليسوا «أشياء» (قائمة في الطبيعة) ولا هم «أدوات» (تحت اليد)، بل هم «آخرون». وهذا ما يميّزهم. إنّهم «مثلنا»، أي «هناك»(في العالم) ومعنا (يشاركوننا اللقاء بأنفسنا). ومن ثمّ ينبّهنا هيدغر إلى أنّ «الآخرين» لا نعني بهم «كلّ البقية الباقية خارج نفسي»: التعايُش لا يتمّ خارج حدود أنفسنا، بل داخلها. بل الآخرون هم بالحقيقة «الذين لا يميّز المرء نفسه عنهم». كلّ من يطمع في فصل نفسه فصلاً مطلقاً عن الغير، كل من يطمع في التحلّي بماهية أو هويّة تفصله عن بقية الإنسانية، هو غير قادر على أيّ تعايش. وذلك أنّ ما نتقاسمه ليس أيّ شيء اتفق: بل هو العالم. وبتعبير هيدغر: الآخرون ليسوا فقط يكونون «أيضاً»، بل هم يوجدون «معنا». وهكذا فإنّه ليس ثمّة فاصل أنطلوجي بين «العناية بأنفسنا»، وهو معنى الكينونة في العالم، وبين «رعاية» الدازين الآخر بوصفه جزءاً من ماهية عالمي.

ولكن على الرغم من الطرافة الشيّقة التي بلور فيها هيدغر نمط «الكينونة- معاً» باعتباره هو معنى «العالم» الذي يجعل التعايُش ممكناً، فإنّه لم يجد طريقاً مناسباً لبلورة معنى «أخلاقي» للتعايش بين أنواع الدازين. ومن ثمّ هو اضطرّ إلى رسم فاصل مزعج بين «الكينونة اليومية لأنفسنا» وبين «الآخرين» باعتبارهم ضرباً من «الهُمْ» العمومي الذي لا يقبل بحريتنا، بل يعمل على التكلّم باسمنا وعلى إلغائنا في كل مرّة. لم يَرَ هيدغر في ما هو «عمومي» غير «دكتاتورية الهُمْ» على كياننا الخاص والذي يفشل غالباً في البلوغ إلى أصالته العميقة من دون معركة مع «الهُمْ».

”

لا يمكن لأحد أن يعيش من دون حياة يومية. والحياة اليومية غير ممكنة التصوّر من دون آخرين

”

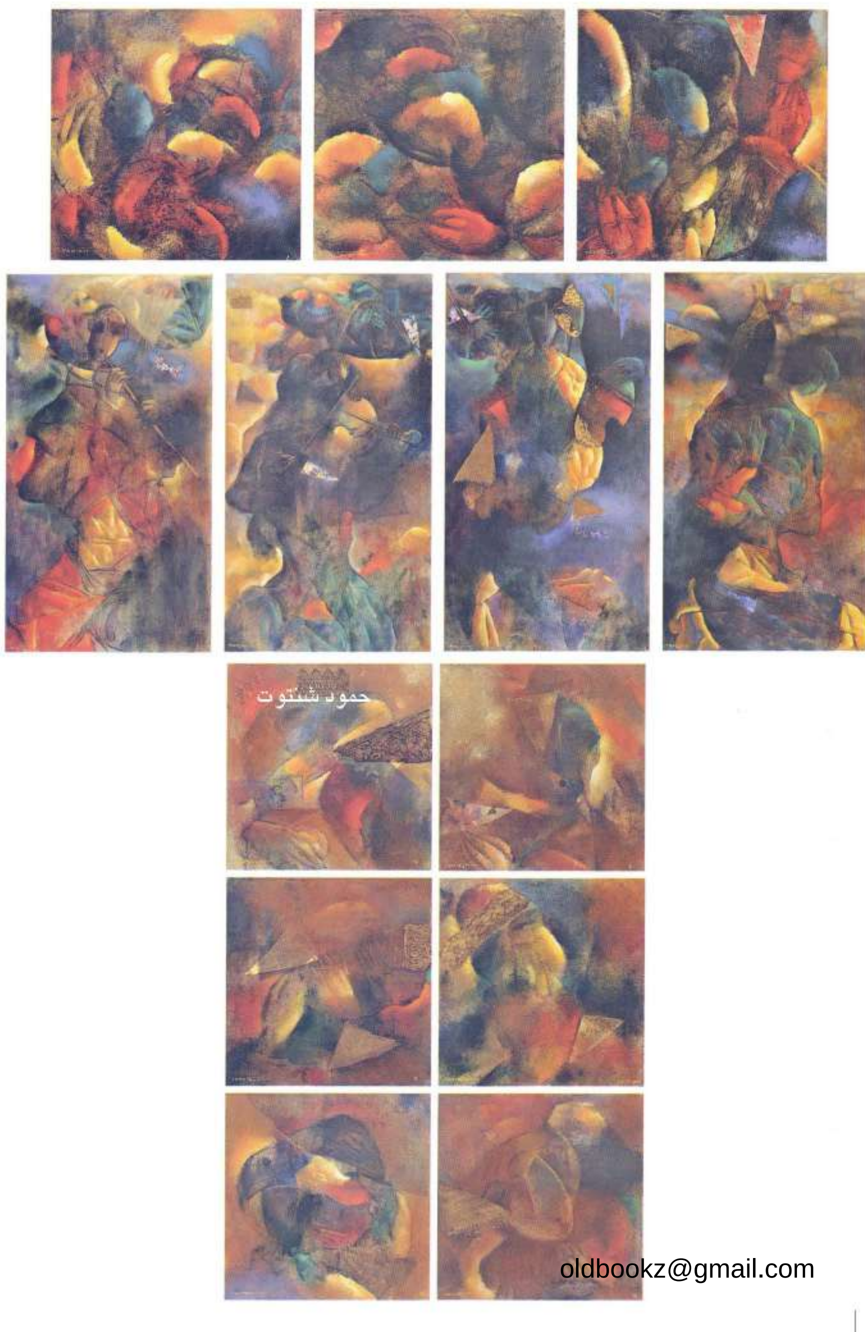
إلاّ أنّ هذا التخريج لمعنى «الآخرين» باعتبارهم يهدّدوننا دوماً بالتحوّل إلى «هُمْ» قاهر هو قد فتح الطريق أمام استشكالات فلسفية جدّ طريفة لمعنى التعايُش تمتدّ من حنّا أرندت وليفناس إلى ريكور ودريدا ونغري وأغمبن وجوديث بتلر وغيرهم.

وإنّ أوّل نصر فلسفي خطير حقّقته حنّا أرندت (تلميذة هيدغر) في هذا الصدد هو إعادة تعريف مفهوم «العمومي»، وذلك ما قامت به في الفصل الثاني من كتابها الشيّق الوضع البشري(3). وتميّز أرندت بين معنيين لما هو عمومي: أ- ما يمكن أن يُرى وأن يُسمع من قِبل أيّ كان؛ وحيث يكون «حضور الآخرين» ضمانة على «واقعيّة العالم» وعلى «أنفسنا».ب- هو يعني «العالم نفسه، من حيث هو مشترك لجميعنا ومميّز عن مكاننا الذي نحوزه بشكل خصوصي داخله». في الحالة الأولى، يعاني العمومي من كونه لا يمكنه أن يبلغ إلى حياتنا الخاصة. وتأخذ أرندت مثال «الألم»: إنّ آلامنا شخصية بلا رجعة. ثمّة «ذاتية جذرية» لا يمكن لما هو عمومي أن يبلغ إليها. وحيثما يقف العمومي يقف «الآخرون»: إنّهم كائنات عمومية بإطلاق. ومن ثمّ لا يوجد ألمٌ عمومي أي ألمٌ مع الآخرين إلّا على مستوى الحياة الخاصة، أي بشكل غير عمومي. أمّا في الحالة الثانية فإنّ أرندت تبلغ إلى التعريف الفلسفي الخطير الذي يهمّنا في هذا البحث، ألا وهو تعريف «التعايُش» (to live together). تقول: «أن نعيش معاً في العالم إنّما يعني بشكل جوهريّ أنّ عالماً من الأشياء يوجد بين أولئك الذين يتّخذونه عالمهم بشكل مشترك، مثلما

تقع مائدة بين أولئك الذين يوجدون حولها؛ إنّ العالم، مثل أيّ بينيّة (in-between)، هو يربط ويفصل بين الناس في نفس الوقت».

هذا القول، على وضوحه الأدبي، هو يثير مصاعب جمّة: إنّ أرندت لا تميّز بين «العمومي» و«المشترك»(4)، ومن ثمّ فإنّ «الميدان العمومي» عندها هو «العالم المشترك»؛ وذلك أنّها تفهم العمومي في معنى «المدني» عند القدماء؛ والحال أنّ الوضع «الحديث» هو «اجتماعي» صرف، ومن ثمّ هو قد أفرغ الحياة العمليّة من أيّ فعل «سياسي». المحدثون لا يفعلون؛ بل عليهم أن ينصرفوا إلى حياتهم «الخاصة» أي الحياة الممنوعة من «الشأن العمومي»(res publica). والسؤال هو: كيف نعيد للناس قدرتهم القديمة (اليونانية-الرومانية، حسب توصيف أرندت) على «الفعل السياسي». إنّ الشرط هو «التعايُش» أي القدرة على «العيش سويّة» في «عالم عمومي» مأخوذاً في معنى أنّه «عالم مشترك».

من هنا انطلقت مجموعة واسعة من التساؤلات عن معضلة التعايُش مع الغير. ويمكن اعتبار ليفناس هو من وضع في كتابه الكلّية واللامتناهي(5) حجر البداية لإشكال فلسفي لا يزال حيّاً: إنّه علينا البحث عن ذاتيّة تخلّصت من وهم معرفة الآخر انطلاقاً من الذات. وبما أنّ مفهوم الذات مؤسّس في فلسفة الغربيين على العلاقة بين الهوهو والغير والتي لا منفذ منها إلّا إرادة الهويّة أو التطابق، وهذا منذ أفلاطون إلى هيغل، وأبعد، فإنّ مهمّة الفلسفة حسب ليفناس هي أن تبني مسؤوليّة من نوع جديد تماماً إزاء الغير: مسؤولية تعترف بيّناً بأنّ الآخر يوجد «خارج» أفقنا، وأنّه يتمتّع بنوع غير مفكّر فيه من «التعالي» أو «الماورائيّة» بالنسبة إلى عقولنا القائمة على فكرة «الأنا». وبدلاً من إقامة التعايُش على الطمع المنهجي في تأسيس «كلّية» (totalité) هوويّة تستوعب الآخر في اللحظة التي تلغي فيها «آخريّته» عنّا، وهو ما فعلته التقاليد الغربية بشكل صارم، يجدر بنا الإقرار بأنّ «وجه الآخر» ينتمي إلى مستوى من الكينونة لا يمكن لأيّ فكر أن يستوعبه أو أن يختزله في مقولاته(6). إنّ اللقاء بالآخر هو ضرب من اللقاء مع «اللامتناهي» الذي يوجد في نفسي دون أن أمتلكه أو أن أعرفه، ولا يسعني إلّا أن «أتشوّق» إليه. ثمّة أمر أخلاقي يسبق وجودنا، وهو حضور الآخر. وبهذا الصدد ينبّه ليفناس إلى أنّ هيدغر رغم كونه يطرح «التعايُش» (coexistence) بوصفه «علاقة مع الغير، لا يمكن ردّها إلى المعرفة الموضوعيّة» للآخر بوصفه «شيئاً»، فهو يظلّ سجين «العلاقة مع الكينونة بعامة» أي أسير «الأنطولوجيا»(7)، وهو لا يزال يطمع في بناء «معرفة» هوويّة عن «الآخر». والحال أنّ «ذات المعرفة» ليست هي النمط الوحيد من ذاتيتنا؛ ثمّة نوع آخر من الذاتيّة يجدر بنا أن نبحث فيه. هاهنا يمكن للتعايش أن يأخذ أشكالاً غير مسبوقة فلسفياً: من قبيل «وجهيّة» الوجه البشري، التي تسبق معرفتنا له كموضوع، حيث نفهم أنّ «حضور الآخر هو تعبير» محض؛ الوجه البشري لا



«يظهر» بل «يعبّر»، وهكذا يجد «التعايُش» مقامه المناسب: هو «أن نتلقّى الغير فيما أبعد من قدرة الأنا»(8) من منطلق أنّ حضور الآخر لا يمسّ حرّيتي بل «يستثمرها»(9). إنّ التعايُش في جوهره هو نوع عميق من «الأخوّة» بين البشر: أي هو محض علاقة مع «وجه الغير» ليس بوصفه شيئاً ينضاف إلينا من خارج، بل باعتباره علاقة «تشكّلنا» من الداخل(10). إنّ معنى التعايُش غير ممكن من دون الإقرار بنوع ما من «أوّلية الآخر» علينا.

لكنّ وجه الصعوبة الفلسفية هنا- وهو ما تعرّض له بالمناقشة تفكيكيون كبار من حجم دريدا(11) وجوديث بتلر(12) - أنّ «اللقاء» مع الغير، كما قدّمه ليفناس»، هو نمط من الحضور الذي يستعصي على الفلسفة: لا يمكن بناء «مفهوم» نظري عن هذا اللقاء: إنّه لقاء «بلا رجعة»، بلا مفهوم، بلا أفق، بلا هويّة، غير متوقّع(13). ولكن ما هو هذا النوع من اللقاء الذي يعلّق العلاقة مع المجتمع والتاريخ ويضعنا «وجها لوجه مع الغير»؟ يقول دريدا: «هذا التواجد أو الكيان-معاً (être-ensemble) من حيث هو انفصال، هو يسبق أو يتخطّى المجتمع والمجموعة والجماعة. إنّه هو ما يسمّيه ليفناس باسم الدين. الدين هو الذي يفتح الإتيقا... ليس ديناً ما، بل الدين، دينيّة الدين»(14). ولكن كيف نتعايش مع آخر لا يمكننا أن نعرفه؟ آخر يمتنع علينا سلفاً؟ ماذا تفعل الفلسفة حين تقرّ بأنّ المفهوم لا يمكن أن ينفذ إلى «وجود الغير» بإطلاق؟ ثمّ ماذا يمكن لمصطلح الغير أن يعني من دون الاستعانة بالتحديد اليوناني للغير أو بالتحديد اليهودي-المسيحي للآخر؟(15)

لابدّ للفلسفة أن تغيّر من نفسها كثيراً حتى يمكنها أن تحتمل أوّلية الغير على الأنا، كما طالب بها ليفناس. ذلك ما حاولت جوديث بتلر أن تتصدّى له من طريق «آخر»: أجل، إنّ «الذات» يهمّها الشرط الذي وضعه ليفناس في كتابه على نحو مغاير للكينونة والقاضي بأنّ الكلام على الذات يقتضي أوّلاً أن تؤرّخ لنفسها كيف تشكّلت. لكنّ تاريخ الذات ربما يختلف عن تاريخ الغير. ومن هنا فإنّ التعايُش بينهما ينبغي أن يتمّ على صعيد آخر غير «الاضطهاد» أو «التهمة»(16). تعترض بتلر على افتراض ليفناس بأنّ اللقاء مع الغير هو يتمّ دوماً في شكل «صدمة» و«اضطهاد» لأنّه يتمّ في مجال قبل-أنطولوجي لا يمكنه أن يعثر على «شكل سرديّ» مناسب لوصفه. بالطبع، إنّ بتلر تعترف بأنّ ليفناس قد غيّر طريقتنا في طرح مسألة المسؤولية تجاه الآخر: إنّ المسؤولية قد صارت «مطلباً يقع على عاتق من يتعرّض للاضطهاد»(17). وهنا بالتحديد تعطي بتلر لجدالها، مع تصوّر ليفناس عن المسؤولية، هالته العليا: إنّ لفيناس قد زعم أنّ الاضطهاد هو جوهر اليهودية ومنه أنّ إسرائيل هي شعب المضطهدين الوحيد ومن ثمّ بالضرورة هي لا يمكن أن تضطهد أحداً.(18) والسؤال هو: أيّ معنى فلسفي للتعايُش متى تمّ تأسيس ماهيته على الاضطهاد؟

> إنّ معنى التعايُش غير ممكن من دون الإقرار بنوع ما من «أوّلية الآخر» علينا

هوامش:

1 - فريدريش نيتشه، هكذا تكلّم زرادشت. كتاب للجميع ولغير واحد. ترجمة علي مصباح (بيروت: دار الجمل، 2007)، ص 56 - 58.

2 - مارتن هيدغر، الكينونة والزمان. ترجمة فتحي المسكيني (بيروت: الدار العربية للكتاب، 2012)، ص 238 وما بعدها.

3 - Hannah Arendt, The Human Condition. Second Edition (Chcago & London: The University of Chicago Press, 1958), pp. 50 sqq.

4 - قارن: فتحي المسكيني، «الكوني والكلّي. أو في هشاشة المشترك»، في: الهويّة والحرّيّة. نحو أنوار جديدة (بيروت: دار جداول، 2011)، الفصل 6، ص 159 وما بعدها.

5 - Emmanuel Levinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité (La Haye : M. Nijhoff, 1961).

6 - Ibid. p. 78 sq.

7 - Ibid. p. 63.

8 - Ibid. p. 43.

9 - Ibid. p. 88.

10 - Ibid. p. 312.

11 - Cf. J. Derrida, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas», in : L'écriture et la différence (Paris : Editions du Seuil, 1967), pp. 117 sqq.

12 - Judith Butler, Giving an Account of Oneself (Fordham University Press, 2005). Chap. 3, (responsibility), pp. 83 sqq.

13 - J. Derrida, op. cit. p. 141.

14 - Ibid. p. 142.

15 - Ibid. p. 154, 155.

16 - جوديث بتلر، الذات تصف نفسها. ترجمة فلاح رحيم (بيروت: دار التنوير، 2015)، ص 163 وما بعدها.

17 - نفسه، ص 169 وما بعدها.

18 - نفسه، ص 171 وما بعدها.

لنا ما لهم

عبدالوهاب الأنصاري

بعد حادثة هجوم سان برناردينو في كاليفورنيا في مطلع ديسمبر 2015، تصاعدت النبر في أجواء السياسة الأميركية بالدعوة إلى التضييق على المسلمين وحصرهم ومراقبة مساجدهم ومنع دخولهم إلى البلاد. وهنا وإن كان مستبعداً أن يتجاوز مرحلة الكلام، إلّا أن إمكانية الحديث عنه والتصريح به فحسب لم تكن في تصوّر أحد. لكن، كما يقول محمد الماغوط، كل شيءٍ ممكنٌ ومحتملٌ ومتوقّع. ومثل ذلك قد حصل، تحديداً بعد القصف الياباني لبيرل هاربر إبان مطلع الحرب العالمية الثانية حين تمّ حجز المواطنين الأميركيين من أصلٍ ياباني في مستعمرات عبر الساحل الغربي للولايات المتحدة. أذكر هنا لأذكّر القارئ بطبيعة التعايُش بين الفئات في مجتمع نفترض أنه في التقدّم والرقي آية. فالأمر حينَ يتعلّق بالتعايُش يبقى متأرجحاً على كف عفريت، كما يقول المثل العربي.

وحينما نستعرض التاريخ العربي الإسلامي وما ضمّه من أجناس مختلفة وسجله الممتد للألف وخمسمئة عام في التعايُش بين هذه الأجناس فالأمر ليس مختلفاً. ومجمل الأمر، أنه لا يمكن التعميم على أن وضع أقليةٍ ما كانت أو ما تزال كذا. فذلك رهنٌ بالزمان والمكان وبالأوضاع وتطوّراتها. وقد قِيل الكثير مما لا طائل في تكراره عن التسامح وقبول الآخر في مقابل التضييق وحكر الآخر. ولا ينبغي النظر إلى الماضي بمنظار الحاضر إذ إن المقاييس مختلفة. وإنني هنا معنيٌّ بالنظر في الفترة الأندلسية التي بدأت مطلع العهد الأموي في الأندلس المعروفة بالإسبانية باسم La Convivencia، أو التعايُش بين المسلمين والمسيحيين واليهود، أو ما يُسمى أيضاً بالعهد الذهبي كنموذج مثالي للتعايُش.

تبدأ القصّة مَن تولّي قبائل القوط الغربيين السيطرة على شبه الجزيرة الآيبيرية (الأندلس)، حيث لم يعنهم بدءاً أمر اليهود هناك، حيث كانوا يعيشون بسلام إلى عام 581 ميلادية. في تلك الأعوام الأخيرة للقرن السادس الميلادي انضمّ القوط الغربيون إلى الكنيسة الكاثوليكية، وبدأ حينئذٍ التضييق على اليهود بدءاً في معايشهم ومن ثمّ اضطهادهم بعنف، الأمر الذي يفسر ترحيب اليهود بالفتح الإسلامي في القرن الثامن الميلادي (عام 711 م، طارق بن زياد) وتقديمهم العون للمسلمين لنصرتهم ضد أعدائهم الكاثوليك.

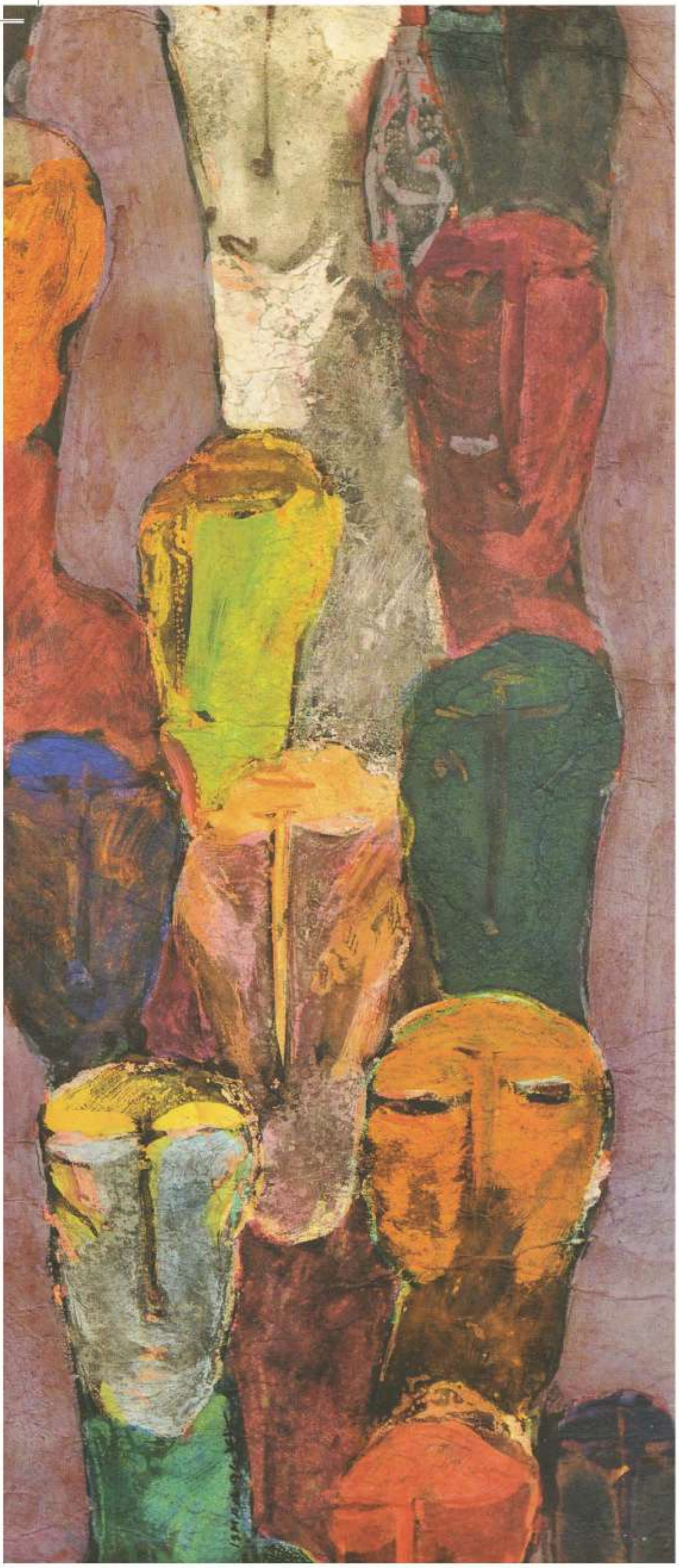
عاش اليهود في كنف المسلمين كأهل ذِمّة في وئام وتدفّقت هجرات اليهود من أوروبا بالدرجة الأولى، ومن الأقطار الإسلامية إلى الأندلس وتعاظمت أواصر الصلة بين يهود الأندلس، وأولئك الذين بقوا حيث هم. تلك كانت بدايات العهد الذهبي الخصب دينياً وثقافياً وفكرياً. تلاقحت الأفكار: العربية الإسلامية، والعبرية اليهودية والمسيحية وما تمّ نقله من آثار الحضارة الإغريقية، رأياً في مقابل رأيٍ آخر، وفكرة في مقابل فكرة مضادة، بسلامٍ.



علي الخالد

أتاحت الاكتشافات العلمية لعلماء المسلمين وبحوثهم الفلسفية الفرصة للمثقفين المسلمين واليهود على وجهٍ سواء من المضي في مضمار التقدّم الحضاري كما استفاد اليهود من اعتناء علماء العربية بالنحو وعلوم فقه اللّغة بتطبيق البحوث اللّغوية على العبرية، مثلما استفاد المثقفون عموماً من المناظرات والمواضيع الجدلية المُثارة في الأوساط الثقافية. وإذ كانت العربية هي لغة الثّقافة السائدة، فلقد أتاح تبنّي اليهود لها في تجارتهم وعلومهم وفلسفاتهم اندماجهم في المجتمع بشكلٍ متكامل.

تلك هي الصورة السائدة للعصر الذهبي. اتخذ عبدالرحمن الثالث (الناصر لدين الله، ت 961 م)، ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس، من الطبيب اليهودي حسداي بن شبروط (أبو يوسف بن اسحق بن عزرا) سفيراً ومبعوثاً خاصاً ومفاوضاً لدى الدول الأجنبية بأعلى مقام. ولكن بوفاة ابنه الحكم الثاني بن

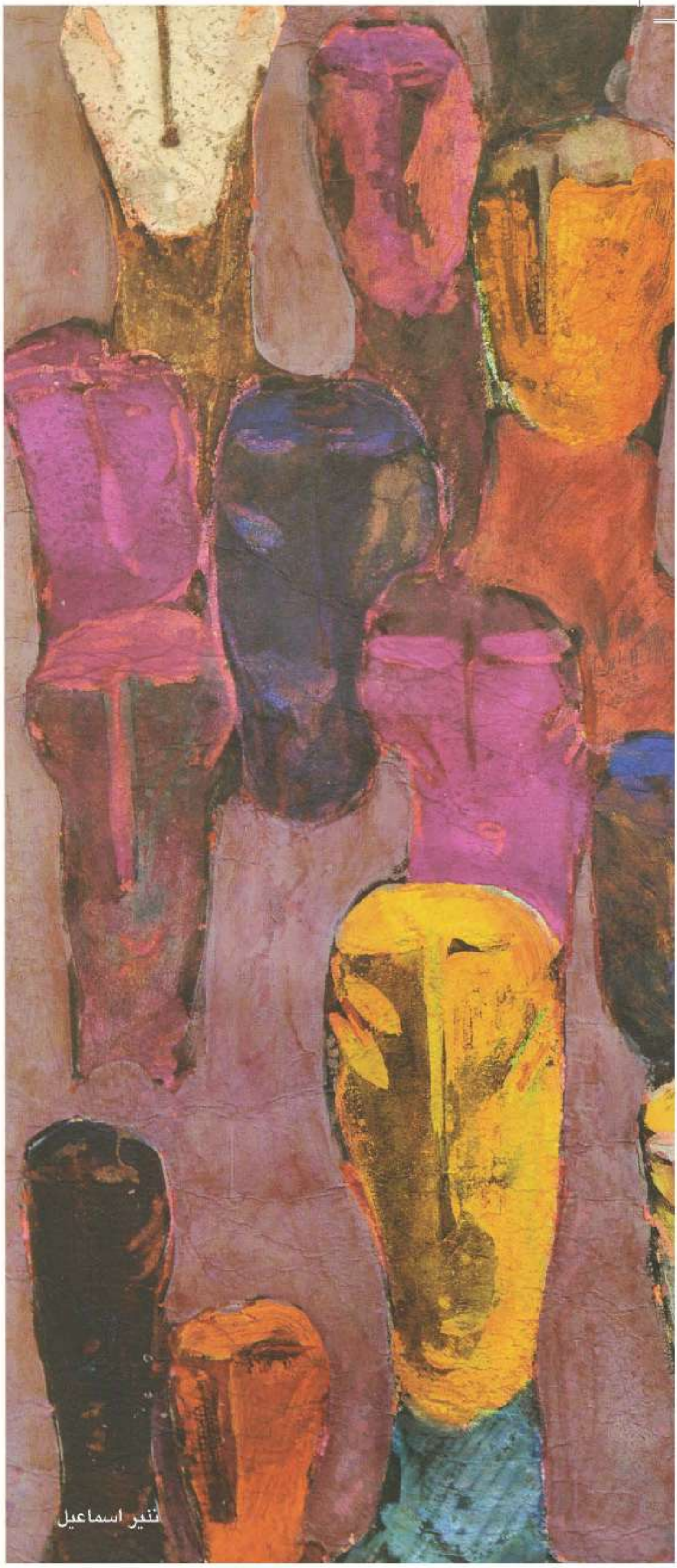


عبدالرحمن (المستنصر بالله، ت 976 م) الذي تولّى الخلافة من بعده وسار على منواله، بدأت النكسة لليهود. ففي عام 1066 م. وقعت مذبحة غرناطة حينما اجتاحت الجموع قصر باديس بن حبوس (المظفر بالله، ت 1073 م)، وقتلت ثم صلبت وزيره اليهودي يوسف بن نغريلة. وكان لقصيدة أبي إسحق التجيبي (الألبيري) دورٌ كبيرٌ في تحريض مشاعر السخط العام. يقول أبو إسحق مشيراً إلى باديس بن حبوس:

ألا قل لصنهاجة أجمعين
بدور الندي وأسد العرين
لقد زل سيدكم زلة
تقر بها أعين الشامتين
تخير كاتبه كافرا
ولو شاء كان من المسلمين
فعز اليهود به وانتخوا
وتاهوا وكانوا من الأرذلين
ونالوا مناهم وجازوا المدى
فحان الهلاك وما يشعرون
فكم مسلم فاضل قانت
لأرذل قرد من المشركين

هذه لمحات للحظات تاريخية. الذين ينظرون إلى تلك الفترة بوصفها نموذجاً للتعدّدية والتعايُش إنما يقيسون بمنظار الحاضر. التمييز ليس سمةً للتعدّدية وفي الأندلس، بالرغم من الجانب المشرق للتعايُش، تميّز المسلمون على الآخرين كما نعلم. لكن الذين يقيسون ما آلت إليه الأحوال، لليهود والمسلمين على وجهٍ سواء، بعد تولّي المسيحيين الحكم مجدداً (1492)، ومحاكم التفتيش والمطالبة قسراً باعتناق المسيحية أو الموت، يحق لهم دعوة الفترة الإسلامية التي سبقت تلك الأحداث بالعهد الذهبي، شاملاً فترة حكم ملوك الطوائف. الذين ينظرون إلى التراث بعين التسامُح يجدون متسعاً من الأمر بالإحسان إلى الآخرين من كل مِلّة. والذين لا يطيقون سوى النقاء الثوري خشية نجاسة الآخرين ودنس معتقدهم يجدون في التراث ما يبرر موقفهم. ذلك أن التعايُش الذي يُقرّه الإسلام هو فيما بين الدول (قول الرسول فيما يتعلّق بحلف الفضول «لو دعيت لمثله لأجبت»). وعلى ذلك المنوال كان موقف الاتحاد السوفياتي سابقاً والصين أيضاً، مثلاً. لكن تحت سماءٍ واحدة يظلّ التعايُش ضمن درجات من المساواة. فلا يحق للذمي مثلاً الدعوة إلى دينه أو قد يطالب بالتميّز في لبسه وتبقى الأولوية للمسلم.

وحتى ضمن إطار الدين الواحد نفسه يظلّ التباين سيد الموقف، الأمر الذي أدى إلى جهود التقريب بين المذاهب، وهي جهود قيمة (دار التقريب بين المذاهب الإسلامية تأسست في القاهرة عام 1947) إلّا أنها، من حيث قيمتها التعايُشية، تأخذ دوراً هامشياً تطغى عليها الأمور السياسية (الحذر من إيران يساوي الحذر



نير اسماعيل

مـن المنهـب الشـيعي مثـلاً) وفـي إيـران مجمـع آخـر للتقريـب بيـن المناهـب أسّـس عـام 1990.

لا يمكننـا أن نقف علـى حقيقـة مفهـوم التعايُش إلّا بمعرفـة الحـدود القصـوى لتقبـل الآخـر. فـي الولايـات المتحدة تَـمّ انتخاب أول رئيس «أسود». كان العـرق حـدّاً أقصـى تَـمّ الآن تجـاوزه.. ولنتنكر الممارسـات العنصريـة التـي كان «البيـض» فـي أميركا يمارسـونها ضـد «السـود» إلـى عهد قريب. وقبـل ذلـك، عـام 1960 تحديـداً، تَـمّ انتخـاب الرئيـس الكاثوليكـي الأوحـد للولايـات المتحـدة، جـون كينـدي، تجربـة لـم تتكـرر منذئـذ. ويومها شكّل ذلك حـدّاً أقصـى وموضوعـاً جدليـاً يتداولـه النـاس. فـي العقـد الأخيـر فـي الولايـات المتحـدة شـكّل زواج المثلييـن (الاعتـراف بـه قانونـاً) حـدّاً تـم الآن تجـاوزه. والموقـف المسـيحي تجـاه مسـؤولية اليهـود عـن دم المسـيح «دَمُـهُ عَلَيْنَـا وَعَلَـى أَوْلاَدِنَـا»، وهـو موقـف قديـم قِـدم المسـيحية، تَـمّ تجـاوزه بإعـلان بابـا الفاتيـكان (10 ديسـمبر 2015) بـأن لا داعـي لدعـوة اليهـود لاعتناق المسـيحية للخلاص إذ إن اليهودية تشكّل جـذور المسـيحية أصـلاً.

أذكر هـذه الأمثلـة لسـببين، أولهمـا أن التعايُش يستدعي تقبُّل أمور قد لا يستسيغها أولئك الذين لا يتقبلـون الاختـلاف، فكـراً أو معتقـداً أو دينـاً أو جنسـاً؛ فضلاً عن أن التعايُش يسـتدعي المساواة. وثانيهمـا، أن مجمـل توجّـه عجلـة التاريـخ هـو نحـو تجـاوز الحـدود القصـوى للقبـول بالرغـم مـن حـالات النكـوص والتراجـع الوقتيـة. مـن ذلـك مثلاً قانـون إقصـاء الصينييـن Chinese Exclusion Act عـام 1882 فـي الولايـات المتحـدة التـي منعـت دخـول المهاجريـن الصينييـن إليهـا، وهـي لطالمـا تشـدّقت بأنهـا أرض الحرّيّـة، وظلّـت قانونـاً إلـى عـام 1943.

التعايُش السلمي والحرّيّات القانونيـة وجهان لعملـة واحـدة. حرّيّـة الديـن والمعتقـد، المسـاواة فـي الحقـوق، الحـق فـي العيـش فـي أمـن.. إلـخ. أمـا فـي مجتمعـات تديـن بديـنٍ رسـمي لأتباعـه الأولويـة فالتعايُـش السـلمي رهـن بقبـول الآخـر (الدونيـة). أمـا مـا ورد فـي الأثـر مثـل «لهـم مـا لنـا وعليهـم مـا علينـا» فهـو علـى الأرجـح متعلّـق بالذيـن أسـلموا مـن أهـل الكتـاب والمشـركين وليس بأهل الذمـة أو هـو متعلّـق بالبيـوع عمومـاً.. والله أعلـم. ومـا بدايـات الحركـة الشـعوبية التـي نشـأت فـي العهـد الأمـوي إلّا ردة فعـل العناصـر المغلوبـة ضـد قبـول الدونيـة، أو المواطنـة مـن الدرجـة الثانيـة بالتعبيـر العصـري.

إذن فالنظـرة الواقعيـة إلـى مـا كان مـن تسـامح تجـاه الآخـر وتقبُّلـه والتعايُـش فـي وئـام أو العهـد الذهبـي وهـو مـا هـو كائـن الآن فـي الشـرق أو فـي الغـرب تعكـس صـورةً واحـدة فـي كل الاتجاهـات: رضـوخ الأقليّـات للأعـراف والتقاليـد السـائدة. ففـي فرنسـا، مثـلاً، يمكننـا أن نطيـل الحديـث عـن الحرّيّـات وتجلّيّاتهـا الناصعـة لسـاعات طويلـة إلـى نصل إلـى تجريـم لبـس النقـاب، ثـم يمكننـا بعـد ذلـك أن نعيـش فـي سـلام.

"

لا يمكننا أن نقف على حقيقة مفهوم التعايُش إلّا بمعرفة الحدود القصوى لتقبل الآخر

"



الطعام والتعايُش

ستفانو بيني

أعتقد جازماً، كما هو الحال في هذه الأيام التي يبدو فيها التعايُش صعباً أو مستحيلاً، أنه مهما جرى من تنظير وحديث ومحاولة الوصول إلى حلول، فالاختيار يقع دائماً على تصادُم الأفكار. وليس لديّ في هذه اللحظة كثير من اليقين يمكنني أن أعرضه، وإنما أعود أدراجي إلى الماضي، إلى مثال وُلِدَ فيه التعايُش، في إحدى بلدات الجبل الصغيرة. ومن هذه القصة البسيطة يمكن أن تتولّد أفكار.

كنا نعيش في بيت على حافة الغابة. كانت بلدتنا صغيرة معزولة، وأقرب مدينة إلينا كانت تقع على بعد خمسة عشر كيلومتراً. وحولنا بضعة بيوت صغيرة تسكنها عائلات أخرى، مثلنا، وحتى وإن لم نكنْ نتزاور كثيراً، توّطدت بيننا أواصر الصداقة، فقد كنا نلتقي في الأسواق، وفي المخبز العمومي، وفي جمع الكروم.

وذات يوم جاء إلى داخل الغابة بعض قاطعي الأخشاب، وعاشوا فيها. جاءوا من الشمال، وكانوا يتحدّثون لهجة غريبة علينا، لرجالهم لحى طويلة، ولنسائهم ملابس داكنة، وأطفالهم شاحبون واجمون. كانوا منطوين، على الأقلّ في مظهرهم، لا يلقون التحية ولا يستأنسون بغيرهم.

كنا نعرف أنهم جاءوا لأن الغابات التي وُلدوا فيها قد تَمّ تدميرها لبناء مساكن وشق طرق، وأن مهنتهم كانت شاقة، وأنهم حاولوا دون جدوى الاستقرار في أماكن أخرى. وبآخر ما معهم من مال حصلوا على ترخيص بقطع الأشجار وبيع الأخشاب في جزء من الغابة.

وفي وقت قصير كانوا قد بنوا ثلاثة عنابر كبيرة، ونحن من ناحيتنا أسميناهم جماعة اللحى السوداء.

عندما كُنّا نمرّ من الشِعاب الجبلية بين أشجار الصنوبر كُنّا نسمع ضربات فؤوسهم، ولكن لم نكنْ نراهم أبداً. في الفجر فقط كان ينزل إلى المدينة رجلان وامرأتان وعلى رؤوسهم مقاطف ثقيلة من القش، يبيعون فيها الحطب للتجار. كُنّا نحن نجلس في المقهى نحتسي شيئاً من الشراب، ومعنا الأموال القليلة التي نتسوّق بها على عجل لنعود إلى قريتنا المخبأة.

لم يكنْ لديهم لا كهرباء ولا غاز، وكانوا يحصلون على الماء من جدول ماء صغير. لم يكونوا يظهرون تقريباً، فحامت حولهم الأقاويل والشبهات.

فكان مما يُحكى عنهم أنهم فرّوا بعد أن قتلوا حاكمهم، وأنهم يمارسون العنف مع المرأة، ويرغمون أطفالهم على العمل متى بلغوا السادسة من العمر. لم يكونوا يعرفون لغتنا، ولم يكونوا يعرفون الصيد، وإنما فقط ينصبون الشِراك، ولم يكونوا يعرفون كيف يُزرع البستان، فكانوا يأكلون مما في الأرض من جذور، ولم نكنْ نعرف إن كانوا فيما بينهم يشكّلون عائلات فيها زوج وزوجة وأطفال.

وفي نهاية الأمر انطلقت آلية الاستبعاد تلقائياً، فكنا نحن الصغار نخاف منهم، ونتحاشى صغارهم، وما بين الفينة والأخرى كنا نرميهم بحجر.

جدي هو فقط الذي حاول أن يفهم شيئاً عن قبيلة اللحى السوداء الغامضة هذه.



ذهب ذات مرة للصيد في الغابة، وفي طريق عودته شَمّ رائحة شهية. خارج العنبر كانت هناك امرأة تطهو على موقد حجري حساءً ساخناً. لم تكنْ جذور الأرض، بل حساء لذيذ يفتح الشهية. توقّف جدي وألقى التحية: كان قد اصطاد لتوه طاووسين. نظرت إليه المرأة بدهشة، وسألت بلغة إيطالية صعبة عن هذه الطيور، ثم أضافت: نحن لا نأكل اللحم أبداً تقريباً. تذوّق جدي الحساء وترك لها الطاووسين، وهو يحيي المرأة المندهشة.

وفي المساء التالي هبط رجل بلحية ومعه سلّة تحت أبطه ووصل حتى بيتنا. شممنا من نوافذنا رائحة أرانب وعصيدة. كان الرجل واقفاً في الفناء أمام البيت ولم يجرؤ على الدخول.

خرج له جدي وبدأ معه النقاش. فيما تحدّثا؟ ليس عن الأنظمة السياسية العليا، ولكن عن الطعام. كان الرجل ذو اللحية يستخدم قليلاً من الكلام وكثيراً من الإشارات والإيماءات. شرح أنهم لا يجيدون مهارة صيد الحيوانات البريّة، وليست لديهم بنادق. ولم يكن من السهل أن تنمو الخضراوات في أرضهم. ولهذا ظلّ نظامهم الغذائي بسيطاً. ولكنهم كانوا يعرفون جيداً كيف يعثرون على الطعام في الغابة. ولهذا أهدى والدي سلة من فطر عش الغراب.

ومنذ ذلك اليوم أصبحت مجموعة منا تصعد كل يوم أحد إلى عنابرهم، لنأكل في مطبخ أصحاب اللحى السوداء، حساءهم وفراولاتهم وكستناءهم. وفي الأحد التالي كانوا يأتون هم إلينا. كنا نتبادل وصفات الطعام، وكانت النساء يتضاحكن فيما بينهن في المطبخ.

عندما نجلس حول مائدة الطعام لا تكون هناك حاجة لكثير من الشرح. هذا هو ما كان جدي يقوله.

بعدها بوقت قصير صار صغارهم يلعبون الكرة معنا، وصرنا نحن نذهب لنجمع التوت البري من قلب الغابة معهم. هكذا صار سهلاً تجاوز الشكوك والشبهات. بطائر بري وسلة من فطر عش الغراب.

إننا إذا نجحنا في أن نشمّ رائحة مطبخ الآخرين، وأن نعرف شيئاً عن جوعهم، وبؤسهم، وتراثهم، فقد تمضي الأمور على نحو أفضل.

„ إذا نجحنا في أن نشمّ رائحة مطبخ الآخرين، وأن نعرف شيئاً عن جوعهم، وبؤسهم، وتراثهم، فقد تمضي الأمور على نحو أفضل „

> هجمات باريس الإرهابية في 20 نوفمبر الأخيرة أعادت تنظيرات كبار الفلاسفة الفرنسيين إلى نقطة الصفر في مسألتي الاندماج والتعدّدية

أن تعيش في المجتمعات المستنيرة

د. شاكر نوري

منذ آلاف السنين كان الرجل يجمع الحطب ويُوقد النار، وهنا يترك أثراً رومانسياً جميلاً عند المرأة حتى يومنا هنا. وحتى لو كان الموقد الحالي لا يحتاج إلى قدرات ذكورية مهمة، المهمّ أن يفعل الرجل ذلك بنفسه موفراً للمرأة جواً رومانسياً يعطيها شعوراً بأنه يهتم بتحقيق حاجياتها. هكذا يرى الباحثان آلان وباربارا بيز في كتابهما «لماذا لا يصغي الرجال ولا تجيد النساء قراءة الخرائط؟».

هذه الفكرة تفسّر موضوعة التعايش بين الرجل والمرأة منذ القِدم، وهناك علاقة جدليّة بين الاستماع والخرائط.. لكننا يجب أن نتوغّل في الأفكار لكي نكتشف النتائج، وخاصة في المجتمع المعاصر القائم على فكرة التعايش. والسؤال الجوهري الذي يطرح نفسه هو:

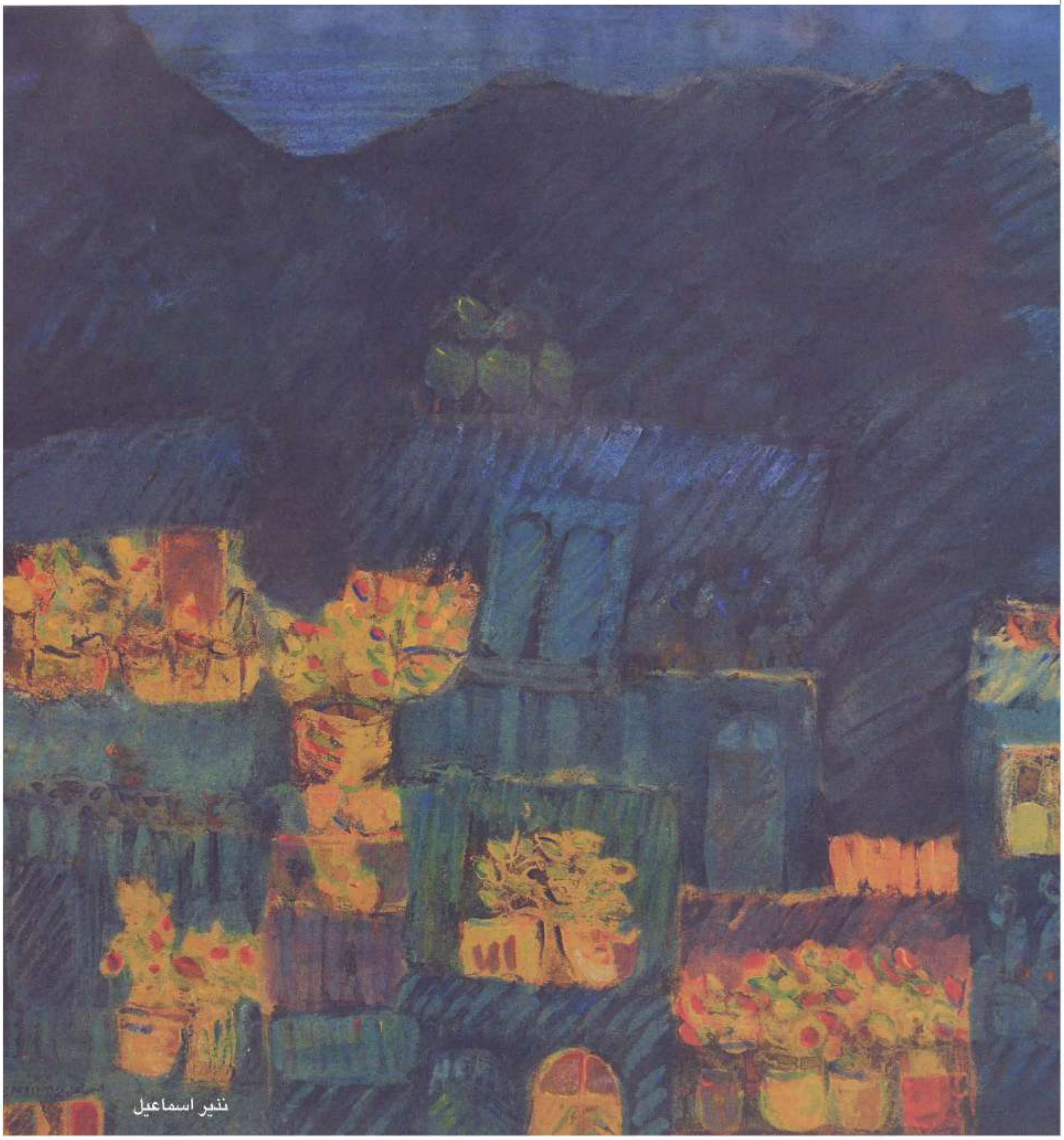
هل بناء المدن الحالية يتعارض مع الجو الرومانسي الذي تحتاجه الأنثى لكي تُسعد الرجل؟

المدن تقضي على الطبيعة

إن عملية المرور إلى التمدّن جلبت علينا الكثير من الكوارث، وأصبحنا يوماً بعد آخر لا نعانق مدننا، بل نصّد عنها ونُدير لها ظهورنا لكي نهرب نحو الصحارى والجبال والبحار، أي أننا كلما تمدّنا، اتّجهت أرواحنا نحو الطبيعة التي لا نجدها في مدننا. وجاءت الخرافات لكي تمدّ ما تبقّى من هذا الحضن الدافئ للإنسان. المهندسون يتحدّثون عن الضرورة المعمارية، والشعراء يتحدّثون عن الضرورة الجمالية، والمستثمرون يبحثون عن الأرباح.

يتصوّر المهندسون أن خلاص البشر يكمن في الكتل الأسمنتية الضخمة، وفي تلك الأبراج التي قزّمت الإنسان وجعلته يتضاءل يوماً بعد آخر في مدن يرغب أن يرى فيها المصابيح الزيتية لكنه لا يعثر عليها، بل يعثر على أشكال مصابيح غريبة لا تبعث السرور في نفسه لأنها اصطناعية. لقد توصّل البشر أن يعمل من لهيب الشمعة شيئاً اصطناعياً كما المواقد التي تبعث الدفء المزيّف.

حاول الإنسان المعاصر أن يحاكي رشاقة الطبيعة ولكنه فشل فشلاً ذريعاً، لأنه لم يتمكّن من خلق ذلك الجمال المفقود. بعض علماء البيئة يصرخون أن البشر يغتصبون الطبيعة كل يوم، وتتنادى الأمم في عقد المؤتمرات تلو الأخرى حول المناخ، لأن كل إنجاز معماري



”
هجمات باريس الإرهابية في 20 نوفمبر الأخيرة أعادت تنظيرات كبار الفلاسفة الفرنسيين إلى نقطة الصفر في مسألتي الاندماج والتعدّدية
“

يتطلّب هدم جزء من روح الطبيعة.

إن صعوبة تعايُش البشر مع الأمكنة التي يُفترض فيها أن تكون أليفة، تؤدي بالضرورة إلى استحالة التعايُش مع الآخر، لأنه كفّ عن استيحاء الابتكارات من الطبيعة. ولعلّ أجمل ما في قصر فيرساي ليس الخنادق التي شيّدها لويس السادس عشر من أجل ردّ الأعداء، رغم أنهم تخطوها في الثورة عليه، بل تلك النافورات التي كان يقدّم بها منظراً بصرياً متألقاً للملكة وزائريها.

من المعروف، أن انسجام الإنسان مع العمران يعمل على إنتاج الثّقافة التي تجعل التعايُش مع الآخر ممكناً، وكلما افتقدنا إلى ذلك أصبح التعايُش صعباً ومستحيلاً. فالتعمّق في النظر إلى العمران الذي نعيش فيه، يجعلنا نتنزه في متاهة صخرية. وتجعلنا طرقات المدينة نضيع في دروبها، بل تؤدي إلى اللامكان، ربما فقط إلى الدوران حول أنفسنا في حلقة معمارية مُفرَغة.

كيف حصل ذلك؟.. لا أحد يدري.

لكن الجميع أراد أن يقلّد الجميع، فوجد نفسه غارقاً في متاهة صخرية تتوسع يوماً بعد آخر. وأصبحت مهمة هذه المدن هي البحث عن الهواء النقي والشمس الباهرة والمطر الخصب. ويعود السبب في ذلك إلى ما يمكن أن نطلق عليه ديكتاتورية المهندسين والمصممين والمعماريين، فهم ليسوا بعلماء اجتماع ولا بمحللين نفسيين ولا بشعراء. ومن هنا تبدأ المشكلة الجوهرية. شراسة المدن، كما يبدو، خرجت من يد البشر كالعفريت الذي خرج من القمقم، ولم نعد نسيطر عليه أو فقدنا سيطرتنا عليه. تشتاق المدن إلى البشر، وتسعى إلى استعادة ذاتها في الغابات

والأحجار والرمال والقرميد وجداول الماء، التي راحت تنأى عنه بالتدريج.

إن عدم قدرة المدن الحديثة على إيجاد التوازن النفسي والهدوء الداخلي يؤدي بالضرورة إلى زيادة التوتر بين الناس، وتهشّم النسيج الاجتماعي الضروري لحياة إنسانية. فالغرض هو تطمين البشر على حاضرهم ومستقبلهم. مما لا شك فيه أن فلسفة العمارة لم تحاكِ آمال الإنسان، بل زادت من إحباطه وخيبته، وتقلّصت أماكن التأمل والراحة النفسية بعد أن أغلق المهندسون الآفاق أمامه لأنها فشلت في إيجاد التوازن بين النسيج العمراني والنسيج الاجتماعي، من هنا بدأت معضلة التعايُش مع الآخر.

السؤال المطروح هنا: هل نحتاج إلى منظومة فكرية جديدة في أذهاننا لكي نحيا التعايُش؟ هل يمكن أن نتفاعل مع مدننا الحالية؟

ذلك يعني، بلا شك، قبول رأي وسلوك الآخر القائم على مبدأ الاختلاف واحترام حرّيّته، وطرق سلوكه وآرائه السياسية والدينية، وهو يقف على الضد من التسلط والأحادية والقهر والعنف. نحن نفتقد إلى العلاقة التفاعلية حتى لو كنا نعيش في بيئة واحدة، لأن معمار مدننا لا يسمح بذلك. ومتى ما شعرنا أن هذه البيئة مشتركة فيما بيننا، حتى لو اختلفنا، فإننا نستسلم إلى القيم المشتركة. نحن نتعايش إذاً في ثلاث حلقات: اللغة والطبيعة وعلم الاجتماع، حيث يكمن معنى التعايُش في هذه العناصر الثلاثة.

لماذا فشلت أوروبا في هضم الآخر؟

لا يزال الأوروبي يتذكّر، وخاصّة الأجيال المخضرمة، أن أوروبا فشلت في التعايُش السلمي منذ القرن السابع عشر. فبعد حربين عالميتين مدمرتين، أيقنت هذه الأجيال أن مصلحتهم المشتركة تقتضي تجنّب الدمار، جرّبوا صيغاً متعدّدة للعلاقات التي تجمع بين قومياتهم المختلفة، وهي صيغة الاتحاد، لكن ما أعاق ذلك هو ظهور أشكال عديدة من الخوف عرفتها البشرية في القرون الوسطى، وعادت لتجرّبها في مطلع القرن الحادي والعشرين.

إن الاعتراف بالتنوّع الثقافي ظاهرة برزت مع الأنثروبولوجيا والأثنولوجيا في آنٍ واحد، أي أن القرن العشرين شهد الطبيعة الإنسانية الشمولية، والكائن البشري هو ثقافي في جوهره، فلا توجد ثقافة غربية شاملة تقف بوجه البربرية والتوحّش، بل هناك مئات الثقافات التي تحتوي على قيمها الخاصّة. هذا القرن هو أيضاً قرن العولمة بامتياز سمح في لقاء الثقافات المتنوّعة وهجرة البشر بكل حرّيّة، ومن هنا تفتت فكرة هانتغتون في تصادم الثقافات.

من المعروف جيداً أن لكل مجتمع إنساني ثقافته، نحن نتحدّث عن الثّقافة الأوروبية أو الغربية بمعنى أوسع، لأنها ببساطة أصبحت مجتمعات الاستهلاك، والعلوم والتقنيات، والتأثيرات اليهودية المسيحية والإغريقية واللاتينية والثّقافة الكردية وثقافة الأبورجين وغيرها. وهذا ما أثقل كاهلها.

وهنا ننتقل إلى إشكاليات تعايُش الثقافات. وهو موضوعنا الجوهري، وهذه المجتمعات المستنيرة واجهت شبح العنصرية، كما كتب كلود ليف شتراوس، إن القانون الطاغي هو امتلاك الأفراد لسمات فكرية وأخلاقية معيّنة، وهو متأتي من تراث جينيولوجي عام. فالعنصرية بهذا المعنى هي الأثنوغرافيا المريضة التي تركز على ذاتها، وتتمحور حولها، وتبتعد عن الإنسانية. لكن البشرية نَحَتْ نحو تحمّل الآخر، ولم تكنْ لهذا الفيلسوف علاقة وطيدة مع الإسلام، وقد اعترف أنه التقى بالإسلام من أجل أن يحدّد الخطر الذي يهدّد الفكر الفرنسي، في كتابه الشهير «مدارات حزينة» Tristes Tropiques لكنه في الوقت نفسه، يدافع عن الهويّات الثّقافيّة في وجه أية دعوة توحيدية.

إن الخطر الأكبر الذي يتهدّد ثقافتنا الإنسانية في الوقت الحاضر هو «شيطنة» الآخر، كما حصل في الحرب العراقية- الأميركية، ودعوات بوش إلى «شيطنة» الثّقافة الإسلامية برمتها. وكذلك الحال فيما يقوم به اليمين المتطرّف في أميركا وفرنسا في الوقت الحاضر من خلال رموزه السيئة. إنها الدعوات التي تطالب بـ



«شيطنة» الإسلام ورموزه وخلطه بالإرهاب من أجل تحقيق مآرب سياسية معروفة. ومن جهة ثانية، استخدام أطروحة المؤامرة، وهي الفكرة المفضلة لدى العنصريين التقليديين. ومن خلال السببين الآنفين، تبرز الفكرة الجهنمية القائلة «دعونا نعيش بصورة منفصلة مع اختلافاتنا» فيما يقابلها من طرف دعاة محاربة العنصرية معادلة «أن نعيش مع بعضنا مع اختلافاتنا».

يبقى الخيار الأفضل هو: نموذج المجتمع المتعدّد الثقافات. وهنا برزت فكرة دمج المهاجرين في بلدان أوروبا الغربية لكن البعض نظر إلى هذا الاندماج على أنه إهانة كبيرة، لأن المهاجرين يفقدون الكرامة والشرف لأنهم فقدوا جزءاً من خصوصيات ثقافاتهم رغم إيمان المجتمعات المستنيرة بمسألة التعدّدية الثقافية Multiculture هذا المصطلح العزيز على نفوس الغربيين والفرنسيين خاصّة.

العمارة.. تهدّد التعايُش

لا بد من العودة إلى موضوع العمارة، وهنا نأخذ فرنسا مثلاً ونموذجاً: فقد أجهض اليسار الفرنسي الحاكم حالياً مشروعاً كبيراً كانت حكومة ساركوزي تريد تنفيذه، وهو إنشاء باريس الكبرى. ماذا يعني ذلك؟

إنه ببساطة إزالة الحدود بين قلب باريس والضواحي، المعزولة بحزامين La petie centure والـ Perifirique أي الأسوار الدائرية (شوارع عريضة) تفصل بين القلب والأطراف الأخرى. وليس عن طريق المصادفة أن يخرج الإرهاب من هذه الضواحي لأن الطبقة الثريّة عملت على تشييد المعمار البشري في قلب باريس، طارداً منه الطبقات الفقيرة إلى الضواحي، بحيث تحوّلت تلك الأسوار إلى أذهانهم، ولا يمكن نزعها عن مخيّلتهم.

فكيف يتم التعايُش؟ وماذا كانت النتيجة؟

ظهرت الفكرة المتناقضة أن تحوّل شعار «المساواة في الاختلاف» إلى «المساواة والاختلاف». إن فكرة الامتزاج تعادي العنصرية، وتنحو نحو الإنسانية، وهي تسمح بنوبان الثقافات وانصهارها في بوتقة واحدة وظهور الإنسان الجديد Un homme nouveau يعيش في عالم واحد يؤمن بقيم الاختلاف والامتزاج. وهذا ما يناقض مبدأ الحفاظ على الهويّة. وهجمات باريس الإرهابية في 20 نوفمبر الأخيرة أعادت تنظيرات كبار الفلاسفة الفرنسيين إلى نقطة الصفر في مسألتي الاندماج والتعدّدية.

وهنا ظهرت القوى اليمينية المتطرّفة، وكشفت عن أنيابها النتنية، وعاد السياسيون إلى مقولة دينيس ديدرو القائلة: إن عودة شعب مستنير إلى البربرية أسهل بكثير من أن يتقدّم شعب بربري خطوة واحدة نحو الحضارة.

العصر الذي نعيش فيه، يُنبّهنا، بل ويُحذّرنا من أن التعايُش الذي تحلم به البشرية يمرّ بانتكاسات كبيرة. إننا نشهد حالياً نوعاً من الحرب الباردة والتجارب النووية على الصعيد الإنساني. هل هو قرن الخوف الذي نعيش فيه؟

هل معمارنا الإنساني هو الآخر مهدّد؟ هل نعود، نحن أبناء القرن الحادي والعشرين، إلى القرون الوسطى؟

على المهندسين والمعماريين إعادة النظر في بناء المدن الجديدة لأن الأبراج الحالية تلقي بظلالها القاتمة على نفوس السّكان، وتجعلهم عرضة للانهيارات النفسية. والتعافي من الإرهاب ليس سهلاً. فقد احتاج المجتمع الفرنسي للقرن التاسع عشر بأكمله كي يتعافى من آثار أعمال العنف التي طبعت الثورة الفرنسية. فالخشية أن يتحوّل الشعب المستنير إلى البربرية لأن هناك تهديدات قد ترمي بأوزارها على أمن الناس تتعلّق من خلال الفقر والتلوّث والإرهاب والمدن الصخرية وهي لا تشجّع على التعايُش المنشود بين الثقافات المختلفة.

لا نريد، في نهاية المطاف، أن نُردّد مع الشاعر ألكسندر بلوك: «آهٍ لو تعلمون أيها الأولاد أي برد أو أية ظلمات بانتظارنا في الأيام المقبلة!».

> العصر الذي نعيش فيه، يُنبّهنا، بل ويُحذّرنا من أن التعايُش الذي تحلم به البشرية يمرّ بانتكاسات كبيرة

مصادر

Levi - strauss, claude: Tristes Tropiques, seuil Paris 1955, Pease, allam and Barbara: why men don 't listen and womwn can 't read maps, econ ullstien list verlag gmbh and com. KG, Munchen, 2000.

Delpech, Therese: L 'enssauvagement Le retour de la barbarie au XX1 e siècle, Grasset and Fasquelle, 2008.



غاليري لاجين، المعماري «تاداو آندو»، السلم الخارجي

في مديح مقاربة «تاداو أندو» المعمارية

«تاداو آندو»

د. خالد السلطاني*

بماذا يمكن أن تؤوّل الاستعدادات العسكرية «الحربية» فيما إذا حلّ السلام، وانتشرت مبادئه وقيمه بين الناس والدول: حلم البشرية الدائم؟ إلامَ تُحوَّل تلك الآلات الضخمة والمكلفة مادّياً، بعد أن تكون «خارج الخدمة»؟ ماذا، يا ترى، يُعمل بتلك الأمكنة والمساحات المسوّرة، التي لطالما أعتُبِرت محتوياتها جزءاً من أسرار الدولة، غير القابلة للإفشاء والبوح والاطلاع؟



غاليري لانجين، المعماري «تاداو آنو»، منظر عام

مناسبة طرح هذه الأسئلة هنا، تأتي بباعث مشاهدتي «لقاعدة الصواريخ» المهملة، العائدة إلى حلف الناتو، في زيارتي الأخيرة لمدينة نويس «Neuss» الألمانية؛ هذه القاعدة، التي كانت صواريخها موجّهة نحو «الاتّحاد السوفياتي» السابق، وباتت «خارج الخدمة» بسبب المتغيّرات السياسية الكبرى التي طرأت على أوروبا والعالم في الفترة الأخيرة، وبقيت «قواعدها» الفولاذية المنصوبة، «كومة» حديد عرضة للصدأ. لكن فكرة استخدام هذه القاعدة وفضاءاتها الواسعة بـ«ضدّها النوعي»، كانت، فيما يبدو، من أنجع العروض التي اقترحتها مدينة «نويس» لأهلها ولزوارها العيبين، بمنحها، لتكون موقعاً لمعرض فنّي فريد.

إنه متحف جزيرة هامبرو «Muse-umsinsel Hombroich»، الواقع في الجهة اليسرى من نُهَير «ايرفت» أحد روافد نهر «الراين» الذي تقع مدينة «نويس» على جهته اليمنى (الغربية)، في مقابل مدينة «دوسلدورف» الواقعة في الجهة الأخرى (الشرقية) من النهر الشهير. ووفقاً لبعض المعلومات، فإن «نويس» قد تأسّست عام 16 قبل الميلاد، حصناً عسكرياً رومانياً، إلا أن المدينة تطوّرت في العصور الوسطى، بفضل موقعها الجغرافي على نهر الراين. واحتُلّت من قِبل الفرنسيين إبّان حقبة الملك لويس الرابع عشر، وبعد أن استردّتها مملكة «بروسيا» من النفوذ النابليوني، انضمّت، في الوقت الأخير، بعد تفكّك المملكة، إلى ألمانيا لتصبح جزءاً من مقاطعة «شمال الراين-وستفاليا». أما المتحف، فهو عبارة عن (بارك) حديقة واسعة، تغطّي حوالي 62 هكتاراً من الأراضي المرجية التي كانت تشغلها، سابقاً، قاعدة صواريخ تابعة إلى حلف الناتو.

يهدف المتحف إلى تحقيق انسجام بين العمارة والفنّ والبيئة المحيطة، وتعود فكرة تأسيسه إلى «كارل مولر» وكيل بيع عقارات وجامع تحف فنّية. على أن فكرة المتحف تطوّرت سريعاً، وأخذت على عاتقها إعادة إعمار القاعدة وتطويرها ضمن الرؤى الفنّية الجديدة التي سعى المتحف إلى تحقيقها. وقد تمّ تصميم وإنشاء 11 جناحاً من المعارض الفنّية، دعاها، «مولر» بـ(جوقات التراتيل في الهواء الطلق). وبالإضافة إلى مواقع الأجنحة، ثمّة قطع نحتية مبثوثة في أرض المعرض، فضلاً على توقيع أبنية ذات وظائف مختلفة. وقد صمّم المعماري البرتغالي المعروف «ألفار سيزا»، جناحاً خاصّاً لمتحف العمارة، ذا لغة تصميمية مميّزة، تشي بخصائص أسلوب المعمار العالمي المعروف به.

جناح (غاليري) «مؤسّسة لانجين، Langen Foundation»، أحد الأجنحة الفريدة في الموقع، وقد صمّمه المعماري الياباني «تاداو آنو، Tadao Ando» عام (1941)، ضمن مقاربته الخاصّة، المعروفة بـ«الاختزالية، Minimalism». وفيما يلي، تعرض هذه المقالة تجربة آنو الهندسية.

عندما شاهدت «تاداو آنو»، لأوّل مرّة، في أثناء محاضرة له في «مدرستنا» المعمارية في كوبنهاغن، وبدعوة خاصّة له منها، خريف عام 2011، لم أكن أصدّق أن هذا الشخص الذي مرّ أمامي متوجّهاً نحو المنصّة، ذا القامة غير الطويلة، والنحيلة و«الضعيفة» نوعاً ما، هو ذاته الشخص «الملاكم» و«الحمّال» وسائق التاكسي السابق؛ وكل هذه المهن مارسها «تاداو» في مطلع حياته، قبل أن يقرّر- فجأة- أن يكون «معمارياً». وتثير السيرة الذاتية الخاصّة به اهتماماً عالياً من قِبَل كثر، وقد ترتقي بإثارتها وأحداثها التي تبدو، أحياناً، غير واقعية وقريبة من الخيال، إلى أن تكون مكافئة لأهمّيّة الحدث التصميمي المجترح، أو، بالأحرى، لخصوصية المقاربة المعمارية التي اختارها، وعمل على أن تكون جزءاً من شخصيّته وعنواناً لمنتجه التصميمي.

وُلِد «تاداو» قبل ولادة أخيه التوأم بدقائق، سنة (1941) في مدينة أوسكا، (جنوب وسط اليابان)، وفي عمر السنتين، سعت عائلته إلى التفريق بينهما، وعاش «تاداو» عند جدّته لأمّه، وعندما أصبح في العشرينات مارس تلك المهن المتنوّعة والمتناقضة التي ذكرناها سابقاً. وفي تلك السنين، قرّر أن يكون مهندساً معمارياً، رغم أنه لم يدرس العمارة في أيّة مؤسّسة تعليمية، سابقاً، وقد سحرته، وأثارت دهشته عمارة «الفندق الإمبرطوري» في طوكيو، المصمّم من قِبَل «فرنك لويد رايت»، في العشرينات من القرن الماضي، وذلك في إحدى سفراته إلى العاصمة، عندما كان طالباً في السنة الثانية في مدرسته الثانوية.

قرّر «تاداو»، بصورة مفاجئة، أن ينهي مسار حياته في الملاكمة، بعد سنتين من تخرُّجه في المدرسة الثانوية، وأن يكرّس حياته للعمارة؛ ومن أجل ذلك سجّلَ في دوام مدارس مسائية لتعلُّم الرسم الهندسي، وواصل- في الوقت عينه- أخذ دروس في التصميم الداخلي، ثم قرَّر أن يقوم بزيارات ميدانية لأبنية



غاليري لانجين، المعماري «تاداو آندو»، منظر داخلي

عمارة الحداثة وقيمها ومسارها. إنها- بالأساس- معنيّة بنقل «روحية» تلك التقاليد إلى جوهر أعماله، فتصاميمه تتعاطى مع خواص الموادّ، ومع الهندسية الصافية ومع الطبيعة. وهو- عادةً- يستعمل الخرسانة، أو الخشب الطبيعي، والأشكال الإنشائية الأساسية، مبتدعاً تلك الاختزالية «المتقشّفة»، المترعة ببهاء الضوء ووميضه في الفضاء المصمّم! إنه أيضاً، معنيّ- أيضاً- بإرساء حوار ما بين الموقع والطبيعة، لاجتراح منظومة بعلاقات خاصّة مع الأبنية. لقد أثرت مقاربة «آندو» الاختزالية، ومسعاه في نقل «ماهيّة» التقاليد اليابانية التقليدية، وإدراكها تأثيراً قويّاً على العمارة اليابانية الحداثية، وعلى محمل مسار العمارة العالمية.

في عمارة جناح «مؤسّسة لانجين، Langen Foundation»، في الموقع ذاته، تبدو القيم والمبادئ التصميمية الخاصّة لدى «تاداو آندو»، حاضرةً بقوّة. فالمبنى المتكوّن من ثلاثة أقسام، بمساحة تُقَدَّر بـ 1300 متر مربّع، يقع القسم الأول منه بمستوى الطابق الأرضي وبسقف خرساني، يُدعى «الحجرة اليابانية»، وهي عبارة عن فضاء طويل وضيّق، وهو- وفقاً لتصوّرات المعمار- خاصة بالسكون «Tranquility»، ويمثّل هنا

مصمّمة من قِبَل معماريين عالميّين، أمثال «لو كوربوزيه»، و«ميس فان دير روّ»، وطبعاً، مباني «فرنك لويد رايت»، بالإضافة إلى زيارة مواقع تصاميم «لويس كان»، وغيرهم من المعماريّين المشهورين، هذا عدا زياراته الميدانية إلى دول أوروبية وإفريقية وأميركية، لفهم خصوصية النماذج المختلفة لعمارة تلك المباني، وإدراك فلسفتها التصميمية، معتبراً أن الزيارات الميدانية للمباني المختلفة التي قام بها، هي بمثابة «جامعاته» الحقيقية، التي نهل منها معلوماته المعمارية. ويذكر «تاداو» أنه، لكثرة إعادة تخطيطات مباني لو كوربوزيه، فإن صفحات كتابه عن مباني المعمار الشهير باتت سوداء لفرط إعادة الرسوم ذاتها من قِبَله!

عند رجوعه إلى بلده، سنة 1969، أسّس مكتب «تاداو آندو ومشاركوه المعماريّون»، وبدأ في عمل تصاميم ذات لغة ساحرة ومعبّرة، تَشِي بنوعية الثقافة اليابانية البنائية التقليدية الفريدة، وقد تكرس اسمه وعمارته، كأحد ممثّلي ما يعرف بـ «الاختزالية، Minimalism»، التي ظهرت، كما ظهرت غيرها من المقاربات، غداة «الانقلاب» المعماري والانقلاب الثقافي اللذين بدأت تظهر إرهاصاتهما اعتباراً من منتصف الستينيات، واللذين أفضيا إلى تيّارات ما يعرف بـ«عمارة ما بعد الحداثة، Post-Modern Architecture».

اختزالية «آندو» مبنيّة على مزج التقاليد البنائية اليابانية، مع مفهوم



بقايا قواعد الصواريخ الموجّهة



غاليري لانجين، المعماري
«تاداو آندو»، منظر عام

القسم (الجزء الياباني) من مجموعة «غاليري لانجين». أما القسمان الآخران فهما موقعان تحت مستوى الأرضية، وفضاءاتهما ذات سقف عالٍ علوّاً غير عاديّ (يصل ارتفاعه إلى حوالي ثمانية أمتار!)، فهما مصمّمان لإيواء مقتنيات الجزء الحديث من مجموعة الغاليري.

وقد تمّ افتتاح الغاليري في اليوم الثاني من شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2003. يعالج المعمار هيئة «الغاليري»، بكتلة واضحة المعالم، ذات «قشرة» مزدوجة: الداخلية منها مشغولة بالخرسانة المسلّحة، والخارجية معمولة من الزجاج وقواطع الألمنيوم، ويثير هنا «التراتب» القشري المختار، انتباه مُتلقّي العمارة، ودهشتهم؛ ذلك لأن القشرة الخارجية المعرّضة للأنواء المتنوّعة ولظروف «الخارج» المتباينة، كانت (أولى) أن تكون قشرتها صلدة وثابتة وراسخة، لا أن تكون، بمثل مقترح المعماري، هشّة وخفيفة وقابلة ...للكسر! بيد أن فكرة المعمار، التي يسعى إلى تكريسها آندو في التصميم المقترح، تنبئنا بأننا أمام «لحظة» من التأمّل والتفكير، تدعونا لاستدعاء مفهوم «الطبيعة الثانية» للأشياء، كما يدعوها الفلاسفة، والتي تفترض الشيء ونقيضه! فالتأمّل والسكون والهدوء والاسترخاء والهجوع، التي يسعى وراءها المعمار، تتطلّب كلّها نوعاً من «الحصر» و«القصر» والتحديد الصارم للفضاء المصمّم. في الحَلّ التكويني الناجز، يستعير «آندو» من معماريّة المفضّل «لويس كان، L. Kahn» ثيمة (مبنى.. داخل مبنى). لكنها، هنا، في غاليري لانجين، تبدو فريدة، بامتياز.

ما يثير في جناح «غاليري لانجين» ليست العمارة ولغتها «الاختزالية» المعبّرة فحسب، بل تلك «التشاركية» ما بين «البنّاء» و«المعماري»، وعملهما معاً لاجتراح عمارة مميّزة؛ فمجموع معارفهما، هما الاثنان، تدعم تحقيق العمارة الناجزة، وتكشف ملامحها الخاصّة. في غاليري لانجين، تغدو مثل تلك «التشاركية» ذات أثر فعّال، عندما يرى المرء إتقان التفاصيل، ورهافتها والتي لا يمكن تصوُّر بلوغ كمالها إلا من خلال «الدقّة» الألمانية المشهورة!

ينكر «تاداو آندو» أن مسعاه في عمارة جناح «غاليري لانجين» كان بلوغ هدف، يمكن، بواسطته، تغطية الموقع الفسيح بكتل تصميمية، على ألّا تكون متعارضة و«متصادمة» مع خصوصية الفضاء الخارجي. فاختيار شكل هندسي بسيط كان أمراً ضرورياً هنا، كي يمكن أن يتآلف مع مجاوراته، ويتوافق معها. تشعر، وأنت تشاهد عمارة «غاليري لانجين»، في موقع «موزيمزينزه هامبرو»، بمفرداتها المميّزة، وما يحيط بها من منظومة سلالم تربط الخارج مع الداخل، كما تربط مستوياتها المتباينة، فضلاً على نظام الترتيب الحدائقي، وبركة الماء الاصطناعية الواسعة والمجاورة لها، والتي تنكّر كلّها بأنك أمام منجز معماري غير عادي، وأمام حدث تصميمي نادر، لكن الأهمّ في ذلك هو أن أسلوب العمارة المصطفاة ومقاربتها التصميمية، وكما أرادها المعمار، قادرة أن توحي لك بالتأمُّل، وتثير لديك التفكير، بجدارة المنجز التصميمي المرئي، وما يمكن له أن يضفي قيماً جمالية على العمارة المشيّدة، وعلى بيئة الفضاء المحيط.

---

*معماري وأكاديمي

حوار

يوناس لوشر:

الغرب أسير أفكاره في ما يخصّ العرب



«يوناس لوشر» كاتب سويسري، رَفْضُ نشرِ روايته الأولى لم يحبطه، فكتب «ربيع البربر» التي نال عنها عدّة جوائز، منها جائزة الكتاب الألماني، وجائزة «بيرنر».
نقرأ، في مقطع من رسالة كتبها يوناس لوشر، في النسخة العربية من روايته، التي صدرت، مؤخَّراً، في القاهرة، عن دار العربي للنشر، العبارة التالية: «هناك أمر أودّ أن أصرّح به: هذا الكتاب ليس كتاباً عن العالم العربي، كيف يتأتّى ذلك، والعالم العربي كبير للغاية ومتنوّع، بدرجة لا تسمح لكتاب واحد بتناوله؟، كما أنه ليس كتاباً عن شمال أفريقيا، وليس عن تونس، بل هو كتاب يتناول نظرة غريبة وخاصّة عن تونس.. نظرة السائح».

بروفايل



سماح سليم.. أطروحاتها عن أصل الرواية



ستيفن كينغ.. أيمكنُ للروائيّ أن يكون غزير الإنتاج؟



ماتياس إينار.. شرق مختلف

ترجمات

«ثلاثُ شَوْكاتٍ فقط»

مختارات شعرية لـ «غُونْزَالُو رُوخَاسْ» (الشيلي)

«رضا لن تطبخ اليوم»

بورابي داسو (بنجلاديش)

«دجـاجة»

كلاريس ليسبيكتور (البرزيل)



86

ملف

إدوار الخرّاط:

- يتحدّث عن أزمة المثقَّف العربي
- غصن ذهبي
- محطّاته التي لا تنتهي
- تمرد بالكتابة على الكتابة!

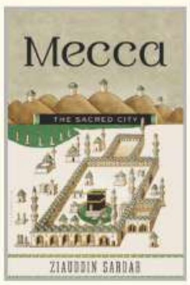


كتب



التاريخ والذاكرة الثقافية

في الرواية الفكتورية الجديدة



تحوُّلات مكّة المكرَّمة

عبر التاريخ والمجتمع والعمران

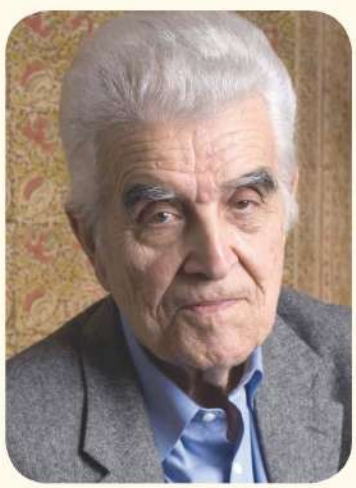


«مَرّة أخرى»

هاكان جونداي في مهنة الحروب

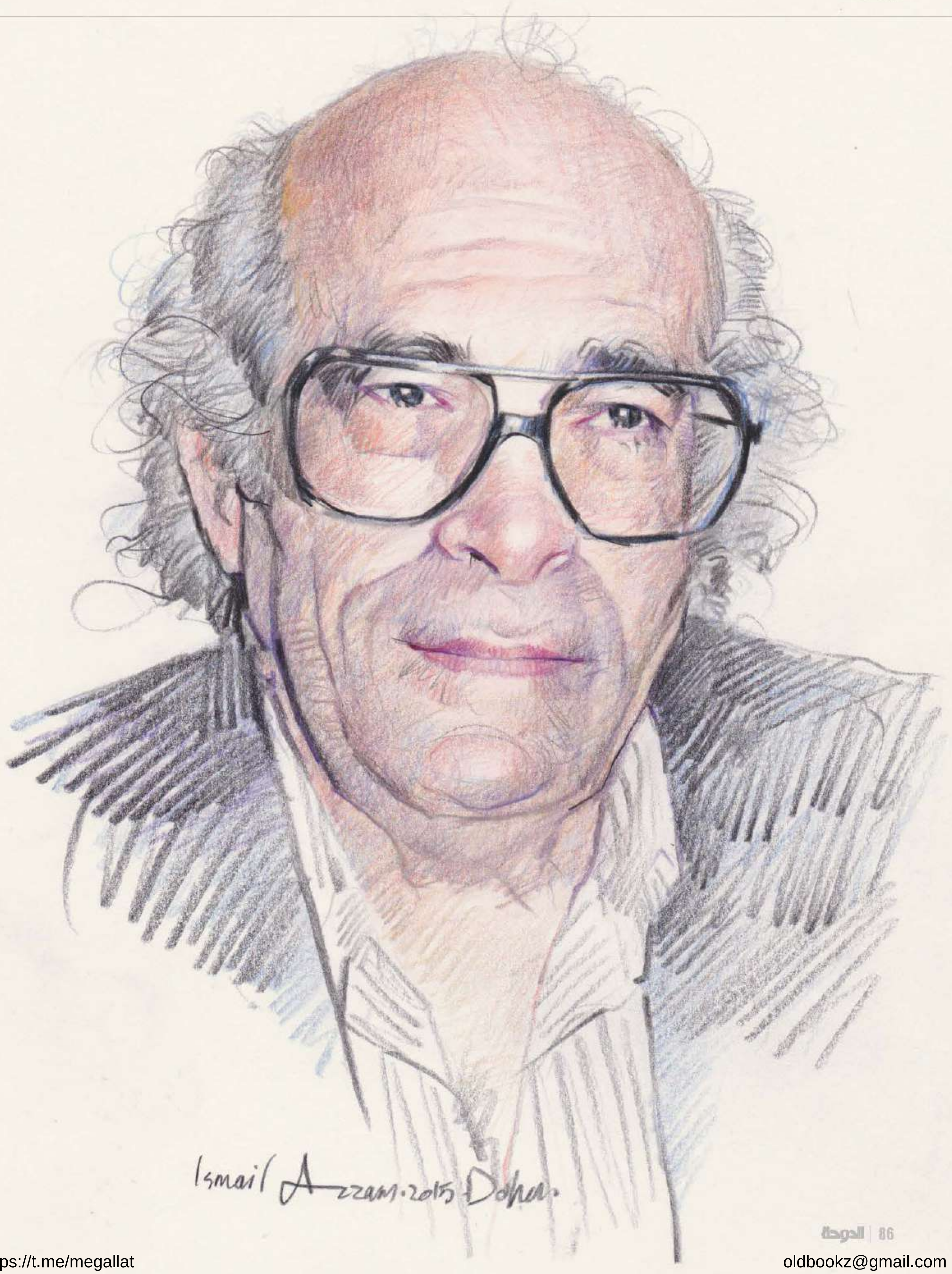
غياب

132



التفكير في الثّقافة عند روني جيرار

الرغبة القائمة على المحاكاة والعنف القائم على التضحية، يمثّلان حجر الزاوية في الإسهامات الأنثروبولوجية التي قدمها روني جيرار، René Girard، قبل أن يودّعنا في الرابع من نوفمبر من العام المنصرم، وهو في الحادية والتسعين من العمر، في مدينة ستامفورد بالولايات المتحدة الأميركية. أعماله التي انتشرت على نطاق واسع في مختلف أرجاء العالم، تمثّل مراحل مترابطة في عملية بحث طويلة وشاملة عن حقيقة الرغبة الإنسانية والعنف وما يترتب عنهما من قضايا، عالجتها المجتمعات، حسب خصوصياتها الثّقافيّة في عملية التنظيم الاجتماعي.


Ismail Azzam.2015 Doha.

إدوار الخرّاط يتحدّث عن أزمة المثقَّف العربي

في أوّل حوار له لـ (مجلّة الدوحة – سبتمبر 1983)

تتمثّل، في الحوار مع الفنّان الرائد والمثقّف العربي المعروف إدوار الخرّاط (ولو كان حواراً جافّاً حول «أزمة العقل العربي»)، تلك الخصائص والسمات التي يستشفّها المرء من حواره الحميم والخاصّ مع أعماله الإبداعية، في القصة والرواية. فهو من هذا النوع النادر من المثقّفين والفنّانين والمفكّرين الذين تتبلور، في كافّة ما يصدر عنهم من إبداعات وتصريحات وحوارات وكتابات نقدية.. وحدة موقفية شديدة الاتّساق، تنجم، ببلورها، عن رؤية واضحة ومحدّدة، ولا لبس فيها من أيّ نوع. وهذه الرؤية المحدّدة لا تعكس جموداً ما - كما قد يبدو لوهلة - بقدر ما تشي بقدرة هائلة على الإحاطة الواسعة بآفاق هذه الرؤية حتى آخر نقاطها البعيدة. ولذلك، فأنت حين تقرأ له قصّة أو رواية تحاوره حواراً اكتشافياً، يمتلئ بالجدّة والخصوبة والإمتاع، وحينما تحاوره، فعلاً، حول أيّ موضوع يعنّ لك، حواراً حيّاً مباشراً، فأنت تدخل - وبدون أن تدرك ذلك تماماً- في مناخ إبداعي لا شكّ فيه.

وهنا، لابدّ أن نتساءل: هل ثمّة علاقة بين «إبداع الحوار» في لقائك الشخصي به، و«حوار الإبداع» في لقائك بعمله الفني؟ وأظنّ أن الإجابة تتلخّص في أنّ إدوار الخرّاط ذو قوام فكري شديد الانضباط، مع نفسه أوّلاً، ومع الآخرين، بالضرورة. هذا القوام يعتمد الدقّة في العبارة، والأناة في اختيار اللفظة، والتكثيف الذي ينأى عن خبث التزيُّد، والتحديد الصارم المبتعد عن ميوعة ترهّل العبارة، والخلق الدؤوب للغة جديدة، لا للفنّ فقط، وإنما للفكر أيضاً، ولذلك فإدوار الخرّاط يبدع محاوراً (حينما يتكلّم)، ويحاور مبدعاً (حينما يكتب). هي حالات متنوّعة لحضور واحد، وربّما يكون السبب الثاني لهذا الحضور المتّسق والشديد التناغم عند إدوار الخرّاط - محاوراً ومبدعاً وناقداً.. إلخ - حضور «الآخر» دائماً في مقدّمة وعيه، وهو يعطي هذا «الآخر» (كموضوع أساسي لتجلّيات «الذات»)، فنّاً وفكراً، مكان الصدارة في إبداعاته جميعها. ومع أنه من المستحيل، في هذه العجالة، الإحاطة بعالم فنّان كبير ومثقّف ضخم كإدوار الخرّاط، فهذا كتاب وحده، ومهمّة صعبة، ليس من السهل أن ينبري لها ناقد واحد، بالإضافة إلى أنه ليس موضوع حوارنا معه، إلا أنه يبقى، من الأهمّية بمكان، الإشارة- مجرّد الاشارة- إلى بعض الخصائص والسمات التي ألمحنا إلى وجودها، في بدء هذه المقدّمة، كمقوّمات محاور تحكم رؤيته الفكرية والفنّية في أعماله الإبداعية، وكتاباته النقدية، وحواراته الفكرية جميعاً.

وأهمّيّة هذه الإشارة تنبع من مسألتين: أولاهما أنها تؤكّد على عامل الوحدة في الرؤية والنظر في كلّ ما يصدر عنه من فنّ وفكر، وثانيتهما أنها تحدّد لنا آفاقاً مبدئية لحوارنا معه. فإدوار الخرّاط- فنّاً وفكراً- حالة مستمرّة من التوق المحموم إلى «الاقتراب من روح العصر».. «الاقتراب من خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه»، ونشدان لاينثني للحرّية، الحرّية المتحقّقة والمحبطة معاً، وسعي لاعج دائب لا يتوقّف أبداً، نحو «الحقيقة». وهذا السعي هو مناط الصدق الفنّي عنده. كما يرتبط الخرّاط ارتباطاً حميماً «بما هو مقوّم للإنسان: حرّيته التي لا يمكن أن تهدر، وتوقه إلى العدالة وإلى الجمال، ومأساته الكونية المحتومة، بوصفه إنساناً.. وقدره المجيد في مجابهتها».

حوار وتقديم ماجد يوسف

عزلة المفكِّر العربي..و الدور المنوط به إزاء الواقع

هناك تساؤل مبدئي يلحّ عليّ، في بداية حواري معك، وربّما ترسّبت طبقات هذا السؤال من مجموعة الحوارات السابقة التي خضتها مع مفكّرين آخرين حول هذا الموضوع، وهو سؤال حول «الجدوى» من أمثال هذه الحوارات. هل تعتقد- مع الوضع المعزول للمفكّر في عالمنا العربي، نتيجة لعدّة عوامل، نعرفها جيّداً- أن إفرازات هذا المفكّر أو ذاك، وتشخيصه لأزمات الواقع، وتحليله لأمراض مجتمعنا، سيكون له صدى ما- ناهيك عن التأثير- في تغيير هذا الواقع المتردّي، نحو الأفضل والأحسن!

أنت في هذا السؤال تمسّ القضية أو المشكلة التي ما فتئت تراودني، وتلحّ على أذهان- لا أقول المفكّرين، فقط، بل أقول المثقّفين، بصفة عامّة، منذ فترة طويلة، وربّما عبر التاريخ؛ أي تاريخ الوعي الإنساني كلّه، ومازال قضية ملحّة، بل شديدة الإلحاح، في العصر الذي نعيشه، سواء أكان ذلك في الغرب أم كان- بصفة خاصّة- في الشرق، والقضية: ما هو دور المفكّر، أو- بعبارة أوسع: ما دور المثقّف في المجتمع؟ ما مهمّته؟ ما فاعليّته؟

هي قضيّة- بلا شكّ- تؤرّق ضمائر قطاعات كبيرة جدّاً من المثقّفين والمفكّرين، في مصر، وفي العالم العربي والعالم الغربي على السواء. لست أزعم أن عندي إجابة جاهزة، حتى لما تحدّثنا فيه، من قبل، في هذا الموضوع. كنت أميل إلى التكلّم بلسان القصّاص والروائي، وبلسان المهموم بالوسائل الفنّية، عندما قلت لك إنه يخامرني شكّ كبير في أن الفنّان الحقّ، الفنّان الأصيل، يستطيع أن يصل إلى جمهور عريض، دعك من استطاعته أن يؤثّر فيه، على الأقلّ، في المرحلة الراهنة التي تعيش فيها جماهيرنا العريضة في مصر، أو في سائر البلاد العربية، وأن دور الإعلام، والصحافة، والسياسة، وفنون «بيع» المنتجات «الفنّية» التي تتّخذ- زوراً وبهتاناً- شكل الفنّ، هذه كلّها تلعب الدور الأساسي، أما الخبرة الفنّية الأصيلة فما زالت على هامش حياتنا الاجتماعية، لكن هذا لا يعني أنه من المقبول، أو حتى من الممكن أن تنفي، من البداية، دور المثقّف. لاشكّ أن خبرتنا في التاريخ تشير إلى نوع من الدور الفعّال يقوم به ذلك الذي اصطلحنا على تسميته (المثقّف). بصفة عامّة كانت هناك حقب تاريخية أو مراحل اجتماعية كاملة، وجد فيها هذا التكامل بين المثقّف والمجتمع، وكان المثقّف أو الفنّان يقوم بدور عضوي في المجتمع، إنني أشير، بالطبع، إلى الفترات التي ازدهرت فيها أنواع من «الميثولوجيا» الكاملة، تكامل فيها دور الفنّان والمجتمع، أشير إلى فترة مرّت بها المجتمعات البدائية، كان، للفنّان أو «للكاهن» أو «للساحر» فيها، دور عضوي؛ أشير إلى الفترة التي كان فيها المثّال أو النحّات أو الفنّان.. مجهول الاسم: نحن لا نعرف من هم أصحاب التماثيل الرائعة في مصر القديمة، ومن هم بناة الكاتدرائيات الشامخة، ومن هم أصحاب الموسيقات والتمثيليات الدينية الوسطية.

> **لاشكّ في أن خبرتنا في التاريخ تشير إلى نوع من الدور الفعّال يقوم به ذلك الذي اصطلحنا على تسميته (المثقّف)**

لم يكن للفرد، في تلك المراحل، الدور الذي أصبح له فيما بعد. وهو موضوع طويل، لا أريد أن استطرد فيه، بحيث أبعد عن القضية الآن. المهمّ أنه، عقب نموّ النهضة الصناعية، عقب عصر الاستكشافات الجغرافية، عقب ظهور ما يسمّى «العصر البرجوازي» عقب تأكّد الفرد، بشكل حاسم، بعد النهضة الأوروبية، ظهر نوع من الانشقاق، وتأدّى بين الفرد والمجتمع، ومن ثمّ تضاعفت الأزمة وتفاقمت إلى أن وصفت إلى مرحلتها الحالية التي يحسّ فيها المثقّف الفرد، أو المفكّر الفرد بأنه معزول عن المجتمع، وبأنه كمّ مهمل، وأنه ليست له فاعلية، وليست له سلطة، أو ليست له فرصة المشاركة في اتّخاذ القرار الذي يهمّه كما يهمّ مجتمعه. صورة تبدو قائمة حقّاً، ولكن، يجب أن نفكّر قليلاً: هل- حقيقةً- اختفى دور المثقّف في المجتمع؟ ألا يمكن للمفكّر أو المثقّف أن يجد لنفسه دوراً وسط أجهزة الثّقافة أو أجهزة الإعلام.. مع ما يبدو من تناقض أساسي بين كلمة «أجهزة» وكلمة «ثقافة»؟ هل أصبحت المؤسّسات والأجهزة، من القوّة، بحيث لا يملك الفرد إلا أن يكون مجرّد ترس دوّار فيها؟ أظنّ لا.. أظنّ أن استقراء الواقع يشير إلى الإجابة، في ناحية الأمل لا في ناحية اليأس، ولكن هنا يتوقّف على عوامل كثيرة جدّاً. من البداية لست أقطع بأنه لن يكون للمفكّر دور حاسم واجتماعي، على الأقل، كما أنني لست أقطع بأنه سيكون له دور.

الاحتمالان مطروحان، والإجابة تتوقّف على عديد من العوامل. هناك إيمان ما، عند المثقّفين والفنّانين، بصفة عامّة، يتجاوز معطيات الواقع، يستمدّ من الواقع عناصر، ولكنه لا يسلّم لها بكلّ الحتمية التي تبدو أنها تومئ إليها، بمعنى ما. يبدو لي، من مجرّد إثارة المشكلة والإلحاح عليها وتقليب أوجهها وتحولها إلى همّ مقيم وممضّ، أنها تعكس عاملاً واقعياً. لو أننا نسمّيه «ذاتية بحتة» لما كان لها هذا التردّد، وهذا الصوت، وهذا الإلحاح؛ إذاً، فهذا كلّه يشير إلى وجود احتياج يعبّر عن ذاته، احتياج يبحث عن المنطلق. هناك تمرّد أساسي ما في الإنسان يستمدّه من الاستقراء الواقعي للتاريخ، التمرّد على قمع الأجهزة، وعلى قمع المؤسّسات، بل أضيف إلى هنا أنه التمرّد على قمع الواقع نفسه، سواء أكان هذا اجتماعياً أم كان كونياً حتى. هذه الحاجة الإنسانية

الأساسية تكاد تبدو ثابتة كأنها خالدة وسط الظاهرة العرضية أساساً، ظاهرة الإنسان. هذا كلّه يشير إلى منطق هذه الحاجة الإنسانية، منطق هذا المتطلّب الإنساني الذي يبدو مستعصياً على الزمن، وعلى التقلّبات والتطوّرات الاجتماعية، وخالداً: إنه يجب أن يكون للمثقّف دور، وللمفكّر دور.

حرّية المفكر العربي.. بين المنح والمنع .. عقل عربي.. أم إنساني؟!

■ قد أسلّم مع سيادتكم بأن هذه المشكلة قد توجد في الغرب، كما هي موجودة في الشرق؛ أقصد مشكلة «إبعاد المثقّف أو المفكّر عن لعب دوره المفترض الذي تؤهّله له قدراته الطبيعية ووعيه المكتسب». ولكن، ثمّة فارق مهمّ بين المفكّر في أوروبا والمفكّر في عالمنا العربي، أو في العالم الثالث برمّته؛ وهو ما يعنيني رصده هنا؛ وهو ما عنيته بسؤالي أو- على الأقلّ- في بعد من أبعاد هذا السؤال. فالمفكّر في أوروبا، أو المثقّف، قد «يغترب»، أحياناً، نتيجة لظروف معيّنة، ولكن المفكّر أو المثقّف عندنا «معزول»، من البداية، وفي كلّ الأحوال.

لا.. تعال، تعال نرتّب أفكارنا، ونتحدّث في محاولة التلمّس للإحاطة بموضوع معقّد كلّ التعقيد وشامل وواسع جدّاً، ولا يكفي حوار واحد، ولا عشرة، للإحاطة به. لكن، نحاول أن نضع أيدينا على المحاور الرئيسة. دعك من مسألة الرصد والتوصيف، فقد شبعنا وأتخمنا من الرصد والتوصيف، ونكاد نتّفق، جميعاً، على المظاهر الملموسة الآن.. تمزّق المثقّف وغربته وعزلته، وانعدام الحرّية، وسيادة القيم الاستهلاكية، ومشكلة الأمّية، وقصور التعليم، وهجرة العقول، ونزيف دم الحياة للمثقّفين والفنّانين في مجاري العمل الإداري والمكتبي، وطغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميراً خفيّاً للقيم الثقافية، وسيطرة أجهزة الدولة، وتسخير مؤسّسات الثقافة لخدمة المؤسّسات غير الثقافية، وأكثر وأكثر.. أفاض الكثير من مثقّفينا في رصد هذه الظاهرة بما يكفي وزيادة.

هل جرؤنا على أن نرجع هذه الظاهرة إلى أسبابها؟

يمكن أن تكون الأسباب اجتماعية إذا أخذنا بالتفسير الاجتماعي، ويمكن أن تكون تاريخية، بل هي- قطعاً- كذلك، إلى حدّ معيّن، وبمعايير معيّنة، وحتى لو أخذنا بالأسباب «الثقافية- الحضارية» فيمكن أن يندرج هذا الفهم في سياق التفسير «الاجتماعي - التاريخي»، ويمكن أن تكون الأسباب خلقية أو ميتافيزيقية، إذا شئت. علينا أن نطرح، من البداية، سؤالاً: هل في «العالم الثالث» كما قلت، بصفة عامّة، أو في «العالم العربي»؛ أي في مصر، أو في العراق، أو سوريا، أو الخليج أو المغرب، أو الجزائر.. إلخ، خصائص متميّزة «للعقل» في هذه المنطقة من العالم، لا توجد في غيرها من المناطق؟ هل هناك عناصر خَلْقيّة؟.

هل هناك أسباب جُبِلت عليها هذه الشعوب؟ وما يسمّى «العقل العربي» أو «العقل الإفريقي» أو «العقل الصيني»، هل له خصائص تختلف جذرياً، وخلقياً، وتكوينياً، وعرقياً.. عن غيره من العقول؟ أظنّ أننا، من البداية، نستطيع أن نتّفق على أنه ليس هناك ما يمكن أن نسمّيه «العقل العربي»، كما لو كان هناك شيء عرقي خاصّ. هو «العقل الإنساني»، في كلّ مكان، وفي كل زمان. ولا ينفي هذا وجود خصائص ومقوّمات للثقافة، لكلّ ثقافة على حدة، ترجع- بوضوح- إلى تراثها وعناصرها التاريخية والحضارية. أريد أن أهدف بهذا إلى ما يمكن أن يسمّى «التعدُّد داخل الوحدة». هل يمكن أن نضع أيدينا لنتلمّس العلل والأسباب في هذه الموروثات التي أصبحت مقوّماً للثقافة العربية؟ أريد أن ننفي- أوّلاً- حتى الاصطلاح الذي يسمّى «العقل العربي»، الذي لا أستريح إليه كثيراً، لأنه يكاد يوحي، من بعيد، بأن فيه تفرقة عنصرية ما.

> ما يسمّى «العقل العربي» أو «العقل الإفريقي» أو «العقل الصيني»، هل له خصائص تختلف جذرياً، وخلقياً، وتكوينياً، وعرقياً.. عن غيره من العقول؟ أظنّ أننا، من البداية، نستطيع أن نتّفق على «العقل الإنساني»، في كلّ مكان، وفي كل زمان

ثقافة عربية.. أم ثقافات عربية؟

■ أقصد باستخدامي لمصطلح «العقل العربي» الإشارة إلى «ثقافة» معيّنة، وطريقة تفكير، وطبيعة رؤية، وتراث له ملامح وسمات بعينها، وأنماط سلوكية، وعادات اجتماعية، وخبرة خاصّة بالحياة، وأقنوم قيَمي متميّز، ومجموعة من العقائد والأديان والقناعات.. إلخ، ولم أقصد أيّ امتياز خَلْقي أو عضوي أو بيولوجي.. إلخ!.

إذا تحدّثنا- إذاً- عن الثقافة العربية فسوف ندخل، على الفور، إلى ظاهرة عريقة، ولها مقوّمات غنية وطويلة المدى، ولها أثرها أو عواملها الفاعلة الآن.. أقصد عوامل فاعلة ناتجة عن التراث.

■ إن سلباً أو إيجاباً!

نعم.. فاعلة في الاتّجاهين. أوّلاً: أريد أن أتخلّص من وهم الوحدة المصمتة التي تريد أن تصبّ كلّ روافد الثقافة

ومكوّناتها في هذا «العالم» العربي العريض، في قالب واحد: لست أظن أن هناك ما يسمّى الوحدة المغلقة للثقافة العربية، بمعناها المصمت القالبي الحجري، الذي يكون قالباً واحداً ليس فيه اختلاف. أريد أن أؤكّد على فكرة الاختلاف في داخل الثقافة العربية، وأريد أن أوكد أن هذا الاختلاف عنصر إثراء وغنى، وليس عنصر تفرقة وتشتيت، وبالعكس، هناك أشياء عامّة توحّد بين الثقافات العربية. وها أنت تلاحظ أنني استخدمت، كما ينبغي لي - إذا صحّ لي منطقي - عبارة «الثقافات» العربية بدلاً من «الثقافة» العربية، ولكني لم أتخلّ عن وصفها، جميعاً، بأنها عربية، في النهاية، وإن كانت تصدر عن منابع لها قوامها، وتكوينها، وتراثها الخاصّ بكلّ منها. هناك عوامل عامّة توحّد بين الثقافات، وتوحّد بينها وبين الثّقافة الإنسانية العامّة كلّها، لا خلاف في هذا. لست أدعو إلى انفصالية مصطنعة، ولكن، أدعو إلى تأكيد، أو أريد أن نتنبّه إلى تأكيد الاختلافات، بين هذه الثقافات المتعدّدة التي توحّد بينها قنوات اتّصال عريضة ومشتركة وتاريخية، لكي تَثرى، وتستفيد من تلاقح بعضها بالبعض الآخر، ومن ترافد بعضها لبعض. نتجاوز- إذاً- مسألة الرصد والتوصيف الأولى إلى الأسباب.

أظن أن هناك ثلاث أو أربع نقاط، أحبّ أن أركّز عليها: النقطة الأولى، ليست مسألة اختلاف الثقافات بين شعوب المنطقة العربية مع اشتراكها العريض الذي أشرت إليه، بل ازدواجية أو تعدّد الثّقافة داخل الشعب الواحد. عندما نتحدّث عن هموم المثقّفين ودورهم، وأزمة الثقافة التي يعانونها، نريد أن نتلمّس- حقاً- صلة المثقّف أو المفكّر المصري أو العراقي أو المغربي بالطبقة العريضة التحتية التي تمنحه ماء الحياة نفسه. ما الصلة التي تربط، الآن، بين المثقّف في مصر أو المغرب وبين شعبه؟ سنلاحظ على الفور، من مجرّد إثارة السؤال، أن هناك أكثر من حضارة، أو أكثر من ثقافة، على الأقلّ، داخل كلّ شعب، وأن القنوات بينها ليست موصولة كما ينبغي أن تكون، ولا وسائل التفاعل متوافرة كما يجب أن تكون، بين القاعدة العريضة من الثقافة الشعبية التي نعيشها في مصر، مثلاً، وهي ثقافة أرفض أن أسمّيها متخلّفة. إنني أرفض فكرة «التخلّف» الثقافي في هذا السياق، وأزعم أن الشعب أو الفلّاحين أو الجماهير العريضة ليست متخلّفة ثقافياً، قد تكون متخلّفة، هنا، بمعنى من المعاني، بمقياس أنها لا تملك ثقافة كاملة متفاعلة مع العصر الذي نعيش فيه، هل هذه الثقافة أو (الثقافات التي يعيشها الشعب) هي الثقافة الصحيحة أو السليمة أو الإيجابية، أو ما شئت من الأوصاف؟ يبدو أن هذه المنطقة لم يُتطرّق إليها كثيراً! ما هي الثقافة التي يعيش الناس بها، ولها، في بلادنا؟

أليس هذا من أسرار أو أسباب التمزّق الذي يعيشه المثقّف في العالم الثالث، بصفة عامّة؟ إحساسه بالاغتراب عن ثقافة شعبه؟ إحساسه بانتمائه إلى ثقافة لا يعرفها هذا الشعب؟. في ثقافة الشعب- بلاشكّ- هناك الثقافة التحتية العريضة والسليمة، رواسب تاريخية

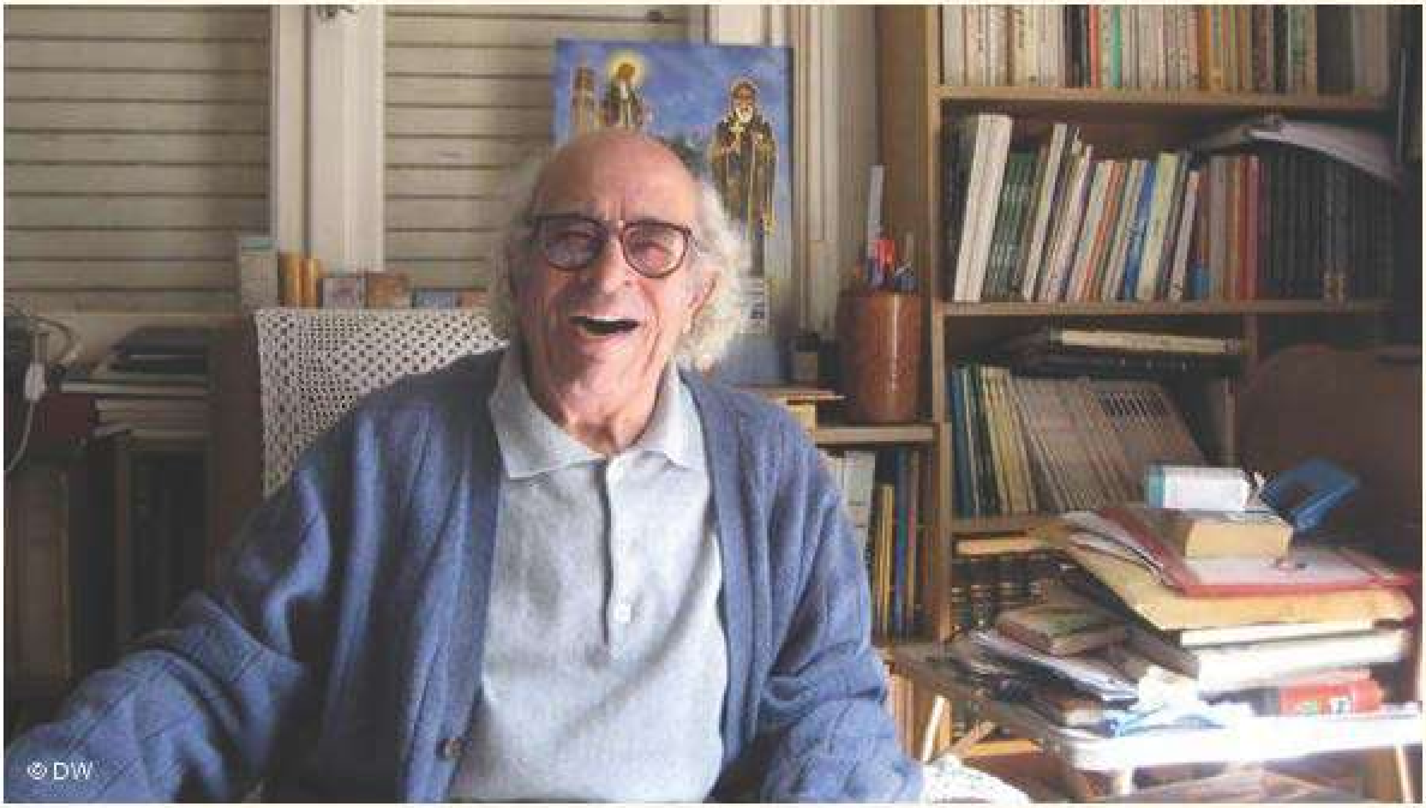
> لست أظنّ أن هناك ما يسمّى الوحدة المغلقة للثقافة العربية. أريد أن أؤكّد على فكرة الاختلاف في الثقافة العربية، وهذا الاختلاف عنصر إثراء وغنى، وليس عنصر تفرقة وتشتيت

ماتزال تعيش في وجدان الناس، وهي مؤثّرة، سلباً أو إيجاباً. وصحيح- أيضاً- أن التراث القديم، وبالتحديد، التراث المحكي، والتراث الموسيقي، وما اصطلحنا على تسميته (الفنون الشعبية)، قد أضاف إليه الشعب، أو الفنّان الذي لا اسم له من بين صفوف الناس، كما كان دأبه في المراحل التي تكامل فيها الفنّان مع المجتمع، مما جعل هذا التراث حيّاً ومَرِناً، إلى فترة قليلة خلت، ولكن من الصحيح، كذلك، أن هذا كلّه يندثر بسرعة، ويسير- بشكل يكاد يكون حتمياً- إلى الانقراض إزاء التقنية الكاسحة، ونحن نشرف على نهاية القرن العشرين، وندخل- بلا شكّ- إلى عالم التقنية الجارفة التي لا يقف في سبيلها شيء والتي تتسلّل إلى أبعد الكفور، وأصغر القرى، وأظلم الغابات، وأفسح السهوب.. تتسلّل بدون عائق، وتؤدّي إلى التسطّح، وتؤدّي إلى نوع من التوحيد في حدود القاسم المشترك الأصغر، كما تؤدّي إلى تغريب الإنسان عن نفسه وعن ثقافته. كل هذا يحدث بسرعة! أظن، أن هذا، أزمة حقيقية، وأن هذه الغربة بين المثقّف أو المفكّر و«ذاته الأخرى»، التي هي شعبه، يجب أن تنمحي، ممّا يعود بنا إلى فكرة المثقّف، بوصفه مكوّناً عضوياً في المجتمع، التي بدأت بها الحديث.

المثقّف عندما يكون متكاملاً مع المجتمع وعنصراً عضوياً فيه يؤدّي وظيفة، ليست اجتماعية فقط، بل اجتماعية وحضارية، وتؤدّي إلى تحقيق ذاتي- أيضاً- للمثقّف. وهنا، تنتهي الأزمة.

كيف يمكن أن ننفي هذه الازدواجية بين المفكّر والناس، أو بين ثقافة النخبة- إذا شئت- وثقافة الشعب، هذه هي القضية الاجتماعية: قضيّة إثارتها مهمّة، والوعي بها مهمّ جداً.

دور المفكّر هو أن يحاول أن يرى صورة واضحة، وأن يريها الناس. مجرّد إثارة الوعي هو البدء بالتحرّك، البدء بالحركة، وهذا دور المثقّف، على الأقلّ في المرحلة الحالية، ودوره هو إثارة الوعي، لأنه البدء بالحركة.



الغصن الذهبي

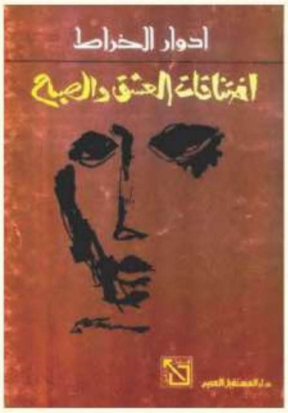
عبد المنعم رمضان

فيما إدوار ينظر إلى أعلى، ويربت على كتف الزمان، كُيِّل إلىّ أنه الطريقة والحلم، أكثر منه الرسالة والواقع، ولهذا، في أواخر أيامه، أصابه النسيان، ثم أصابه الرحيل، فهمت لماذا حرموه أوسمة وداعه المستحقة، لكنه فاجأهم، بالتحديد، يوم جنازته، ونال وسامه الخاص، وسام الشرف الرفيع، فالأنظمة التي لا تكرّم إلا منشديها الخصوصيين أو مراسليها الحربيّين، منعت جنرالاتها وجنودها وأدوات زينتها ومرائيها من التهليل له، كي تتركه لما تظنه العدم. في آخر مرة رأيت فيها إدوار، كنا نحتفي بإعادة إصدار بعض أعماله، أحاطته جورجيت وإيهاب؛ زوجته، وابنه، كأنهما يحرسانه، وأحاطه المحبّون، كأنهم يغبطونه، وبعد أن انحلّت الحراسة والغبطة، أصبحنا نواجهه كما اعتدنا، منذ عرفناه، لكن عينيه، هذه المرة، ظلّتا تلمعان وتحدّقان فينا، وتستفهمان، كأنهما تجهلاننا. وعلى الرغم من تلك كانتا تبتهجان بمجهول يحيطه ويشمله، لا نراه معه. أحسب أن وجهه في تلك الليلة كان وجه نبيّ، فيما كنت أتمنّى أن أرى الوجهين اللذين كنت أراهما معاً عندما أقابله؛ وجه النبيّ، ووجه الجنّي. أعترف أنني أسفت لغياب الوجه الثاني، الذي لم أتوقف، فيما مضى، عن استثارته ومشاغبته، تذكّرت بدايتنا معه أواخر

السبعينات وأوائل الثمانينات، كنّا نلهث وراء رغباتنا في تحطيم الهواء الثابت فينا، والثابت حولنا، كنّا نلهث، وبشغف، وراء البنية الثقافية السائدة، نطاردها لتختفي وتحلّ محلّها آداب الاختلاف وفنون التعدُّد، لم نكن نكره نجيب محفوظ ويوسف إدريس، كنا نحبّهما، ونحبّ معهما صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي، وإبراهيم المازني وطه حسين، والجاحظ، وأبا نواس، وأحمد شوقي والجواهري، وجبران وبدوي الجبل، ونزار قباني وسعيد عقل. كنّا نحبّهم، لكننا، هكذا كنّا، نستريب في أهمّيّة أن نعاصرهم، أن نجعل زمننا تحت أقدام زمنهم، نستريب في وجودنا، إذا فعلنا ذلك، كنّا- على الأرجح- نرغب: إمّا في تعريتهم، والكشف عن تآكل أعضائهم، (بعضها أو كلّها)، أو في تغطيتهم وإلباسهم تلك الجلابيب الواسعة، جلابيب التراث، بعد أن نبخّرهم، وندعو لهم: كونوا تراثاً، كونوا تراثاً. ولأننا، منذ يفاعتنا، كنّا ندرك أننا لانعرف الحقيقة كلّها، ولن نعرفها، لأننا كنّا كذلك، بحثنا عن مرشدين محمومين قلقين، وتفرّقنا: بعضنا لجأ إلى الشاطئ الآخر، الشاطئ الأزرق العينين، وبعضنا آوى إلى بهو الشياطين، وبعضنا انتبه إلى أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وتروتسكي، وبعضنا هرب إلى المتاهة، غير أننا التقينا جميعاً، وكنّا عصبة واحدة.

في منزل إدوار الخرّاط، في الزمالك، دخلنا غرفته بعيون عنيفة وحائرة، وخرجنا منها بقلوب أكثر عنفاً وأشدّ حيرةً. في كلّ مرّة، كنّا نجد إدوار على الصورة ذاتها: راديو السبعينات بصوته الخفيض، يدلّ مؤشّره على البرنامج الموسيقي أو على البرنامج الثقافي، وكتب الأزمنة كلّها تحجب حيطان الغرفة، ولاتترك له، ولنا، إلا كرسيّه أمام مكتبه، الذي- في جهته الأخرى- تتلاصق مؤخّراتنا المحشورة في حيّز، يجبرنا على الخشوع أو التمرُّد، وكنا لا نخشع أكثر من دقائق معدودة، بعدها نتسابق- وهو أوّلنا- لنمارس شهوة العصيان. ذات مرّة، صادفنا، في غرفته، أحد القساوسة، أو الرهبان، بلباسه الأسود الفضفاض، كانت قامته قامة شابّ نقي، ووجهه يوحي بالذنب والغفران، ورغبته في الكلام أمام الضيوف الشعراء تعادل رغبتنا في الصمت أمام راهب، فاجأناه بإنصاتنا، وفاجأنا باعترافاته عن غرامه المحموم بشعر نزار قباني. لحظة اعترافه، رأينا احمرار وجهه ولسانه، أشكّ أنني ظننتها- أوّلاً- حمرة الخجل، ثم عدلت عن ظنّي وتصوّرتها حمرة الشهوات المكبوتة، وتذكّرت راهب هرمان هسه. آنذاك، كان إدوار يراقبنا، ويفحص ردود أفعالنا، كأننا شعبه الذي، ذات يوم، قد يطيح به، ومن الحائط كانت صورة البابا هي الأخرى تراقبنا، قبل زيارتنا الأولى لإدوار، كنّا قد قرأنا









مجموعته «حيطان عالية»، بغلافها الذي يشبه نحتاً على جدار، كلّنا اشتريناها من سور الكتب القيمة، سور الأزبكية. كان تاريخ صدورها عام 1959، يسبق تاريخ بلوغ أيّ واحد منّا، في سنة 1972 اشترينا «ساعات الكبرياء»، من مكتبة الكتب الجديدة، مكتبة مدبولي، الوحيدة التي فتحت عيوننا على مطبوعات بيروت، بهرتنا المجموعتان، بهرتنا اللغة التي جنح إليها، وجنح بها، والنظرة المائلة التي اندهشت وهي ترى الأشياء والموجودات والبشر، مازلت أذكر كيف احتفى يحيى حقي بالحيطان العالية، مازلت أذكر كيف وثقت بحفاوته، واعتبرتها شاهداً على مزاجي. محمد خلاف شاركني هذه المشاعر..

كانت الكتابة القصصية، قبل إدوار، كلّها في جانب، وحيطانه وساعات كبريائه في الجانب الآخر، حيث القصّاصون غيره، يحكون بشفاههم، في الأغلب، وهو، في الأغلب- أيضاً- يحفر بلسانه، هم ينزلون إلى النهر أكثر من مرّة ولايسأمون، وهو يشقّ نهره، ولا ينزله إلا مرّة واحدة، لغاتهم عابرة تؤدّي واجباتها وتنصرف وتأفل، ولغته حاضرة بغير واجبات إلا أن تحافظ على استمرار إقامتها. منذ 1959 حتى 1972، كانت الحيطان والساعات هما إنجاز إدوار الإبداعي، كأن إدوار الذي احتفل في صحّة ليون تروتسكي،

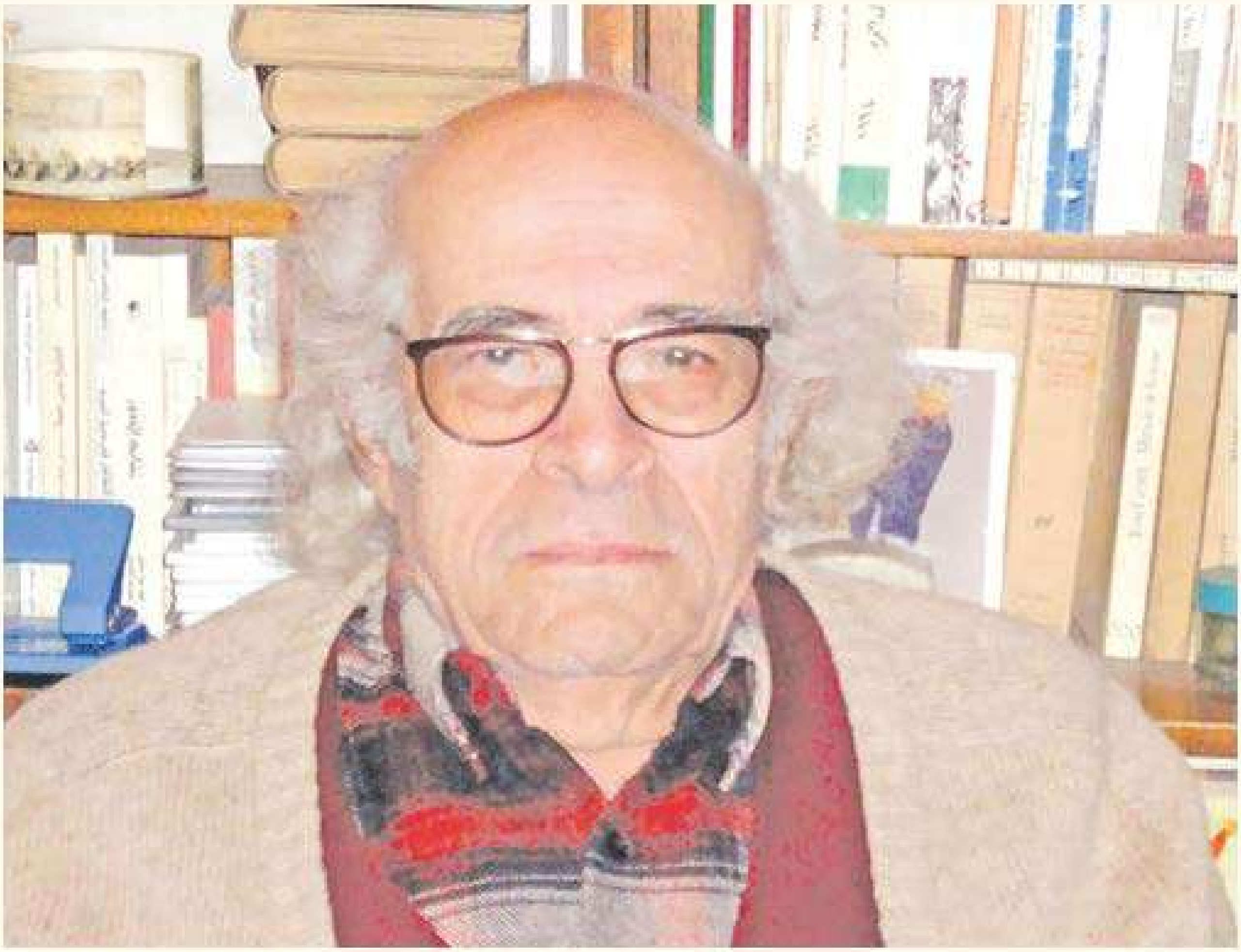
والذي سُجِن في صحّة نظريّاته ورؤاه، كان يشعر بأنه مقموع تحت سماء عصر عبد الناصر العظيم، السماء التي لم تسمح لأحد بالطيران بعيداً. لذا هرب إدوار، في فترة القمع، من الكتابة إلى الترجمة: أحد عشر كتاباً، بينها «الحرب والسلام» لتولستوي، وبينها- أيضاً- رواية «الشوارع العارية» لفاسكو براتوليني، الإيطالي الذي مازلت أطارده، وبينها، كذلك، «مشروع الحياة» لفرانسيس جانسون...

أتذكَّر، الآن، جيداً، أن زيارتنا الأولى لإدوار كانت سنة 1978، قرأنا عليه شعرنا، واغتبطنا عندما احتفظ بصورة ممّا قرأناه، واغتبطنا أكثر عندما أهدى كلّ واحد منا نسخة تجريبية من روايته «رامة والتنّين» التي ستصدر بعد ذلك، بعام واحد، وكما انشغلنا بـ«رامة» كنصّ أدبي، انشغلنا بها، وبسبب حماقتنا، كسيرةٍ أكيدة جعلتنا نغتاظ من محمود درويش، الذي ظننّاه الشاعر الذي سيخطف «رامة» من إدوار، المهمّ أنه منذ «رامة والتنّين»، انتقل إدوار من الترجمة إلى التأليف، سواء التأليف بنفسه أو التبشير بتأليف بعض الآخرين، والجامع بينهما هو ذلك الإلحاح على مفارقة المتن، وتعمير الهامش، هامشه الذي ظلّ يحمل تسميات تتوالى، أوّلها «الحساسية الجديدة» التى انطلقت، وحلّقت، وشاعت، واستخفّها النقّاد الإيديولوجيون، وبعد استخفافهم تهيّبوها، وبعد التهيُّب حاولوا أن يحاصروها، وفيما التسمية تتعدّل، تصبح الكتابة عبر النوعية، ثم تصبح ما وراء الواقع، وشاهداها الدائمان هما روايات إدوار وقصصه، وشعر السبعينات وقصصه، يضاف إليهما شواهد متناثرة أخرى، فعلى الرغم من أن إدوار كان شريكاً في صناعة «غاليري 68»: الجماعة، والمجلّة، والتي عَدّها البعض مرآة جيل الستينات، إلا أن إنجاز إدوار الراسخ كان في تقديمه لجيل السبعينات، وأكثر الذين خانوه كانوا- أيضاً- من أبناء ذلك الجيل، فلحظة إدوار الذهبية وافقت- بالضبط- لحظة جيل السبعينيات، كأنهما، معاً، أصل ومرآة، وإدوار صاحب مرايا، والسبعينيون أصحاب مرايا.

ذات مساء، اصطُحِبت السيدة مها بيرقدار الخال، زوجة الشاعر يوسف الخال، إلى منزل إدوار، غير أنها أحسّت بانقباض وضيق، فانصرفنا، واستأجرنا قارباً في النيل، أعاد إلى وجهها بشاشته، ولمّا سألتها: لماذا ضاق صدرك؟ غمغمت وهمهمت وصمتت، فأدركتُ أنها لم تستطع أن ترى وجهها في مرآة إدوار، الأصحّ: في إحدى مراياه..

في منزل إدوار، صادفت كثيرين، وأحببت، وكرهت كثيرين: أحببت توفيق حنا، والقس العاشق، ولم أحتمل بدر الديب. وعلى لسان إدوار صادفت كثيرين، وأحببت، وكرهت كثيرين: أحببت علي رزق الله وأحمد مرسي، واعتدال عثمان، وسعيد الكفراوي، ونبيل نعوم، ورؤوف مسعد، وابراهيم أصلان، وكرهت يوسف السباعي، ولم أستطع أن أتعاطف معه، أقصد مع إدوار، عندما، ذات ليلة، حكى- بشجَن- كيف نجا من الموت ساعة اغتيال يوسف، ولم أستطع أن أخفي فرحتي، عندما، ذات ليلة أخرى، بشّرَنا بأن رواية جيدة وأولى لإبراهيم أصلان، اسمها «إمبابة مدينة مفتوحة»، سوف تزيح ثلاثية نجيب محفوظ، ولمّا نشر إبراهيم روايته بعنوان آخر: «مالك الحزين»، قرأناها، وأحببناها، لكننا لم نستطع أن ندّعي أن «مالك الحزين» أزاح الثلاثية، عرفنا أنه- فقط- استطاع أن يقف على أحد أسوارها القريبة، بعد أن فقأ عينَي الحارس، وطبع أغنيته على لسان إدوار. شغل إدوار الخرّاط العالم الأدبي طوال زمنه الذهبي، لكنه، قرب نهاية زمنه، حاول أن يفعل كلّ أفعال الإنسان الكامل: كتب الشعر، ورسم اللوحات، وبشّرَ بالقصّة القصيدة، فجاء شعره، مثل شعر بدر الديب، خالياً من التراب والماء والهواء، وجاء رسمه مثل رسم شخص لا أعرفه، وأصبح أبطال قصّته مجهولين منسيّين، ولم تعد لهذه الأفعال أهمّيّة سوى أنها تعيننا على النظر والسفر داخل قصصه ورواياته، التي أنشأها أيّام عصره الذهبي.

أذكر أنه، بعد أن أصاب إدوار مرض النسيان، اتّصلت به تليفونياً، وفور أن سمعت صوته، سمعت صوت جورجيت، كانت على السماعة الأخرى، تحاول أن تعينه على التذكُّر، وأن تعينني على الفهم. بعدها، لم أجرؤ على تكرار التجربة، ولمّا قرأت خبر نعيه، رأيته أمامي: في يده سيجارة، وضحكته تجلجل، وذكرياته عن السرياليين المصريين تملأ فمه، فتخيّلته يراوغني بالموت، وآثرت أن أصدّق اللعبة، وطلبت منه أن يمنحني بعض الوقت كي أقرأ ترجمته لبول إيلوار، التي كنا ننوي أن ننشرها في مطبوعاتنا، لكنه ابتسم ابتسامته الماكرة، وهمس في أذني: اعذرني، إنهم ينتظرونني، سألته: من؟، أجابني: السيد المسيح، وألبيركامي، وأمّي، ثم أضاف: وسوف أنتظرك. وبعد أن خطا خطوة، بعيداً عن الزمن، عاد وقال لي: أنصحك أن تتأخّر، تشبّث بوقتك، أيّها المغفّل، ثم قفز إلى أعلى، فجلست أسأل نفسي: ما هذا الشيء الذي يجمعهم في قلبي: جورج حنين، ومحمد عبد الوهاب، وفيروز، وأنسي الحاج، وإدوار الخرّاط؟ ولمّا لم أعرف الإجابة، انكفأت على وجهي، وحلمت ببحيرة من العرق، سبحت فيها، وسمعتهم يقولون، وهم يشيرون إليها: بحيرة الوقت، بحيرة الوقت، ثم انصرفوا إلى الجنازة، كأنهم يحتفلون.



محطّات إدوار التي لا تنتهي

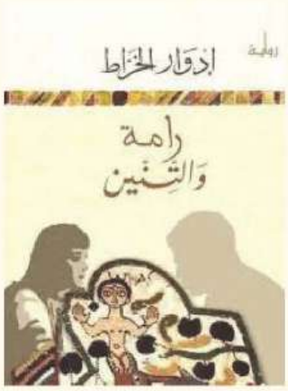
أحمد طه

هناك محطّات في رحلة إبداع إدوار الخرّاط لم تثر اهتمام معظم نقّاده، وهم كثر، رغم اعتقادنا بأهميّتها وتميّزها، ليس، فقط، لتفرّدها من حيث زمن الكتابة الطويل، وإنما لأنها تلقي الضوء الكاشف على جوانب جوّانية من حياة إدوار الخرّاط، لم يكشف عنها، سواء في أحاديثه الصحافية، أم فيما كتبه عن سيرته الذاتية. وأهمّ هذه المحطّات هي المتتالية القصصية، التي نشرها عام (1985م)، بوصفها روايته الرابعة بعد «أضلاع الصحراء»، و«رامة والتنّين»، و«الزمن الآخر».
والواقع أن هذه المتتالية/الرواية بدأها الخرّاط كقصّة قصيرة في مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية»، والتي أصدرها عام (1959م)، على نفقته الخاصّة، وكان عنوان القصة «محطّات السكّة الحديد» وترتيبها، في المجموعة، جاء بعد القصّة الأولى «حيطان عالية»، ثم الثانية «الشيخ عيسى»، وكانت هي الثالثة في الترتيب، فإذا اعتمدنا تصريح إدوار بأن «حيطان عالية» هي أوّل قصّة كتبها، وإذا افترضنا أنه رتّب أقاصيصه، في المجموعة الأولى، طبقاً لترتيب كتابتها، فذلك يعود - في الغالب - إلى أواسط الخمسينيات من القرن الماضي، أي بعد تجربة اعتقاله وسجنه بسنوات

معـلـودة، حيـث تـمّ اعتقاله فـي عـام (1948 م)، وأمضى في المعتقل سـنتين، متنقلاً بين معتقلات: (أبو قير - هايكستيب - الطور).
وما يجعلنـا نهتمّ بتاريخ كتابة «محطّات السكّة الحديد»، هو ذلـك الجوّ الكابوسـي المهمين على القصّـة، والذي ظلّ مهيمناً علـى ما كتبـه بعدها، تحت العنوان نفسـه، والـذي صدر بعد أكثـر مـن ثلاثين عاماً من كتابته للقصّـة الأولى، كرواية تضمّ خمـس قصص، تمّ ترقيمها بالأرقام من (واحد) إلى (خمسـة)، وكأنها فصول من عمل واحد، اسـتغرقت كتابته زمناً قياسـياً، في طوله، ربّما لم يتكرّر، في تاريخ الكتابة السردية العربية، في العصر الحديث.
وبالطبـع، لا يعنـي احتواء قصّـة ما على أجواء كابوسـية أن يكون كاتبها قد عانى مرارة الاعتقال، بسبب انتماءاته السياسية والفكريـة، ولكـن هنـاك إشـارات عديـدة فـي هـذه المتتاليـة القصصيـة، تكاد تؤكّد ما نذهب إليه. فالبطل في القصّة الأولى يسـافر فـي عربة قطار مغلقـة، يحيط به الـركّاب الذين تنبعث منهـم الروائح المتباينـة والمقزّزة، وهناك العسكري الضخم الذي تكوّمَ أمامه في سترته السوداء، ويتنخّم في منديله الأحمر الباهـت، ثم الأفندي الـرثّ الذي يجلس إلـى جانبه مع حقيبته المربوطة بدوبارة، وفي القصّة الثانية يظهر العسـكري جالساً عنـد مكاتـب المحطّـة، منتفخاً فـي بدلته الصفراء، وأشـرطته العريضـة الداكنة الحمرة، على كفّـه، وهي صور، توحي كلّها بعربات ترحيل المعتقلين، من المعتقل، وإليه.
حتـى بعد وصـول القطـار إلى محطّتـه، ودخوله إلـى النفق الأرضي للخروج إلى المدينة، يشـعر أن شـيئاً وراءه؛ خطوة خفيفة مسـترّقة، شـيئاً يرقبه وينتظر أن يوقـع به كي يطبق عليـه؛ لذا فهو في حالة هلع دائم من أن تثبت إدانته، وتقترب لحظة الحكم عليه.
ويتميّـز «الخـرّاط» بلغته الشـعرية، فهو، في قصصه، شـاعر وقـاصّ فـي آن واحد؛ لـذا فقد عقـد صداقة وطيدة مع شـعراء جيل السـبعينيات وقصّاصيه، أسـتاذاً لهم، بل كان يرى نفسه واحـداً منهم، وأذكر أنه أعطاني وأصدقائي من جماعة أصوات الشـعرية التـي تكوّنت فـي السـبعينيات، روايته الفـذّة «رامة والتنّيـن» قبـل أن ينشـرها، وكانـت مخطوطة ضخمـة، فقمنا بتصويرهـا عـدّة نسـخ، وأقمـت ثلاث نـدوات لقـراءة الرواية ومناقشـتها في بيتي، حيث كنا نقيم ندوة خميسية أسبوعية، وكان البيـت يزدحـم ذلـك اليـوم بشـباب الشـعراء والكتّـاب والمثقّفيـن، الذيـن أدهشـتهم الروايـة بلغتها ذات الحساسـية المرهفـة للكلمة، وبنبرتها وإيقاعهـا، وصياغتها المتحرّرة من التركيب التقليـدي للجملة. وهذه الرواية وضعت «الخرّاط» في موقعه الذي يستحقّه، عند هذا الجيل، وعند الأجيال اللاحقة له.
مثّلـت هـذه الروايـة طعنة قاتلة لأنمـاط كتابية سـردية كانت تعتمـد الواقعيـة السـتينية التـي حاولـت المؤسّسـة الثقافية الناصرية ترسـيخها في التربة المصرية، وفتحت آفاقاً واسعة للكتّـاب الذين تحـدّوا هذا النمـط الواقعي، وذلك قبـل أن يقرأ المثقّفـون الأعمال الحديثة لروّاد الواقعية السـحرية اللاتينية، التـي أجهزت على تلك الواقعية المثخنة بالجراح القاتلة، التي أحدثتها كتابات «إدوار الخرّاط» ومدرسته، والتي كانت تكسب









أرضـاً جديـدة، كلّما بزغ كاتب جديد- سـواء في الشّـعر أو في السـرد- يمثّـل امتـداداً أو إضافة للجسـر الذي وضعـه «إدوار الخرّاط» باتّجاه الحداثة.
لـم يكتفِ «إدوار الخرّاط» بدوره الطليعـي، قصّاصاً وروائياً، بل شـارك- بمجرّد تخلُّصه من أعباء وظيفته نائباً لـ «يوسـف السـباعي»، فـي منظّمة (التضامن الأفرو آسـيوي)- مشـاركةً فعّالة في الحراك الثقافي الطليعي، فشارك في تأسيس مجلّة «جاليري 68» عقب هزيمة النظام الناصري في عام (1967م)، وهـي المجلّـة المسـتقلّة الأولى الفاعلـة في العصر الشـمولي الناصـري، والتـي كانـت رأس حربـة لميـلاد حـركات ثقافية مستقلّة في السبعينيات، تلك الحركات التي أجهزت على ثقافة الدولة الشمولية المهترئة.
يذكّرني «إدوار الخرّاط» برائد آخر من جيله، تقريباً، هو المثقّف الرائـد «أنور كامـل»، الذي التحم بشـباب المثقّفيـن والكتّاب، وهمـا، معـاً، قاما بوصل ما انقطع بيـن الثّقافة المصرية فيما قبـل عـام (1952م) والثّقافـة المصرية الناهضة، بعد سـقوط النظام الشمولي الناصري في عام (1967م) ثقافياً، رغم بقائه كمؤسّسة مهترئة، تمثّل نظاماً سياسياً مهترئاً.
كلُّهـم يمثّلـون محطّـات في رحلتنـا الطويلـة والشـاقّة، ممّن عاصرناهم ورأيناهم وعايشناهم، ومن لم نرهم، مثل «جورج حنين»، و«كامل التلمساني»، و«رمسيس يونا». وحتى لو كان «إدوار الخـرّاط» آخر هذه الحلقة الرائدة والطليعة، فإن غيابه لا يعـدّ نهايـة لهذه الرحلـة، وغيابـه ليس المحطّـة الأخيرة، فمازال هناك طريق طويل، ومحطّات عديدة، لن تنتهي أبداً.

المتمرِّد بالكتابة على الكتابة!

محمد عيد إبراهيم

يُعدّ إدوار الخرّاط مثالاً نموذجيّاً على تلك العلاقة المركّبة ما بين العشق والكتابة، فهو صريع الكتابة، والكتابة صريعة الكاتب، وكلاهما صريع العشق الكامن بينهما، بين موجب وموجب، لا بين موجب وسالب، كما في معظم علاقات العشق العادية. فكلّما ازدان الكاتب للكتابة ازّيّنَت له، فمنحته من نفسها الكثير، فهو يراودها تارةً، فتراوده تارةً، في دائرة لا تكتمل أبداً: الكاتب يشتدّ ويتكثّف، والكتابة تُقبل وتروغ من دون إدبار، بل تدعو وتُبحر، وهو يغوص في البحر، لا يهمّه الغرق، بل ينشُد الغرق، ففي ظلّ اسفكسيا الغرق، تنتشله الكتابة ليستروح أنفاسه من جديد، حتى تستمتع بما لدى المريد من طاقة، عليها وإليها.

لا يملك الخرّاط ناصية اللغة فحسب، بل ناصية السرد أيضاً، فهو يلعب بالرؤية محلّ الموضوع، بصورة لم يملكها إلا قليل، وهو كان، دائماً، على يسار الكتابة، مع أنه ظلّ شطراً كبيراً من حياته على يمين السلطة، لم يكن يوائم، لكنه لم يكن يناهض، بل يلعب لعبة فنّيّة رائقة، حيث يكتب، ويخزّن ما يكتب، إلى حين، فقد أصدر مجموعته الأولى «حيطان عالية» أواخر الخمسينيات، وبعدها، بسنين، مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء»، حيث لم يكن يرى أن الوقت مواتٍ لطرح ما يطرح، فقد كان السرد الواضح، ومثاله المعلّم الأكبر «نجيب محفوظ»، مسيطراً، على الرغم من اضطهاد صاحبه أيضاً، فقد كان الزمن - ظاهرياً- لليسار، مع صمته وسكوته البليغ عن يمينية السلطة غالباً، بل وقهرها لكلّ من يملك الرأي المناهض.

لم يصدر الخرّاط أولى أعماله الفارقة «رامة والتنّين» إلا في أواخر السبعينيات، حيث ظهرت جماعات أدبية متمرّدة نسبياً: (إضاءة)، و(أصوات)، فوجد الوقت مواتياً لطرح ما قد يبلغ كثيراً من السرد الروائيّ حينها، وكان في قمّة سعادته، فعليّاً، حين نجحت الرواية في تلقّي الثناء، عليه وعليها، وأنا رأيته وقتها، وكان عرّاباً لجيل السبعينات، يراه، ويكلّمه، وينتقده، ويجلس معه، بل يوجّهه، أحياناً، في درب قد خَبِره من قبل، ويشجّع بعضاً منا على الخوض فيه إلى ما لا نهاية.

حلّ زمان، كان الخرّاط فيه السيّدَ في الرواية، والقصص، والترجمة، والنقد أيضاً، لكن الدروب تشعّبت فيما بعد، ولم يعد وحده مَنْ ينتهك اللغة والسرد والرؤية، بل صارت ثمّة أجنحة كثيرة، ضدّه، وهي دورة الزمن البليغة التي لا ينبغي أن نغفل عنها، لكلّ فترة سيّد يصول ويجول في الأدب، ثم تدور الدوائر، ويعود الأمر لمن يتجرّأ أكثر، ويغامر أبعد، ويطرح صروفاً من الإبداع مختلفة، ووسائل للخلق مبتدَعة وخليقة بأن تستمرّ إلى حين، حتى تغلبها إبداعات أخرى، وطرائق جدّ مختلفة، مختلقة عمّا سبق أن أقرّه المجتمع الأدبيّ السائد.

يقول الخرّاط في كتابه المهمّ «الحساسية الجديدة»: «الكتابة الإبداعية اختراق لا تقليد، استشكال لا مطابقة، إثارة للسؤال لا تقديم أجوبة، مهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان»، لكنها، في طرح تقنيات «الحساسية الجديدة»، نراه يستوعب عدّة تقنيات شاعت في أوروبا وأميركا، من أواخر الخمسينات حتى الثمانينات، سواء من جماعة «الرواية الجديدة» في فرنسا، أو «البيت جينيريشن» في أميركا، أو السيرة الفاضحة أو الإيروسية، كما عند هنري ميللر وغيره، أو الكتابات المتشاعرة لدى بارت، وباتاي (وكان رائداً في الكتابة عنه والترجمة له عربياً، أواخر الخمسينيات، قبل أن يتوفّى باتاي)، ومَن بعدهما من نقّاد فرنسا وألمانيا، أو طروحات الناقد الأميركيّ من أصل مصريّ إيهاب حسن، في كتبه التي أنشأت ما أُطلِق عليه «ما بعد الحداثة».. إلخ. لقد كان واسع الثّقافة فعليّاً، لا أقول إنه كان مجرّد «ناقل»، بل هو مستوعب هاضم ومتمثّل، بدرجة عالية، بل مضيف- أيضاً- من (عنديّاته)



الكثير. وقد أحدث هذا الكتاب دورات ورقرقات وتجلّيات في الوسطين الثقافيين: المصريّ، والعربيّ، فترةً، كعادة الزمن في تقليب كل شيء، ثم قلبه على وجهه، بعد حين.

لا ينبغي أن نغفل دور الفنون الجميلة كافة في أعمال الخراط، سواء الإبداعية أو النقدية، فقد كتب في كل شيء، من واقع استيعابه لدور هذه الفنون في صناعة جملته أو (جميلته) الرشيقة، المنيرة، الحسيّة، العالية، المشحونة بالخطاب المعرفيّ العليم، أو تقنيات الإيروسية غالباً، حتى لتجدك تستطعمها في فمك، أحياناً، بمذاق لا يروح سهلاً، أو الكتابة من روح مصرية خالصة، قبطية أحياناً، لكن، من دون طائفية.

كتب الخرّاط في الموسيقى وفي المسرح وفي الباليه و- طبعاً- في الفنّ التشكيليّ، كأنه يردّ الروح التي يكتب بها إلى أصولها، استمع إليه يقول: «تعصف الوحشة، ثقيلة مع تلك، ولها وطأة، فهل تضمحلّ أبداً؟»، ويقول «هذا الصمت خيانة، أنت وحدك لا صوت لك، لا حبّ لك، وفي بؤرة هذا الحبّ نواة الخيانة المحتومة»، ثم يقول: «كنا نخبئ قلوبنا بالرؤى حول الصخر الوحشيّ، الطالع من أجواء الأنواء البحرية، وزبد الروح المتقلّب»!

من غمرة الشعرية المموسقة في كتابات الخراط، قام، أواخر سنيّ إبداعه، بقصّ المقاطع الشعرية من رواياته، وأفردها قصائد، نشرها في دواوين، بعد غلبة قصيدة النثر على الأوساط الثقافية، لا، بل تسيّدها غالباً، مهما رأينا من تهافت بعض ممن يكتبونها، إلا أن ثمة محبّين يرونها صنماً جميلاً، يزدانون به. كذلك، كتب الخرّاط كتابين عن سيرته الشخصية، والإبداعية، في آن واحد، فلم يكن «غوركي»- مثلاً- ذا حياة شخصية خارقة، بل هو مبدع كبير، حياته من أدبه، وأدبه من حياته، والعشق للكتابة يتراوح، هنا مرّة، وهناك مرّة، بينه وبين المستحيل: كتب «مراودة المستحيل»، ثم نشر «مهاجمة المستحيل»، وكلاهما تمطّان من السيرة الفكرية لصاحبها، كما رسم، في أواخر سنيّه الإبداعية، أو أبدع في فنّ الكولاج الذي لم يكن بعيداً عن طرائقه الإبداعية.

ثمة أشكال وإشكاليات عدّة، في الكتابة عن إدوار الخرّاط، فقد ضرب بجناحيه في كلّ شيء: روايةً وشعراً وقصصاً وترجمةً ومسرحاً وتشكيلاً وسيرةً.. إلخ. كان عماده تلك الثقافة المتنوعة الكثيفة، والتي تتبدّى في كلّ عمل، بل في كلّ كلمة راح يكتبها. يقول في سيرته: «كيف انطلقت، دون تورّع، مع جُماح هذا التمرّد؟ فالتمرّد، وهو أحد سمات الأدب الحداثيّ، أفضى بي إلى البحث عن حقيقة ملتبسة، ما زالت مطروحة للسعي، وللاكتشاف، ولمزيد من التمرّد».

«يوناس لوشر» كاتب سويسري، وُلِد عام 1976 في مدينة «برن»، يعدّ عمله في مكتبة، وهو في الثالثة عشرة، سبباً رئيساً في تكون موهبته الأدبية. يكتب المقال الصحافي، ويدرّس علم الأخلاق لطلبة الجامعة. رَفْضُ نشرِ روايته الأولى لم يحبطه، فكتب «ربيع البربر» التي نال عنها عدّة جوائز، منها جائزة الكتاب الألماني، وجائزة «بيرنر».

نقرأ، في مقطع من رسالة كتبها يوناس لوشر، في النسخة العربية من روايته، التي صدرت، مؤخَّراً، في القاهرة، عن دار العربي للنشر، العبارة التالية: «هناك أمر أودّ أن أصرّح به: هذا الكتاب ليس كتاباً عن العالم العربي، كيف يتأتّى ذلك، والعالم العربي كبير للغاية ومتنوِّع، بدرجة لا تسمح لكتاب واحد بتناوله؟، كما أنه ليس كتاباً عن شمال أفريقيا، وليس عن تونس، بل هو كتاب يتناول نظرة غريبة وخاصّة عن تونس.. نظرة السائح».

للتعمُّق أكثر في تفاصيل هذه النظرة كان لـ«الدوحة» هذا الحوار:

حوار: نسرين البخشونجي

يوناس لوشر:

الغرب أسير أفكاره في ما يخصّ العرب

■ اعتمدت، في سرد روايتك «ربيع البربر»، على ثلاثة أصوات: «برايزنج» بطل الرواية، والرجل الذي يتحدّث، والراوي العليم، ألم تخش أن يتوه القارئ في أثناء القراءة؟

- في الحقيقة بطل الرواية «برايزنج» شخص مملّ ومزعج، لأنه لا يستطيع اتّخاذ أيّ قرار، كما أنه، طوال الوقت، يحاول أن يتباهى بمعلوماته العامّة؛ لذلك شعرت- وأنا أكتب الرواية- أن وجوده، راوياً وحيداً للأحداث، سيجعل القارئ يشعر بالملل، وربما لا يكمل القراءة أساساً؛ لهذا فكّرت أن يكون السرد على ثلاثة مستويات: «برايزنج يحكي بصيغة الحاضر»، والصوت الذي يتحدّث معه هو يحكي الحدث بصيغة «الماضي»، ويعلّق على ما يجري من أحداث، بل، في بعض المقاطع، يسخر من «برايزنج». أما الراوي العليم فهو يحكي لنا كلّ ما يدور، وبالطبع، يحدّثنا عن باقي شخصيّات الرواية. عموماً: أفضل تعدُّد الأصوات في



الكتابة، لأنها تساعدني على السرد وطرح أكثر من وجهة نظر للأحداث.

■ روايتك استشرفت ثورات الربيع العربي، هل كونك كاتباً سياسياً مكّنك من تحليل الأوضاع في المنطقة؟

- في الحقيقة، نعم؛ فمهنتي منحتني القدرة على تحليل الموقف السياسي وقراءة الأحداث قبل وقوعها. في العالم العربي، ثمة حركة خفيّة كانت تحدُث، تنذر بالثورة، الشعوب كانت تغلي، فبدا الأمر واضحاً بالنسبة إليّ.

■ سعيدة، السيدة التونسية، ظلّت تتباهى بالكرم العربي الأصيل، لكنها حين علمت بشأن إفلاس سكّان فندقها الأثرياء، طردتهم على الفور دون لحظة تفكير. إلى أي مدى يتطابق ردّ فعل الشخصية مع الواقع؟

- أوّلاً، سعيدة سيّدة أعمال، وتتصَرّف وتفكّر على هذا الأساس، كما أنها شخصية صعبة. ثانياً: في عالم السياحة، تكون العلاقة بين الضيف والمضيف علاقة تبادل مصالح: أنت تدفع، أنا لطيف معك، والعكس صحيح، هذه نظريّة العمل. ما أردت أن أقوله- حرفيّاً- إنها بوصفها سيّدة عربية، تملك هذا الكرم



بشكل فطري، لكنها، على الجانب الآخر، تفكّر كسيدة أعمال غربية.

رفض البطل برايزنج إعطاء التوكيل لشركة لأنها تستخدم الأطفال كعمّال، ولكنه حين رآهم أمام عينه، في مصنع والد «سعيدة»، لم يفعل شيئاً!.

- عمالة الأطفال من الموضوعات الشائكة جدّاً في التناول، فبين معارض لها، وآخر مؤيّد، يقع الناس في حيرة من أمرهم. معظم ماركات الملابس العالمية، حاليّاً، لديها مصانع في الصين وفيتنام وغيرها من دول آسيا، نحن نرتدي الملابس، ونحن نعلم أن من صَنَعها أطفال، لكننا سعداء لكون ملابسنا «ماركة»، ورخيصة الثمن. بالنسبة إلى برايزنج، هو شخص غير قادر على اتّخاذ القرارات، وبدلاً من مواجهة نفسه بهذه الحقيقة، (خاصّةً بعدما رأى الأطفال يعملون كالعبيد وحالتهم مزرية)، وبدلاً من أن يعترف بمسؤوليّته، كونه صاحب الشركة- عن هؤلاء الأطفال، أعطى لنفسه مبرّرات، أحدها، هذه المرّة، أن هؤلاء الأطفال ليس لديهم عائل، وبدلاً من أن يموتوا جوعاً فليعملوا كي يعيشوا حياة بسيطة، لكنها- على الأقلّ- حياة.

ولماذا قدّم «عبد المنصف» بناته إلى برايزنج، وكأنه يعرض عليه جواري؟

- نعم، العالم الغربي أسير بعض الأفكار في ما يخصّ حياة العرب. مازال عدد لا بأس به، يظنّ أن تونس مثلاً عبارة عن صحراء وخيول وخيام، لذلك- أيضاً- استخدمت اسم «ألف ليلة وليلة» للمنتجع الذي تقع فيه الأحداث. أردت أن أجذب القارئ إلى عالم الرواية، مستخدماً تلك الفكرة، ثم أعمل على تغييرها، ببطء، من خلال السرد؛ ولهذا قمت، خلال زيارتي للقاهرة، بكتابة موضوع صحافي عن الحياة في القاهرة، لكي أساهم في تغيير تلك النظرة المحدودة.

حين يتعلّق الأمر بحياة الإنسان فإنه يتحوّل إلى حيوان همجي، هنا لبّ موضوع روايتك، والذي ظهر جلياً في تحوُّل أبناء الطبقة الراقية، في منتجع «ألف ليلة وليلة» إلى «بربر»، حين شعروا بالجوع...

- هذا، تماماً، ما أردت أن أوضّحه: إن الإنسان قد يفعل أي شيء من أجل أن يبقى على قيد الحياة. أذكر أن هذا المقطع- تحديداً- كان مثار جدل بيني وبين زوجتي التي تقرأ أعمالي قبل نشرها، حيث قالت لي: أنا موافقة على كلّ ما جاء في النصّ إلا الطريقة التي قُتِل بها «رشيد». وأنا أعرف أن ما كتبته كان قاسياً، ولكن هذه القسوة تمثّل الحياة.

حقّقت روايتك الأولى «ربيع البربر» نجاحاً كبيراً، ونلت عنها عدّة جوائز، هل يضعك هنا تحت ضغط، حين تفكّر في كتابة رواية جيدة؟

- أكتب، حالياً، روايتي الجديدة، وأعتقد أن الأمور تسير بشكل جيّد، أو هكذا أظنّ، في بعض الأيام، وأحياناً أشعر أني غير قادر على كتابة العمل الثاني، ولكني أظنّ أني وجدت موضوعاً شائقاً ومختلفاً للكتابة عنه؛ وهذا ما يجعلني أشعر بأن الرواية ستُنشر حين أنتهي من كتابتها، أتمنّى ذلك، لكني أعترف بأن نجاح الكتاب الأوّل يشكّل ضغطاً كبيراً، لكن أصل الضغوط تلك تأتي من داخل الكاتب، خاصّة بالنسبة إليّ، حيث إنني أتمكّن من التخلّص من الضغوط الخارجية التي أتعرّض لها. لكن الأمر المشجّع- بالنسبة إليّ- أن أشعر أن هناك قرّاءً ينتظرون كتابي الثاني.

هل كان لديك مشاكل في نشر «ربيع البربر»، بوصفها رواية أولى لك؟

- حسناً، «ربيع البربر» هي روايتي الأولى، بوصفها نصّاً منشوراً، حيث كتبت رواية أخرى لم تُنشر، ولا أفكّر، حالياً، في نشرها. كانت رواية طويلة جدّاً، كتبتها على مدار سبع سنوات، لكني لم أجد ناشراً يتحمّس لها. النشر في ألمانيا ليس سهلاً أبداً، لكن هذا لم يحبطني أبداً، فأنا أكتب لمتعتي الشخصية؛ لذلك كتبت «ربيع البربر»، حتى وإن كانت لن تُنشر، هي الأخرى.



سماح سليم..
أطروحاتها عن أصل الرواية

ممدوح فرّاج النابي

سماح سليم(1) ناقدة ومترجمة وأكاديمية مصرية، تعيش في الغرب منذ زمن طويل، منذ أن هاجرت من مصر مع أسرتها، وهي ابنة العاشرة، حيث عاشت في المملكة المتّحدة، وليبيا، وفرنسا، وألمانيا. وهي مقيمة، الآن، في الولايات المتّحدة الأميركية، حصلت على درجتها الجامعية الأولى من كلّيّة برنار، في عام 1986، وعلى درجة الدكتوراه من قسم اللغات والثقافات الشرقية والآسيوية من جامعة كولمبيا، في عام 1997. وقد سبق لها أن درّست في جامعة كولمبيا، وجامعة برنسيتون، وجامعة بروفينس (الواقعة جنوب فرنسا على حدود إيطاليا). وهي، الآن، تُدَرِّسُ الأدب العربيّ في جامعة روتجرز في الولايات المتحدة الأميركية، تتركّز أبحاثها- بشكل أساسي- على الأدب العربيّ الحديث، خاصّة منه أدب القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، في مصر وبلاد الشام، كما تُشرف على وحدة الأدب لبرنامج الدراسات التمهيدية لأبحاث الدكتوراه، الذي يحمل عنوان (أوروبا في الشرق الأوسط) و(الشرق الأوسط في أوروبا)، مع اهتمام أكثر بالأنواع السّردية، مثل الرواية والقصّة القصيرة ونظريات المقارنة في الرواية والخطابات الثقافية عن الحداثة، وسياسة الترجمة في السياقات الكولونيالية (الاستعمارية) وما بعد الكولونيالية (ما بعد الاستعمارية)، كما تمارس الترجمة؛ حيث نقلت العديد من النصوص العربية إلى الإنجليزية، ومن أهمّها ترجمتها رواية يحيى الطاهر عبد الله «الطوق والإسورة»، وقد حصلت بها على جائزة سيف غباش، في نيبال، عام 2009 (2)، وجاءت الترجمة بعنوان: «The Collar and the Bracelet». كما قامت بترجمة رواية ميرال الطحاوي «بروكلين هايتس»، بعد فوزها بجائزة نجيب محفوظ (2010)، التي يمنحها قسم النشر في الجامعة الأميركية.

نشأة الرواية

أطروحاتها عن نشأة الرواية وأصولها، تبدأ من رسالتها للدكتوراه، وقد صدرت في كتاب بعنوان «الرواية والمتخيّل الريفيّ في مصر 1880 - 1952»، وهو صادر باللغة الإنجليزية عام 2004، عن دار النشر «Routledge Curzon»، وهذا الكتاب يُعدُّ من أهمّ كتبها التي أصّلَتْ فيها لفكرة أصول الرواية العربيّة المُنبثقة من الرواية الشعبيّة، وقد نشرت مقدّمة الكتاب في مجلّة «الكرمل»، في عدد 87 ربيع 2006، بعنوان «الفلّاح والرواية الحديثة في مصر»(3). والكتاب محاولة لتجاوز المعيار الأنموذجي السّائد، المُصاغ من جانب نُقّاد ومؤرّخين أدبيّين للرواية العربية، وهذا الأنموذج (كما تراه) غائيّ؛ لذا سعت إلى «استكشاف تشكيل الجنس الروائي كعملية تكمن في صميم تجارب وإيديولوجيات اجتماعية معقّدة، ومتصارع عليها» مرتكزة على جهود باختين، وريموند ويليامز، وليونارد ديفيز، التي رأت أهمّيّة في العلاقات العضوية بين الثقافات والإيديولوجيا، بوصفها الفضاء الأساسي الذي تُنْتج فيه الأجناس الأدبية، وتوزّع كسرديات اجتماعية مهيمنة (أو ضدّ الهيمنة)، وترى أنه من المهمّ، في العناصر الأساسية للرواية، كاللغة والشخصيات ووجهة النظر، أن تصاغ من خلالها الهيمنات الاجتماعية الحديثة، والجنس الروائي، وهو الأمر الذي يتيح للرواية، بشكل عامّ، قراءة تاريخ الرواية كتاريخ لحوار وصراع بين الطبقات والخطابات والإيديولوجيات.

في دراستها الأخيرة «وسائل تسلية الشعب: الترجمة والرواية الشعبية والنهضة في مصر»(4)، عادت سماح سليم، بشيء من التفصيل، مع ذكر الأمثلة والنماذج، إلى ما طرحته، من قبل، في كتابها «الرواية والمتخيّل الريفي في



مصر»، عن الأصول الأولى للرواية، حيث تذهب إلى أن ثمّة نصوصاً أخرى تتقاطع في دائرة النتاجات الأولى للرواية، فترى «أن الجذور الأصيلة لفنّ الرواية تعود إلى ما قبل ذلك، مع مترجمين وكُتّاب، كانت أعمالهم الأكثر مبيعاً، وناشرين، كخليل صادق، عملوا لسنوات في سبيل تأسيس ما سمّوه (سوق عُكاظ) لفنّ الرواية، وحروب شرسة، خاضها هذا الفنّ الجديد مع مؤسّسات النشر والتيّارات السياسية والفكرية السّائدة في مصر، في بداية القرن العشرين، حيث خسرت الروايات الشّعبية معاركها أمام الرّواية القومية التي أعدّ نُقّادها كتابة التاريخ الأدبي بما يتناسب مع طرحهم».

وهي، بذلك، ترى أن النتاجات الأولى للرّواية تذهب بعيداً عن فكرة التأثّر الغربي، أو الترجمة والتعريب، التي أقرّ بها الكثير من الباحثين، كما أنها تعود باللائمة على التعريب ذاته في أنّه نزع الشرعيّة عن هذا النتاج الأدبي (أي الأعمال الشعبية) وأدّى إلى تهمشيه، بل نجح في إعاقة أيّة دراسة جادّة لجنس الرواية الأدبي، باللغة العربية، بخلاف قالبه البرجوازي السائد والقومي بحقّ»(5). وترى الكاتبة أن النظرية الأدبية، في العالم، اتّجهت إلى دراسة الروايات الشّعبية، كروايات البنت المرعبة (Penny Dreadful) وروايات السلاسل (Roman de feuilleton)- على سبيل المثال- بوصفها مجالات مهمّة في البحث الأدبي، في مختلف التقاليد القومية الأوروبية. وعلى غرار هذه المنهج تقول:

«فلِمَ لا نُولي الرواية الشّعبية، في مصر، القدر نفسه، من الأهمّيّة الأدبية التاريخية والاهتمام النظري المتواصل نفسه، كما أولي لمثيلتها في إنجلترا وإيطاليا وفرنسا؟ لا تكتفي بهذه الدعوة، وإنما تذكر الأسباب التي آلت إلى نزع الشرعية عن الرواية الشّعبية باللغة العربية، وتُجملها في: الوضع الاجتماعيّ، والوضع الثقافي التخصّصي لكلٍّ من الحداثة والقومية، ثمّ هيمنة مفهوم الذّات، الليبرالي القانوني الأوروبي، وما يتّصل بها من مؤسّسات التأليف وحقوق النشر في الميدان الأدبي، وأخيراً، في القالب الجدلي للحداثة العربية نفسها، بتحويلها «المضمون» أو الهويّة إلى صنم يُعبَد.

الرّواية الشّعبية والانحدار الأخلاقي

أهمّيّة محاولة سماح سليم ليست في أنّها تُعيد الاعتبار لهذه الرّوايات الشعبية فحسب، بل لأنّها تضعها على خريطة الأصول الروائية الأولى، بتعزيز دورها في النتاجات الأولى. العجيب أن هذه النتاجات الأولى، إلى جانب ما لاقته من تهميش، تعرّضت إلى السخرية والتقليل من قيمتها، كما فعل عبد المحسن طه بدر، وقد أرجع سبب الرواج الذي حقّقته، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، إلى «نمو التعليم الجماهيري وصعود جمهور من القرّاء شبه

لمَ لا نُولي الرواية الشّعبية في مصر القدر نفسه من الأهمّيّة الأدبية التاريخية، والاهتمام النظري المتواصل نفسه، كما أُولِيَ لمثيلتها، في إنجلترا وإيطاليا وفرنسا؟

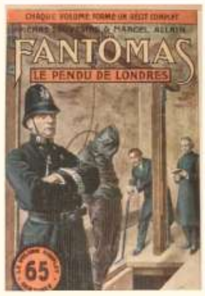


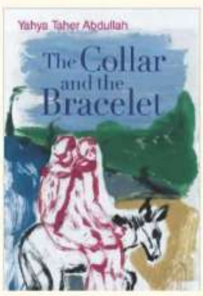


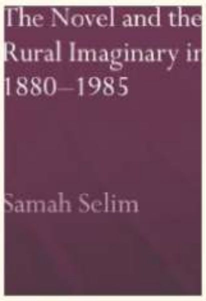


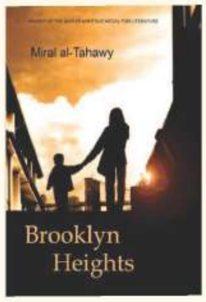












المتعلّميـن الذين اضطـرّوا إلى الهروب من واقع الاسـتعمار السياسـي والاسـتعمار الاجتماعي المرير». ومع الأسف، إن هـذا الجمهـور الذي تشـكّل على الروايـات المربحـة تجاريّاً، وقصـص المغامـرات، وروايـات الجريمـة، والـذي عُـرف بـ«الجمهـور الشّـعبي»- كما وصفه صبري حافـظ- كان عند عبد المحسـن طه بدر «أنصاف مثقّفيـن». مرجع هذا الازدراء للروايـة الشـعبية إلـى تـراث عريض مـن الخطـاب النقدي الحداثـي والقومـي، باعتبار أن هـؤلاء المثقّفين الذين حظوا بفرصـة تعليم، وهو ما أهّلهم لتحسـين وضعهم الاجتماعي داخل الدولة، قد عدّوا السـردية الشـعبية هي النقيض للسرد الحديث، وفي هجومهم عليها نسبوا إليها سبب حالة الفساد، المصابـة بها تلك الجماهيـر، وعَدّوها عَرَضاً لها. لكن الإدانة الحقيقية لهذه الروايات هي أنهم نسـبوا إليها تكريس الكسل وانتشـار الرذيلـة، كمـا عـزّز ذلـك الحكواتـي فـي المقاهي الشعبية، بينما أسهمت- على حَدّ قول سماح سليم-: «تيمات السّـير الشـعبية والحدوتة الشّـعبية العجائبيّة فـي إيمانهم بالخرافة واتّصافهم بالسذاجة والعفوية»(6). وهو الأمر الذي عُـدّ موقفاً مجحفاً ضدّ هذه الأجناس الأدبية المتعلّقة بالثقافة الشّـعبية، والأغـرب أنّهـا مثّلـت جـزءاً كبيـراً مـن الخطـاب النقـدي فـي أوائل القرن العشـرين، وقد تبلور هـذا الخطاب فـي كتابـات أحمـد فتحـي زغلول، حيـن ربط بين مشـروع النهضـة الاجتماعـي ومشـروعها السياسـي وتدشـين ثقافة أدبية منضبة أو سليمة. وحين عزا تخلُّف مصر إلى الانتشار الواسـع لـ«القصـص والخرافات» و«التافه مـن المطبوعات» و«كتب التهريج والروايات».

تواصل الدكتورة سـماح سـرد هذا التاريخ المجحف في حقّ الروايـات الشـعبية، الذي وصـل- كما تقول- إلـى أن مجلّة «المقتطف»، في عام 1882، تبرّر عدم نشر هذه الرواية، في كلمـة للمحـرّر، بالخوف من «الآثار الأخلاقيـة الخطيرة على عقول الشباب سريع التأثر، من الجنسين». وقد أخذ التحقير جانبـاً آخر، وإن كان أكثر تطرُّفاً، حيـث ألقى بعض النقّاد- كمـا تقول المؤلّفة- باللوم على الرواية الشـعبية، فبسـببها «وقعت مصر تحت السيطرة الاستعمارية لفرنسا وبريطانيا». عـلاوةً على الأوصاف التي ألصقها بها كبار المثقّفين، الذين ارتبطوا بمشروع النهضة والحداثة، بدايات القرن العشرين، كمحمـود تيمـور الذي ربط بين الرواية الشـعبية و«الطبقات الدنيا»، أما زكي مبارك فقد وصف مؤلّفيها بأنهم ينتمون إلى «الطبقـة الأدنى من كُتّـاب الأدب»؛ وهو ما قاد هؤلاء الكتّاب الذيـن كانوا يمهّـدون لمفهوم نقدي جديد عـن الأدب القومي، إلى تحديد سـمات الروايـة القومية في ثلاث خصائص، هي البيئـة، والشـخصية، والزمـن، وحـددت البيئـة المصرية، والشـخصية المصرية، سـواء مـن الحضر ومـن الريف، مع إدراك للتاريخ القومي. وبما أن الرواية الشـعبية قد تملّصت مـن المفاهيـم القوميـة الخاصّـة بالذاتية والزمـن والموقع، فقـد أدرج الكتّـاب والنقّاد الرواية الشـعبية نقيضـاً للرواية الحديثة، فإن أحداثها تقع، في أغلب الأحيان، في صالونات البرجوازية الأوروبية وشـوارع الإجرام، فـي المدن الكبيرة الحديثة (باريس ولندن ونيويورك وبومباي والقاهرة). لكن الخطيئـة الكبرى التي ارتكبتها الرواية الشـعبية، هي تجنُّب الجدليـة الاسـتعمارية تمامـاً، وسـرد حكايات الهـروب من



محمد يوسف نجم



العقاد



محمد تيمور



طه حسين



زكي مبارك

الواقـع المصري، وهو - وفـق التصنيف الأدبي «النهضوي»- مصدر الانحدار الأصيل(7).

الترجمة الكاذبة

ومـع الأهمّيّة الكبرى التي عَوّلت فيهـا الناقدة على الروايات الشـعبية، بوصفها مصدراً لنشأة الرواية، إلا أن هذا لا يمنع من أن ترى، مع هذه الأهمّيّة، أنها أسهمت، إلى حدٍّ كبير، في شـيوع السّـرقة الأدبيّة والتزوير، و- أيضاً- ظهور ما يُسمّى الترجمة الكاذبة؛ فمثلاً: مصطفى لطفي المنفلوطي، الذي لم يكن يعرف أيّة لغات أوروبية، قدّم ترجمات أصدقائه العامّة للروايات الفرنسـيّة، فـي نثر عربيّ طلـيّ متناغم، على حدّ قولهـا، إلـى جانب أحمد حسـن الزيات وخليل مطـران، وقد وصل الأمر بطانوس عبده إلى أن يترجم من الذاكرة، ووفقاً لما أورده معاصره سليم سركيس «يحمل معه أوراقاً في أحد جيوبـه، ورواية فرنسـية في الجيب الآخر، ثم يشـرع، بعد ذلك، في قراءة بضعة سطور، ويعيد الرواية مَرّةً أخرى إلى جيبه، ويبدأ في الكتابة، بخطٍّ أنيق، لما استطاع أن يتذكّره من بضعة الأسـطر التي قرأها، ويظل يكتب طول اليوم، من دون أن يشطب كلمة واحدة، أو يعيد قراءة سطر»(8).

الشـيء الثانـي الـذي تأخـذه سـماح سـليم علـى الروايات الشـعبية، إلـى جانـب ظهور الترجمـة الكاذبـة، هو كسـر هؤلاء المترجمين للقواعـد المعجمية والنحوية للغة العربية الكلاسـيكية؛ وهـو الأمر الذي جعل كباراً، أمثال طه حسـين والعقّـاد، وصولاً إلى محمد يوسـف نجم وعبد المحسـن طه بـدر، يشـعرون بالأسـى والرثـاء إزاء مـا رأوا أنـه حرّيّات

ربط محمود تيمور بين الرواية الشعبية و«الطبقات الدنيا»، أمّا زكي مبارك فوصف مؤلّفيها بأنهم ينتمون إلى «الطبقة الأدنى من كُتّاب الأدب»

متجـاوزة للحدّ الذي تعامل به هؤلاء المترجمون والروائيون الشعبيون مع اللغة العربية.

تنتهي الكاتبة في مناقشتها للترجمة إلى أن الغالبية العظمى من الأعمال التي تدّعـي أنها ترجمات ضمن مجموع الروايات الشـعبية المصرية، في مطلع القرن (الماضي)، هي روايات مزيَّفـة بهذا المعنى المحدّد، كمـا ترى أنه لو تمّ الأخذ بـ«أدب الجماهيـر» في حَـدّ ذاته، بوصفه مصـدراً خصباً من مصادر الخيـال الروائـي، فإن هذا يشـير إلى أن تاريخـاً أدبياً دقيقاً ومعقّـداً مـن النظـرة للروايـة الشـعبية العربيـة يغـدو أمراً أساسـيّاً بالنسـبة إلى إعادة قراءة بنّاءة لـ «النهضة» كلّها؛ وهـو مـا يفضـي، حتماً، إلـى نـزع المركزية عن تفسـيرات النهضـة التخصُّصية، التي أدّت إلى طريق تاريخي مسـدود بالإضافـة إلى إثارة تسـاؤلات حتمية حـول مفاهيم الثقافة القومية التقليدية، أو حول أنواع التشكُّل المعقَّدة، والانتشار الاجتماعي للأجناس الأدبية.

هامش:

1 - المعلومـات الـواردة عـن الدكتـورة مترجمة عمّا نُشِـر عنهـا في موقع الجامعة.
http://www.amesall.rutgers.edu

2 - جريدة «الحياة»، العدد 17089، بتاريخ 01/17/ 2010.

3 - مجلّـة «الكرمـل» التـي كان يصدرها إدوارد سـعيد، العـدد 87، ربيع 2006، بعنوان «الفلّاح والرواية الحديثة في مصر».

4 - جاءت الدراسـة وفـق كتاب جماعي بعنوان «عصـور نهضة جديد إلى الأدب العالمي»، بتحرير كلّ من: بريندا دين شيلدجن، غانغ تشو وسانذر غيلمـان، وبترجمـة مـن قِبَـل الدكتور علاء الديـن محمود، سلسـلة «عالم المعرفـة»، الكويـت، رقـم 417، أكتوبر 2014، المجلـس الوطني للثقافة والعلـوم والآداب، واحتلـت دراسـة الدكتـورة سـماح الفصـل الثاني من الكتاب: من الصفحة 51 إلى الصفحة 76.

5 - المرجع السابق: ص (63).

6 - المرجع السابق: ص (66).

7 - المرجع السابق: ص (69).

8 - في الأصل نقلاً عن: لطيف زيتوني، حركة الترجمة في عصر النهضة، ص (125)، وسماح سليم، ص 70.



ثلاثُ شَوْكاتٍ فقط

مختارات شعرية لـ «غُونْزَالُو رُوخَاسْ»

ترجمة: المهدي أخريف

غونزالـو روخـاس (1917 - 2011)، أحـد كبـار شـعراء الشيلي واللغة الإسـبانية، صُنِّف ضمن جيل الـ38، بجانـب نيكَنُـورْ بَـارّا، وآخريـن، تأثّـر - في البداية - بالسـوريالية، حَيْث كان واحـداً مِنْ مجموعة «ماندراغورا» مع براوليلو أريناس، وتيوفيلو سيد،. خورخي كاسـيريس، وكذلك بيسنتي ويدبرو، لفترة محدودة.

بصفتـه ابنـاً لعائلـة من عمّـال المناجـم، واجه حياة صعبـةً فـي البدايـة ثـم نجـح فـي تخطّيهـا، حيـن أصبح أسـتاذاً جامعياً، بالإضافـة إلى تقلّده مناصب دبلوماسـية فـي بلـدانٍ مختلفـة، دُون أنْ يفـرِّط فـي مهمّته الرئيسة، شاعراً مبدعاً، على الدوام.

عاش في جمهورية ألمانيا الديموقراطية، ولم يَرُق له الوضع فيها، فاستقرّ، لفترة، مِن بَعْدُ، في كاراكاس، حيث عمل أستاذاً جامعياً في جامعة سيمون بوليفار. أخيراً، عَاد إلى وطنه الشيلي عام 1979، واستقرّ في مدينه شيجان، بعدما أصبح شاعراً مشهوراً.

حتى 1973، لم يَكُن قد نَشَـر سـوى عملين شعريين، همـا: «بـؤس الإنسـان» (1948)، و«ضـدّ المـوت» (1964)، غيـر أنَّ غـزارة إنتاجه الشـعري لـم تتوقّف بعدهما، طوال العقود اللاحقة، علماً بأن أغلب أعماله كُتبت خارج الشيلي.

ومـن أبرز أعماله: «ماذا نُحِبّ عندما نحبّ»، «المُنوَّر»، «الكلمـة»، «ضِدَّكـم نُولَـد»، «لِنَلْعَـب اللعـب الأكبـر»، «فحم» «كلمات، غير منتهية»..

حَصَل علـى جائـزة الملكـة صوفيا للشـعر الأميركي اللاتينـي (1992)، والجائـزة الوطنيـة لـلآداب فـي الشـيلي (1992)، وجائـزة أوكتافيـو بـاث للشـعر والمقالـة (مكسـيكو)، 1998، وجائـزة سـربانتيس للآداب، (2003).

غونزالـو روخـاس، عَـدّ نفسـه مدينـاً للكلاسـيكيين الإسبان الكبار، في تكوينه وانتسابه الشعريّيْن.

لنسـتحضر بعض مـا قاله فـي خطاب تسـلّمه جائزة سربانتيس، في مدريد:

«... مازلت أراني أقرأ- بلا توقُّف- «المختارات الكاملة لـ«REVADENEIRA»، التي تعلّم منها رُوبِنْارِيُوا- أيضاً- أن يَقْرَأ إسبانيا بعُمْق. هناك، لا يزال علينا أنْ نمشي وسط الرفوف العالية، ليولد بَعْضنا مِن البعض الآخر: سرفانتيبنون، كيبيِيون، غونغوريون، تيريزيون. (لِمَ لا؟) على خُطى خوان يبيس «JUAN YEPES»، سُلْطان اللغة. لكن ليس، فقط، على نهج الكلاسيكية الذهبية، وإنما- أيضاً- متابعةً لأولئك الأخباريين الذين كتبوا عن العالم الجديد، في تلك الأيام ذاتها، فيما وَرَاء البحار والصحاري والمهاوي، في زمن الاكتشاف وزمن ما قبل الاكتشاف، حينما لم يَكُن الغزو واللحظة الكولونيالية عُبوديّةً بل مَشْروعَ وُجُود. هنالك، أراني أقرأ- للمرّة الأولى- مجلة «الشرق»، ويومية الشمس المدريدية، أقرأ لوركا صاحب «الأغاني الغجرية»، ومعه شعراء جيل الـ27...»

قال عنه خوليو كورتازار: «إنني أقرأ غونزالو روخاس الذي أعاد إلى الشعر أشياء كثيرة، انتزعها منه آخرون»

ومن أبرز هذه «الأشياء» الإيقاع والموسيقية معاً، عبر إبداع متجدّد، من عمل إلى آخر، وَمَعهما التعميق الدائم لوساوس وتأمُّلات: جديدة، قديمة، تتّصل بقضايا وموضوعات: ثابتة متبدّلة، كما تتصل بالزمن، وبالحبّ، وبالمعرفة، وبالموت. لكن، دائماً، بتوطيد مستمرّ، للنبرة الغونزالية المُعلية من شأن السخرية، والحرّية، والتواضع.

إلى الصَّمْت

أيُّها الصوت، الصوت الأوحد،
كُلّ تجويف البَحْر
لا يكفي،
كُلّ التجويف السماويّ،
كُلُّ ما في الجمال مِن تجاويف
لا يَكفي لاحْتِوائك
وحتّى لو صَمَت الإنسانُ
وغَرق كُلّ هذا العالم
آهِ يا ذا الجَلالِ،
فأنت لن تتوقّف أبداً
عن الحضور في الجهاتِ كُلّها،
لأنَّ الزّمن والكينونة يفضلان لديك،
أيّها الصَّوْتُ الأوْحَدُ،
لأنَّك موجودٌ وغَيْرُ موجود
لكأنَّك إلهيّ،
لكأنَّك وَالِدي حين يغمرني الظلام.

سريعةً، تَمرُّ الأيام

سريعةً، تَمرُّ الأيام
في التَّيّار الغامض الذي، بالكاد،
يختزل خَلاصي،
في التنفُّس بِعُمقٍ
حتى يمكُث الهواء في رئَتيَّ أسبوعاً إضافيّاً.

سريعةً، تمرُّ الأيَّام أَمَام أنظار المحيط اللامرئيّ
الذي مَا عدْتُ أملك دَماً لأسْبَح فِيهِ بأمان.
هكذا أمضي، متحوّلاً إلى سمكة إضافيةٍ بأشواكي
أَعُود إلى مسقط رأسي. لا أَحَد ينتظرني هناك،
راكضاً أمضي إلى الحِضْنِ الأمومي
حَيْث يَنْتهي العَظْم، أمضي إلى بذْرتي،
لأنَّه مكتوبٌ أن ينتهيَ هذا كُلُّه في النجوم،
وفي الدُّودَة الفقيرة التي أنا إيَّاها.
بأسابيعي وشُهوري الممتعة التي مَازِلت أنتظرها
هنا يُوجد الوَاحِدُ منَّا

ولا يعرف أنَّه لم يَعُدْ موجوداً
تتنابني الرغبة في الضَّحك
مِنْ تورُّطي في هذه اللعبة الهذيانيّةِ،
لَكِنَّ المرآة المرعبةَ سَـوْفَ تَحُلُّ لَكَ رُمُوزها ذَاتَ يوم.
بينما أنتَ مُمتَقِع، وتتظاهر بِعَدَمِ إيمانك بذلك
كما لو أنَّك لا تَسْمَعُه، يا أخي
فيما بُكَاؤك هنالك، من الأعماق يأتي.
إذا كنتَ امرأةً ستضَع القناع
الأَجْمَل لِكَيْ تخدع نَفْسَك،
إذا كُنْتَ رَجُلاً ستجعل الهَيْكَل العظميَّ
أكثر صلابةً، لكنْ، من الداخِلِ، الأَمْرُ مختلف،
وليس ثَمّة شيءُ، لا أحدَ هناك،
بَلْ وَحْدَك أنت مع وَرْطَتِك
هكذا يَحْسُن بك أَنْ ترى الخَطَر بوضوح.
لِنَكُنْ مستعدّين، لِنَبْقَ عراةً بما لدينا.
لَكِن، لنُحرقْ بَدَلاً مِن أنْ نُنْتِنَ مَا نَحْنُ إيّاه.
لِنتَّقِدْ. ولنتَنفَّس بلا خوف.
وَلْنَصْحُ، تماماً، إزاء الواقع الأكبر
لِكوننا نولَدُ الآن، وفي الساعة الأخيرة.

الحجر

بِسَبب لا أَحَدَ، بَكَى هذا الحجر.
لَعَلَّه نَامَ في شُؤْم أُمِّه
هذا الحَجَر الهاوِيةُ
بفعل الالتئام الدماغيّ
على الإيقاع الذي منه أتى مُتوهّجاً ومنطفئاً،
لَعَلَّه رَأَى مَا لَمْ يُرَ بالعَيْنَيْن الأُخْرَيَيْن للموسيقى،
وهكذا، وبوداعةٍ، اضْطَجَع في هَشَاشةِ ما لا شَكْلَ له
مع الدُّكْنَة الجافّة لَيْلاً وبِلا صَوْتٍ
للبطريق فِي وَجْه الظُّلْمة...
وَلَعلَّه لم يترنَّحْ لنُقصان هيئته التي،
بسبب عَتَمتها، لَمْ تَرَ أَحداً قَطُّ.
إذْ لا أَحَد يَرى تِلْك الأحجار التي لَيْسَتْ لِأَحَدٍ
في دُكْنةٍ تَجْعَلُها باردةً، بالأُخْرى
هُنَاك عِنْد اللَّمْس مِثْل غيوم مُحايِدةٍ
لَا بلَّوْريّةٍ، بِدُون حَتَّى أناقَةِ المَرْمَر
ولا أُبهةِ الفَيْروز، لَكَمْ هي غامضةً إن شِئْتَ!
وكم هي قريبةٌ بسبب ذلك!

لا، غير مُترنّح، أبداً...
لَقَد بَرز عِلاوة، غَيْرَ ممسوسٍ
بِسِمَتِه الحديدية، وسماويّاً، بَدَا،
ولَرُبَّما، عَلَى أَبْعد تَقْديرٍ، قال للشجرة:
وداعاً أيّتها الشجرة التي مَنَحْتِنِي الظّلَّ،
وللنَّهْرِ: وداعاً، لأنَّك بَلَّلْتَنِي،
وداعاً، أيّتها الفراشة البَيْضاء.
بسبب لا أَحَد،
حَقّاً،
بَكَى هذا الحجر.

اِخْرَس

تَقَوْقَعْ أيُّها الجسدُ

داخل قَوْقَعتك، مُتَنَبِّهاً إلى شَأْنِكَ وَحْده:
الماءُ وَحْدَهُ هُوَ ما سيكونُ نادراً
في تلك الجُمعة السِّرِّيّة:
الماءُ، وليس الهواءَ، الماءُ
الماءُ، المَاءُ، الماءُ
الذي لَنْ يَنْطِقَ بِهَدْهَدَةِ الأَصْل،
وَلَنْ يَغسلك، لَنْ يُقَبِّلَكَ، لا من داخلٍ
وَلَا مِنْ خارج، والأَرض يابسةً سَتصيرُ،
مُفرغةً مِنْ كينونتها، هي التي
كَانَتْ أَكْثَرَ أمومِيّة لكَ مِنْ أُمِّك مُذْ كنت جنيناً،
وَمِنْ قَبْلُ، ومِنْ قَبْلِ القَبْل.

مِنْ السَّمكة التي، لِثَمانِينَ مرَّةً، لم تَكُنْها
سَتَبْقى ثلاثُ شوكاتٍ فقط:
شوكةُ التفكير، وشوكة الحبِّ الدمويّة،
ثم الشوكة السامّة: شَوْكَةُ كَوْنِك مَوْلُوداً.



العمل الفني: Joan Miro - إسبانيا

كُونسِرْتُو

مِن بَيْن جميع الذين كتبوا الكِتَاب،
رَسَم رامبُو طنين الأصواتِ،
لا أَحَد عَرَفَ ما خَطَّهُ يسُوع هذه المرّةَ
على الرمل! لُوتريامون صَرَخَ طويلاً،
كَافْكَا توهَّجَ مِثل محطبة مَعَ أوراقهِ:
ما هو مِن النَّار إلى النار يَعُودُ.
بَاتِّيخو لَمْ يَمُتْ، فالهاوية كانَتْ مُمْتلِئةً
به امْتلاءِ الطاوِ بالقَطَارِب؛
آخَرُون كانوا لا مرئيين؛ شكسبير
صَنَع الفُرجة بعشرة آلاف فراشة،
أَمَّا مَنْ مَرَّ عبر الحديقة، الآن،
مُكلِّماً نَفْسه فهو باوند يُناقشُ رُموزَ
لغةٍ مع الملائكة، شابلين يُصوِّر فيلماً
عن نيتشه، مِن إسبانيا أتى في ليلة
مُظْلمة القدِّيس خوان عَبْر الأثير،
غويا، بيكاسُو مُرْتدياً ثَوْب مُهرِّج،
كافافيس من الإسكندرية..
آخرون، مثل هيروقليطس، تَحْتَ الشمس نَامُوا،
ومن الجذور غَطُّوا في الشخير،
صَادْ، بَاطايَ، بريتون نفسه؛
سويدنبرغ، آرتو، هولدرلين
وَجَّهُوا تحيّةً حزينة إلى الجمهور
قَبْلَ الكُونْسِرتْ:
ماذا يَفْعل سيلين هناك
نَازفاً دماً في هذه الساعة؟

فـي عالم المرأة تفاصيـل ومنمنمات ودواخل وهموم وتقلّبـات، لا يعرفهـا الرجل، وخاصّة لـو كانت هذه المـرأة من بلد ضعيـف مثل بنجلاديـش. وقد تصحو المـرأة فيعنّ لها- فجأةً- أن لا تطبخ، وهو إحسـاس لا يعرفـه الرجل الكاتب، فأنّى له أن يحسّ بهذا، وهو الرجـل الذي يدّعـي القـوّة والتفوّق والعـزّة والمنَعة والكبرياء.. إلخ؟

وحسـناً، عرفنـا بعضاً مـن عالم المرأة، فـي العصر الحديـث، حينما بادرت بعض منهنّ في الكتابة بجرأة كالسـكّين، ورهافة كالحرير، وغواية كالحيّة، وأُلفة كخطـوط اليـد، وغرابة كوجود شـيطان فـي حديقة صـغار.

ومصداقاً لهذا، تأتي ترجمة هذه القصة من بنجلاديش، والتي تشـيع بيـن ثناياها شـاعرية الموقـف واللغة والرؤية وتفاصيل ما يدور حولها، كون المرأة (بمثل هذه العوالـم البدائية) تُعدّ العمـود الفِقريّ الذي تقوم عليه الأسـرة، كما تُعدّ- في الوقت نفسه- أحَطّ ما في العالـم، هنـاك: ننكرها طالمـا ننتفع بها، وننسـاها طالمـا قضّينـا حاجتنـا منهـا. لكـن الكاتبـة الأديبة، بورابي باسو، هنا، تحتال على هذا الوجود، كعدمه، فتقرّر، ذات يـوم، أنها لن تطبخ، فيختلّ العالم الذي كان لا يدور إلا بأمر منها، مع أنهم ينكرون هذا عليها، فتقـرّر أن تُريهم عيّنة منـه، فيما لو تخلّت عنهم، فهل يضيعون؟

رضا .. لن تطبخ اليوم

بورابي داسو (بنجلاديش)

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

يحـوّم الصبح على حوافّ الليل. نسيم بارد يسـري ناعماً في الفجر. تضطجع رضا على السـرير، تتنفّس شـذا براعم أزهار شيفالي البرتقالية والبيضاء.

كانت الليلة الماضية هادئة، خالية من المشاجرات المألوفة مع الزوج والحماة وأخت الزوج.

درجة حرارة جسمها عادية، لم تُصبها حُمّى. لا يوجد بها مرض من أيّ نوع، ولا هي تَعِبة.

لا تمطر في الخارج. السماءُ صافية، زرقاء، بديعة.

ليس الجوّ بارداً ولا حارّاً. سازان، طفل رضا الوحيد، في تمام الصحّة والعافية.

لا يزال زوجها وابنها نائمين بعمق، جنبها.

عموماً، تقرّر رضا- فجأةً- أنها لنْ تطبخ اليوم.

رضا لن تطبخ اليوم.

تنـادي رضا الشـمس، وتقول: «لا تشـرقي اليوم، سـأظلّ في الفِراش مدّة طويلة».

لم تسـنح لها الفرصة بـأن تخاطب الليل، فقد انسـلّ بعيداً قبل أن تتّخذ قرارها.

تنـادي رضا الطيور، وتقول: «واصلـي ترديد أغنيات صبحكِ المبكّر. أودّ اليوم البقاء في فِراشي، وسماعكم تغرّدون».

تنادي رضا الغيوم، وتقول: «أعينوا الشمس. أخفوها بأطراف ساريكم».

تنادي أزهار شـيفالي، وتقول: «لا تظلّلـي براعمكِ. فاليوم لم يشرق بعد».

وإلـى النـدى تقـول: «واصل تسـاقطكَ بقطـراتٍ صغـار على العشب، من تحتكَ».

تنصت الشمس إلى رضا، فلا تظهر في السماء طويلاً.

تفرشُ الغيوم نفسها لتغطّي السماء الزرقاء.

تواصل الطيور تغريدها دون انقطاع.

تتشـبّث براعم أزهار شـيفالي، بقوّة أكثر، بالسـيقان، لتزيين الفروع.

تواصل قطرات الندى تساقطها، فتعانق العُشب ببللها الحنون.

تتثاءب رضا، وهي تتمطّى في السرير.

تحدث في المنزل، في هذه الأثناء، جلبة، فقد اسـتيقظ الجميع متأخّرين، اليوم.



العمل الفني: Quamrul Hassan - بنجلادش

نسـي سازان جداوله الحسابية، وحفظه للكلمات، وراح يحدّق في الخارج.
أوشك آيان، زوج رضا، أن يذهب إلى السوق.
أوشكت أخت زوج رضا أن تذهب إلى المدرسة.
وأكملت حماة رضا طقوسـها الصباحية وتنتظر أولى وجباتها اليوم.
لكن رضا لا تزال في الفِراش.
رضا لن تطبخ اليوم.
لن تطبخ، لا، لن تطبخ.
رضا لن تطبخ اليوم.
«ماذا حصل؟ ماذا جرى؟»
«هل سيجوع الجميع اليوم؟»
«لا أفهم ما الحكاية».
دُهش الجميع: الحماة، أخت الزوج، والزوج.
ورضا لا تبالي.
تغادر سريرها ببطء.
تلتقط جرّة الماء من ركنها، وتتحرّك خليّةَ البال، نحو البِركة.

«هل سيذهب ابني إلى شُغله اليوم جوعان؟»
ولا تردّ رضا.
تتبرّم حماتها. «أسألكِ: من أين تعلّمتِ هذا التعالي والجبروت؟ ما الحكاية؟»
ولا تردّ رضا. زوجها محتار.
أخت الزوج: «أوشكتُ أن أذهب إلى المدرسة».
ولا تردّ رضا. أخت زوجها حزينة ومندهشة.
تجلس رضا، بهدوء، جنب البِركة، وتغمر قدميها في الماء.
خلفها جلَبة. بعويلها العالي، تجمع الحماة الخلقَ حولها، ورضا لا تبالي. تجلس وهي تحدّق في الماء.
يأتي السمك الصغير (بوتي، بوجوري، خولسا، كاجالي) قطعاناً، فيتجمّع عند قدمَي رضا.
«رُح بعيداً، اتركني. لم أجلب لكَ اليومَ طعاماً».
لكن السمك يواصل الدوران في تقلُّب مَرِح. فحضور رضا يكفيه، ولا يريد سواه.
ترفع رضا ناظريها نحو السماء، فتضحك لها الشمس.
تسألها الشمس: «أنت مغتاظة؟»

«لمَ لمْ تنتظري أطول قليلاً؟»، سألت رضا، وهي مجروحة وغاضبة.
«لو نظرتِ إلى الحقول، لأدركتِ ماذا قد يحصل لو تأخّرتُ أطول قليلاً؟»
تحدّق رضا، حيث تجلس جنب البِركة، في الحقول الذابلة.
رضا قلقة: «هل ستعيش؟»
«لو ابتسمتِ، ستردّ جميعاً للحياة».
تقف رضا، تدور حولها، تتابع الضحك. وتمدّ ذراعيها.
تضحك رضا، تضحك، وتضحك.
تبدو عيدان الحبوب- فجأةً- كمن يستيقظ من سُباته، تهزّ نفسها، قليلاً، ثم تقف متطاولة.
تجد رضا زوجها- فجأةً- يهزّها من كتفيها.
تحدجُها حماتها في سُخط، وهي مهتاجة، وتسبّها بمرارة.
تقف أخت زوجها باكيةً في قنوط.
لكن رضا تضحك، تضحك. لا تزالُ رضا تضحك.
تخشخش الريح ورق الشجر، في تناغم مع رضا.
تترقرق مياه البِركة مستمتعة بالضحك.
ترنّم الطيور بصوت رخيم في انسجام.
تتراقص الأسماك، وهي تطفو وتغطس.
تومئ الأزهار، في نعومة، بأرؤسها، في تآلف مع ورق الشجر.
تضحك رضا. تضحك، وتضحك.
يحطّم زوجها الغاضب آنية الرزّ الفارغة، ويغادر إلى السوق جوعان.
تواصل حماتها العويل والسباب بأعلى صوتها.
تخطف أخت زوجها خطوات رقيقة إلى منزل الجارة.
يأتي سازان ابن رضا، في بطء، إلى البِركة، ويقف جنبها.
لكن رضا لن تطبخ.
لن تطبخ، لن، لن تطبخ.
رضا لن تطبخ اليوم.
رضا تدير رأسها طفيفاً.
تلوّح لوهلة، ثم تُصلّب نفسها.
تجلس رضا على الأرض، ثم تنهض فوراً. تعي أنها ليست مريضة، تدرك، لوهلة، أن أكثر الأشياء اعتياديةً في الحياة قد تُمرض المرء، وهي، لذلك، لا تخاف.
«ماما، جوعان».
تتكرّر الصرخة، كأنها من بعيد. «ماما، جوعان».
يضطرب قلب رضا. بحر رخيٌّ تعتّبه- فجأةً- عاصفة، فتضمّ إليها ابنها، وتواصل التحديق في الماء.
ثم ترفع بصرها إلى السماء، وأعلى إلى الشمس.
ترفع بصرها إلى الأشجار، إلى الطيور، إلى الأزهار، إلى ورق الشجر.
تنظر رضا، بشغف، إلى كلّ ما حولها.
يهلّ غراب صغير من غير مكان محدّد، وينقر ثمرة باباي ناضجة، يطرحها في حِجر رضا. ترفعها رضا بيديها، تقشّرها وتُطعم ابنها. لكن، لم يخفّ جوع سازان.
تنادي رضا طير الرفراف، وتقول: «هاتِ لي قرنة اللوتس من عنقود اللوتس، وسط البِركة».
الثمرة ضخمة، تكفي لإشباع أيّ جوع. لكن ابن رضا لا يأكل منها إلا نتفاً.
«ماما، جوعان. ألن تطبخي؟»
سازان، ذو الأربع سنوات، يحسّ بالجوع الشديد. فأنّى لثمرة صغيرة أن تشبع جوعه؟»
«ماما، ألن تطبخي؟»
يودّ قلبها أن ينفجر. توشك أن تخضع.
لكن رضا لا تزال تحاول أن تقول: «لا».
رضا لن تطبخ.
لن تطبخ، لا، لن تطبخ.
رضا لن تطبخ اليوم.
تحضن رضا سازان إلى صدرها، وتسير صوب البستان.
تجلس مربّعة الساقين على العُشب، وتضع سازان في حِجرها.
تتطلّع حولها في حذرٍ. لا أحد قريب في أيّ مكان. يتحرّك بالنسيم تفّاح الصنوبر وشجر الكاكاي في نعومة، مما يخلق مظلّة ناعمة على رضا. تكشف ثدييها رويداً. ثدياها المدوّران الراسخان يتوهّجان في نور الشمس، تحت السماء المفتوحة.
ترفع رضا ثديها الأيسر وتدفع الحلمة في فم ابنها، وبيدها اليمنى تلاطف رأس سازان، شَعره، جبهته، عينيه. للحظات، يرتبك سازان من هذا الحدث الطارئ الغريب. ثم يروح ببطء، ببطء شديد، يمتصّ برعم حلمة ثدي أمه: راح في البداية يمتصّ بنعومة، ثم بدأ المصّ عنيفاً، حتى حاول- في النهاية- أن يمتصّ، بكلّ ما أوتيَ من قوّةٍ، هذا الرحيقَ، من جسم أمه.
رضا مستغرقة. رضا متشوّقة. لكن، لم يحدث شيء، فماذا تفعل؟ فردَت رضا عمودها الفقريّ، مدّت ساقيها أمامها، جلست براحة أكبر، تحدّق في كلّ ما حولها. تكزّ على أسنانها، تعضّ شفتيها، تطلب شيئاً، تضرع لنيلِ شيءٍ. وقد حدث ساعتَها: توالى كشلاّل، فائضاً من الجانبين، كأنه نهرٌ زادَ عن ضفتَيه، مسبّباً رِعدة عنيفة، شملَت جسمها، ثم انفجر شيء، إلى الأمام، من ثديَيْ رضا.
تتطلّع رضا إلى وجه ابنها.
يطفح سازان بالضحك.
من جانبَي فمه النَشِط، يُرغي الحليبُ الأبيض بقطراتٍ صغار على الأرض، فتضحك رضا.
يضحك سازان.
تهلّ الغيمة، فتغطّي وجه الشمس.
يرتاح طير الشليك على ساقٍ واحدة. يدوّم نسيم بارد بنعومة، فتضحك رضا.
يضحك سازان.
قرّرت رضا أنها لن تطبخ اليوم.
لن تطبخ، لا، لن تطبخ.
رضا لن تطبخ اليوم.



أمير تاج السر

الطب والأدب

كلما واجهت جمهوراً في ندوة، أو في معظم الحوارات التي تصلني من صحافيين عن تجربتي المتواضعة في الكتابة السردية، ثمّة سؤال يتكرّر: ما علاقة الطبّ بالأدب؟

الحقيقة أنني أجبت عن هذا السؤال كثيراً، وفي مناسبات مُتعدّدة، وأوضحت أن لا علاقة توجد بين النشاطين، فأحدهما يمكن تعلّمه في الجامعات، بينما الآخر شيء مبثوث في الجينات، خُلِق به الإنسان، لكن الإجابة هذه- في نظر الكثيرين- غير مُقنعة، ولا بدّ من علاقة ما، تجعل شخصاً يُمارس مهنة علمية بحتة، وتخلو من الرومانسية، يلجأ في الوقت نفسه إلى ممارسة هواية أو مهنة في بلاد الغرب، مليئة باللّغة السلسة المنسابة، والتعابير الإنسانية.. وهكذا. سأجيب- وبإصرار- بأن العلاقة ليست موجودة على الإطلاق، وفقط، قد نجد تأثيراً من مهنة الطبّ على الكاتب، وتأثيراً من حرفة الكتابة على الطبيب، فالمريض الذي يأتي مستشفياً، له حكاية أو حكايات، قد تلهم الطبيب الكاتب بالاستفادة منها. نعم، ثمّة استفادة قصوى في الاحتكاك بالإنسان في كلّ صور حياته اليومية، في الجد والهزل، في الصحة والمرض، وفي السفر والاستقرار، فكل حالة من تلك الحالات، تملك مقوّماتها الخاصّة، ولا يكون السلوك الإنساني داخلها واحداً، ومن ثَمّ ما توحيه للكاتب الذي يحتكّ بها، يكون دائماً مختلفاً.

بناءً على ذلك، فالكاتب الحدّاد أو الكاتب النجّار أو الذي يعمل في مصنع لإنتاج الألبسة، له جوّ خاصّ ومحيطون خاصّون، بحكايات خاصة يحملونها، وإنْ كتب فلن يكتب عن الوردة والعبير، ونظرات العيون الجارحة، وإنما عن حكايات ثريّة، أو حتى غبية، يحملها زملاء المهنة، والمتردّدون للاستفادة من تلك المهنة، ويحكونها دائماً في أيّة فرصة سانحة، وأعرف عمّالاً في مصانع، وموظفين في دوائر حكومية وبنوك، كتبوا قصصاً وروايات من وحي مِهَنهم تلك، ولم يسألهم أحد عن علاقة المهنة بالكتابة، ولم يستغرب أحدهم من كونهم كتّاباً يعملون. والآن، لو نظرنا إلى من يكتب في الوطن العربي، من كلّ الأجيال، لوجدنا مهندسين ومحامين، وصحافيين، كلّهم يكتبون روايات، وفي وسط هؤلاء، يوجد أطبّاء لكنهم محدودو العدد بشكل كبير، ولذلك لا نستطيع أن نقول إن مهنة الطبّ تشجّع على الكتابة، وتساعد عليها، فما زال ملايين الأطباء، يذهبون إلى المستشفيات، والعيادات الخاصّة بهم، وربّما شاهدوا المسلسلات التليفزيونية، أو انغمسوا في تشجيع كرة القدم، أو سافروا في عطلات، ثم عادوا، ودخلوا دوراً للسينما، ولو سألتهم عن الأدب لما وجدت لديهم ميلاً إليه، أو معرفة بما تعني كلمة (أدب) حتى.

لقد سألني أحد الزملاء مرّة، بعد أن سمع بأنني أكتب الرواية، عن معنى كلمة رواية، ولم أستغرب ذلك بالتأكيد، ومرّة أهديت أحدهم كتاباً لي بناءً على إلحاح منه، فقرأ صفحات بسيطة، وعاد ليسألني عن بطل القصّة، وهل هذا اسمه الحقيقي أم لا؟

لقد افترض الطبيب هنا، أن بطل القصّة شخص حقيقي، ينبغي أن يكون موجوداً، ولم تكن له دراية بعلم الخيال الذي يستوعب كلّ شيء ويمكن مزجه بالواقع في كتابة الأعمال القصصية.

إذن، وللمرّة الثالثة، لا علاقة لأية مهنة بما في ذلك مهنة الطب، بالكتابة الإبداعية. يوجد مبدعون في كلّ مهنة، ولهم أجواؤهم الخاصّة التي توفّرها لهم تلك المهنة، وحين يكتبون، سنسمّيهم كتّاباً، فقط، بلا ألقاب، تسبق أسماءهم.



كلاريس ليسبيكتور (1920 - 1977) كاتبة برازيلية، من أصل أوكراني، هاجرت مع أبويها إلى البرازيل، بعد سنة من ميلادها. تُعَدّ من أبرز كتّاب جيل الـ (45) البرازيليين. وعلى الرغم من معاناتها من داء السرطان ووفاتها المبكّرة، إلا أنها تُصَنَّف واحدة من أهمّ كاتبات أميركا اللاتينية، في القرن العشرين. من الصعب تحديد أسلوبها، لاسيّما أنها، هي نفسها، تقول إن أسلوبها هو «اللا أسلوب».

تميّزت كلاريس بقصصها القصيرة ذات الأجواء الكافكوية، وخلفت إرثاً بالغ الأهمّيّة في الرواية، أيضاً، فضلاً عن عدد من كتب الأطفال، والأشعار، والرسوم.

دجــاجة

كلاريس ليسبيكتور

ترجمة: ناديا الخليل

إنها دجاجة مخصّصة ليوم الأحد، وكانت لا تزال حيّة، لأن الساعة لمّا تتجاوز التاسعة صباحاً بعد. كانت تبدو هادئة، فقد انزوت، منذ يوم السبت، في ركن من المطبخ. لم تكن تنظر إلى أحد، ولم يكن أحدٌ ينظر إليها، وحتى عندما اختاروها متلمّسين أجزاءها الحميمة، بلا مبالاة، لم يستطيعوا إن يحدّدوا إذا ما كانت سمينة أم نحيلة. ولم تُلمَح فيها، قطّ، أيّة لهفة.

لهذا، كانت المفاجأة كبيرة حين رأوها تفتح جناحيها في تحليق قصير، ثم تنفخ صدرها. وبعد محاولتين أو ثلاث محاولات تحليق، وصلتْ إلى جدار الشرفة الحاجز، لكنها تردّدت هناك لحظة (ما يكفي من الوقت لأن تطلق الطاهية صرخة)، وخلال برهة قصيرة كانت قد حطّت على شرفة البيت المجاور، ومن هناك، في تحليق مضطرب آخر، بلغت السطح، حيث وقفت مثل دمية زينة موضوعة بصورة غير مناسبة، ترفع في كلّ لحظة إحدى قائمتيها، بتردُّد.

استُدعيت الأسرة على عجل، ورأتْ، بذهول، أن وجبةَ الغداءِ صارت إلى جانب إحدى المداخن. وفي تنكُّر من ربّ البيت للحاجة المزدوجة إلى الغداء وإلى ممارسة رياضة، بين حين وآخر، ارتدى - وهو مشرق - ملابسَ السباحة مصمّماً على اقتفاء أثر الدجاجة. وبقفزات حذرة، وصل إلى السطح الذي كانت عليه، متردّدة ومرتعشة، حينئذ، اتّخذت وجهة أخرى على عجل، فصارت المطاردة أكثر زخماً. ومن سطح إلى سطح، جابتْ الدجاجة سطوح أكثر من كتلة أبنية في الشارع. ولأنها قليلة الميل إلى الصراعات الوحشية من أجل الحياة، فقد كان على الدجاجة أن تقرّر بنفسها الدروب التي عليها اتّخاذها، دون أيّة مساعدة من بنات جنسها. أما الشابّ، بالمقابل، فكان صياداً هادئاً، وعلى الرغم من تفاهة الطريدة، إلا أن صرخة الغزو كانت قد استحوذت عليه.

وحيدة في الدنيا، بلا أب ولا أم، كانت تركض، تلهث، مضطربة، صامتة، مركّزة. وفي هروبها، كانت تطير، أحياناً، بجَزَع، فوق عالم من السطوح، وبينما الشابّ يتسلّق، صاعداً إلى سطوح أخرى. بمشقّة، كانت تجد الوقت لتستردّ أنفاسها

للحظات، وعندئذ، تبدو أكثر حرّيّة!
لقد كانت بلهاء، خائفة، حرّة، وليست ظافرة مثلما سيكون عليه الحال لو أن الهارب كان ديكاً. ما الذي في أحشائها ليجعل منها كائناً؟ الدجاجة كائن، وصحيح أنه لا يمكن الاعتماد عليها في أيّ شيء، بل إنها هي نفسها لا تؤمن بنفسها، بالطريقة التي يؤمن بها الديك في عُرفه. مزيتها الوحيدة هي أن هناك دجاجات كثيرة، وحتى لو ماتت فسوف تظهر، في اللحظة نفسها، واحدةٌ أخرى شبيهة بها، حتى لتبدو كما لو أنها هي نفسها.
أخيراً، في واحدة من توقُّفاتها للاستمتاع بهروبها، أدركها الشابّ، ووسط صراخ وتطاير ريش، قُبِض عليها. ونُقِلت، في الحال، محمولةً، بظَفَرٍ، من أحد جناحيها، عبر السطوح، ووُضِعت على أرض المطبخ، بشيء من العنف. وبينما هي لا تزال مشوّشة، نفضت نفسها قليلاً، وسط قوقأة مبحوحة ومتردّدة.
وكان أن حدثت، عندئذ، الواقعة؛ قد وضعت الدجاجة بيضة! بدت متفاجئة ومنهوكة، ربّما هي بيضتها البكر. ولكنها، بعد دخولها تجربة الأمومة، بدت مثل أمّ قديمة معتادة على الأمر. وبينما هي راقدة على البيضة، راحت تتنفّس، وتفتح عينيها وتغمضهما، وكان قلبها الصغير جدّاً يرفع الريش ويُنْزله. الطفلة، وحدها، كانت قريبة، وتراقب كلّ شيء بذعر، وما إن تمكّنت من التخلّص من استحواذ الحدث عليها حتى نهضت عن الأرض، وأفلتت العنان لصرخاتها:
ماما، ماما، لا تذبحي الدجاجة، لقد وضعتْ بيضة! إنها تريد لنا الخير!
هُرِع الجميع مجدّداً إلى المطبخ، وأحاطوا بالوّلادة الفتيّة، بصمت. وحينما كانت تدفئ وليدها، لم تكن رقيقة ولا شرسة، لا فرحة ولا حزينة، لم تكن أيّ شيء، مجرّد دجاجة فحسب، ممّا لا يوحي بأيّة مشاعر خاصّة. ظلّ الأب والأم والابنة ينظرون إليها وقتاً لا بأس به، دون أن يساورهم أيّ شعور محدّد. فلم يحدث أن داعب أحدٌ رأس دجاجة. وأخيراً، قرّر الأب، بشيء من الصرامة:
إذا ما أمرتِ بذبح هذه الدجاجة، فلن أعود إلى أكل الدجاج، أبداً، في حياتي!
- وأنا أيضاً. أقسمت الطفلة، بحرقة.
فهزّت الأمّ المتعبة كتفيها.
بدأت الدجاجة تعيش مع الأسرة، دون أن تعي الحياة التي مُنِحت لها. وكانت الطفلة، كلّما عادت من المدرسة، ترمي محفظتها جانباً، دون أن تكبح جريها باتّجاه المطبخ. وكان الأب يتذكّر، بين حين وآخر: «كيف أجبرتُها على الركض، وهي في تلك الحالة!». تحوّلت الدجاجة إلى سيّدة البيت. الجميع يعرفون ذلك، باستثنائها هي. واصلت حياتها ما بين المطبخ وسور البيت، مستخدمةً قدرتها على شيئين: اللامبالاة، والجفول.
ولكن، حين يكون الجميع هادئين في البيت، ويبدون كما لو



أنهم قد نسوها، كانت تمتلئ بقدر ضئيل من الشجاعة، بقيّة من آثار ذلك الهروب الكبير، وتتجوّل على قطع الآجر، رافعةً جسمها وراء الرأس بصورة متقطّعة، كما لو أنها في الريف، بالرغم من أن الرأس الصغير يخونها: تتحرّك، مسرعةً ومهتزّةً بذلك الخوف الآليّ القديم لبنات جنسها.
بين حين وآخر، وهو ما صار نادراً، في النهاية، كانت الدجاجة تتذكّر أنها قد وقفت، ذات مرّة، في مواجهة الفضاء على حافّة سطح، قبيل استسلامها. وفي هذه اللحظات تملأ رئتيها بهواء المطبخ الملوّث، وإذا كان من عادة الإناث أن يغنّين؛ فإنها - هي التي لا تحسن الغناء - تكون، حينئذ، في أكثر حالاتها سعادة، مع أنه لم يكن يطرأ، في تلك اللحظات، أيّ تبدُّل على رأسها الفارغ؛ لأن رأسها - سواء في الهرب أو في الراحة أو حين أنجبت أو في أثناء نقرها الذرة - يظلّ رأس دجاجة، الرأس نفسه الذي صُمّم منذ بداية العصور.
إلى أن ذبحوها ذات يوم، وأكلوها... وتوالت السنوات.

من ذاكرة رجل ظهر في الليل

علي لطيف - ليبيا

ذلك الذباب الأسود على يديه المجعّدتين، ما تبقّى من أسنانه البنيّة، زيّه التقليدي الرّث، وقبّعته التقليدية الباهتة مثل لون رمال الصحراء، كيس الخبز القماشي المرقّع الذي كان يحمله. كان ينظر إلى الفراغ أمامه كأنه تمثال بشع نُحِتَ على عجل، ومتّكئ على جَهنّمية ميّتة بحديقة مهجورة.

كان الرجل العجوز جالساً أمام المخبز، على عكسنا نحن، الرجال القلقون الواقفون في طابور غير منتظم. «بعد نصف ساعة يخرج الخبز»، سمعت أحد الرجال يقول. لا أعرف لِمَ!، لكن ذلك العجوز ذكّرني بالسلالم الحمراء الصدئة خارج بيت عائلة صغيرة في طرابلس. السلالم كانت تقود مباشرة لسطح البيت. وكنا في يوم ما نتسكّع هناك كل ليلة. أربعة رجال يظهرون في الليل عندما تنقطع الكهرباء. كنا نسكن في منطقة واحدة، أحدنا ليس بعيداً عن الآخر.

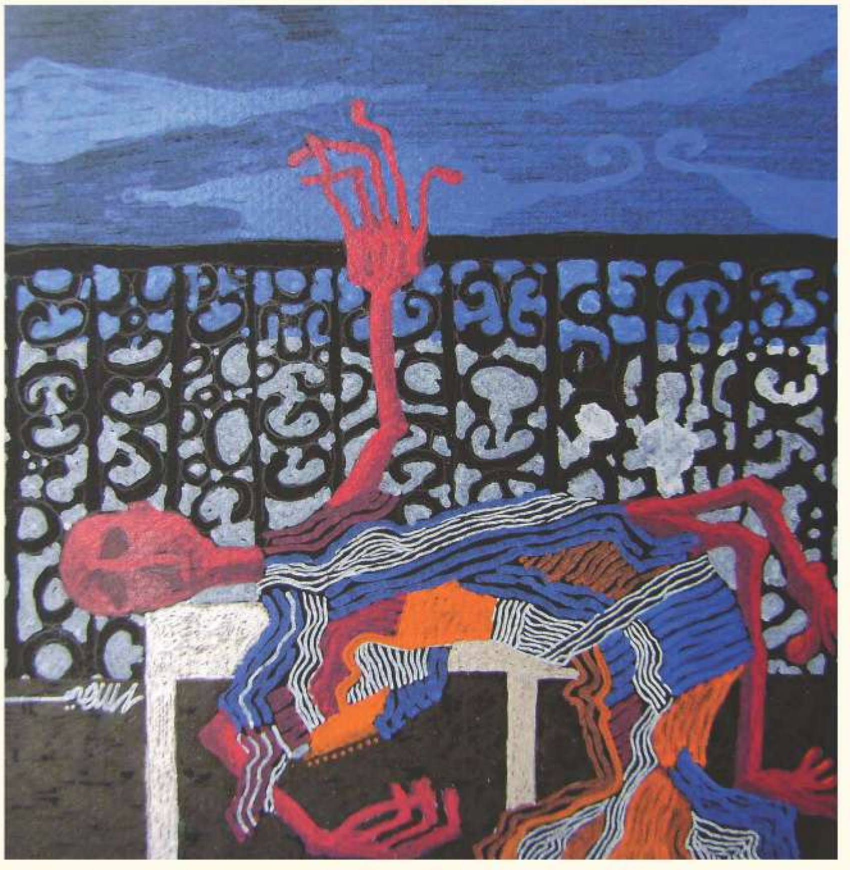
التقينا خلال الحرب، أغسطس / آب عام 2011. كنت أبحث عن محلّ سجائر، في شارعنا الصغير، لم أجد. وكوني من ذلك النوع من الأشخاص المنطوين، فلم أكن أعرف أيّ أحد من رجال شارعنا المدخّنين.

كنت أقف أمام باب بيتنا، فرأيته. الكهرباء كانت منقطعة لثلاثة أيام، ولا أحد يعلم ما الذي يحصل في طرابلس، لكن صوت الرصاص والانفجارات كانت مستمرّة، إلّا أنهم كانوا يقولون إننا انتصرنا. وقف أمامي وابتسم. وأجل، المياه كانت مقطوعة أيضاً. سألني إن كنت أحمل قدّاحة. كنت أحمل واحدة ولا أعلم السبب. أشعل السيجارة وأعطاني أخرى. «لقد انتصرنا»، فكّرت في نفسي.

تحدّثنا قليلاً. كان انطوائياً أكثر مني. نحن- الانطوائيين- يشعر البعض منا بما يحسّه البعض الآخر. بعد مدّة التقيت به مجدّداً، تحدّثنا أكثر، كان حديثاً جيّداً، وهذا يعني الكثير لانطوائيّين: أخبرني أنه يقضي معظم وقته فوق سطح بيتهم في غرفة صغيرة بناها بيديه. أخبرني أنه يرسم ودعاني لرؤية لوحاته متى أردت. اتّفقنا على ليلة الغد، وسألته إن كان بإمكاني إحضار صديق معي. لم يمانع.

بعد أسابيع، أصبح سطح بيتهم مستوطنتنا نحن الأربعة. الشخص الرابع كان صديق طفولته الذي عاد إلى البلد من إحدى دول أوروبا الغربية نهاية عام 2011. كنا- الأربعة- ننحدر من مناطق مختلفة، قبائل معادية، وإرثنا العائلي السياسي والثّقافي كان متضاداً حدّ العداء، أيضاً.

كان يجدر بنا أن يقتل أحدنا الآخر إن احتكمنا إلى المنطق السائد اليوم. إلّا



علي سعيد محمد حجازي - مصر

أننا قرّرنا، ذات ليلة، أننا- وأبداً- لن نحمل السلاح، في حياتنا كلّها، ولو دفاعاً عن أنفسنا حتى. «إن ذلك عبث»، فكّرنا، وأن مقابلة الموت بابتسامة هي أمثل ما يمكن فعله.
كنّا مختلفين وافتخرنا بذلك، فهمنا الكثير من الأشياء وحدنا، شعرنا بالأسف لحال البلد في البداية، ثم باللاجدوى، ثم باللامبالاة. الحرب الثانية كانت قاسية على الجميع، وخاصّة علينا.
«الجميع تورّط»، قال أحدنا، بينما كنا جالسين فوق السطح في ظلام ليلة، دون كهرباء، ولا ضوء يُنيرنا إلّا نور جمرات سجائرنا الأحمر.
«الجميع تورّط، أثبتت الحرب الأخيرة أن الشعب العظيم متورّط أيضاً، أنا لا أفهم الأمر، أعني: كيف يمكن لنا أن نعود إلى عصر الصحراء في الألفية الثانية»؟
«لهذا، نحن عدميّون»، قال صاحب السطح.
«نحن وُلدنا في وقت سيّئ جدّاً من تاريخ البشرية»!. أجابه.
ضحكنا، ولم نتحدّث عن الأمر مجدّداً. لكن، الحياة تفاجئك دائماً، تتوقّع كلّ شيء، لكن، ليس كل شيء، هنالك، دائماً قطعة مفقودة يتسلّل منها القدر إليك، ليغدر بك.
حاولنا التأقلم على قدر الإمكان. كل واحد منا شغل نفسه بشيء، إمّا عمل أو دراسة. لكن الحرب الأهلية لديها طريقة معقّدة في تفريق الناس، ولو كانوا بعيدين عنها ولا يمثّل أي طرف من أطراف الحرب أحداً منهم. أعتقد أن الحروب لا تجعل الإنسان سيّئاً، إنها فقط، تُظهر مساوئه إلى العلن. في النهاية، هزمتنا الحرب مثلما هزمت الجميع وجعلتهم متورّطين، بشكل أو بآخر. تورّط أوّل رجل فينا، الحالة المادّية السيّئة ومرض والدته وغلاء سعر الأدوية، جعلته يلتحق بأسرع طريق للكسب: وجد نفسه يُمسك سلاحاً.
ثاني رجل بدأ يعمل مع إحدى الجماعات السياسية، عائلته كلّها، تقريباً، في الجماعة، كان الأمر حتمياً.
ثالث رجل انطوى على نفسه، انعزل تماماً عن الجميع بعد مقتل أخيه في أحد الاشتباكات القبلية، خارج العاصمة. لا أحد تجرّأ منّا أن يتواصل معه بعد العزاء. كان ذلك آخر يوم يرى فيه أحدنا الآخر. وقفنا أمام المقبرة في طابور المُعزّين. «البقيّة في حياتك»، لم يسمع منا أكثر من تلك الجملة.
البقيّة في حياتك، ما معنى ذلك على أيّة حال؟ إنها مجرّد كلمة تعلّمنا أن نقولها في كلّ عزاء، ولا تعني أيّ شيء، وليس لها أيّة قيمة.
الحرب، الكِبر، أوّل شيْبة في الرأس، المال، العائلة، القبيلة، الأعراف والتقاليد، النجاح، الفشل.. وهكذا تنسى ذاتك تحت ضغط كل تلك القوى، والوحدة التي تضعك على المسار العام: القبيح والتعيس والمكتظّ برجال عجائز مجعّدين، يعلو أياديهم ذباب أسود، جالسين أمام المخابز منتظرين خروج الخبز بعد نصف ساعة.
وكلّ وعودنا تلك: أن نكون نحن، أن نحافظ على إنسانيتنا، أن لا نتورّط أبداً مهما حدث.. إلخ.. كانت مجرّد بيانات حالمة، بين رجال ظهروا في الليل وتكلّموا في الظلام، ولم يتمكّنوا من مواجهة الشمس والنظر إليها مباشرةً والقول: نحن شيءٌ آخر!
رجال أعطوا ظهورهم للشمس، وردّدوا بائسين:
أليس من ذلك بُدّ؟
ليس من ذلك بُدّ. *

* ثيمة الرباعية الوترية السادسة عشرة، الحركة الرابعة، للودفيج فان بيتهوفن.. استعمل الروّائي ميلان كونديرا هذه الثيمة في روايته «كائن لا تحتمل خفّته». ترجمة ماري طوق، دار نشر المركز الثّقافي العربي.

أيمكنُ للروائي أن يكون غزير الإنتاج؟

ستيفن كينغ

ثمّة عديد من المُسلّمات في النّقد الأدبيّ، لا يتمُّ التحدُّث بشأنها: إحداهـا أنّه كُلّما كان المرءُ كثير الكتابـة كان عملُه أقلّ عُرضةً للفت الانتباه.

جويـس كارول أوتـس، المؤلّفـةُ لأكثـر مـن خمسـين روايـةً (لـن نُحصـي الإحدى عشـرة روايةً التي قد كُتبت تحت أسـماء مُستعارة: روزاموند سمث، لورين كيلي) تتفهّمُ- بشكلٍ كامل- كـم هـو قليلٌ ما يملكُه النُّقادُ لأجل الكُتّـاب غزيري الإنتاج. في إحـدى تدويناتهـا كتبت تقـول، يبدو أنّهـا كانت تخلـقُ إبداعاً «أكثر حقيقةً مما يسمحُ به العالمُ الأدبي لـ «كاتب جادّ»».

حيـثُ فـي كُلّ الافتراضات التـي تتعامل، بـإدراكٍ موضوعيٍّ للحقيقـة، ثمّة فكـرة أنّ الكتابة، بشـكلٍ غزير، تُسـاوي، في قيمتهـا، الكتابة السّـيّئة، هـي فكرة لابُدَّ أن يتّـمّ التعامل معها بحـذر. فـي الغالب، يبـدو أنّ هـذا صحيح. لا أحـد -بالتأكيد- سـيُنصّبُ كاتبَ روايات الغموض جون كريسي- مؤلّف (564) روايةٍ، تحت أحد عشر اسـماً مُسـتعاراً مختلفيـن- ملكاً داخل قصر أبطال الأدب الأُسـطوريّين، فكلاهُما: شخصُه وإبداعاتُه قـد طواهُمـا النّسـيانُ، إلـى حدّ كبير. الأمرُ نفسُـه هـو حقيقةُ الروائية البريطانية أورسـولا بلوم (نحو 500 عملٍ، منشـور تحـت عدّة أسـماء مُسـتعارة)، وباربارا كارتلاند (نحو 700 عمل)، وحشد من آخرين.

ذلـك يُذكّـر المـرء بنُكتـة «ترومان كابُـت» الشـهيرة عن جاك كيرواك:

«هذه ليست كتابة، هذا نقرٌ على آلة كتابة».

إلـى الآن، بعضٌ من الكُتّاب غزيري الإنتـاج قد تركوا انطباعاً على الوعي الجماهيريّ. لنُفكّر، مليّاً، في آجاثا كرستي، التي يُزعـمُ أنّها أكثرُ كُتّاب القرن العشـرين شـعبيّة، والتي مازالت أعمالُها الكاملةُ تُطبَع.

هـي كتبـت (91) كتابـاً: (82) منها باسـمها، و(9) تحت اسـم مُسـتعار: مـاري وسـتماكُت، أو اسـمها بعـد الـزّواج: آجاثـا كرسـتي مالوان. هذه الروايات، لربّما ليست ذات طابع أدبي، لكنهـا مُنزّهـةٌ عـن العصيـدة التي قـد صُنعت بواسـطة جون كريسـي، وبعـضٌ منهـا جيدٌ لافتٌ للنّظر. كرسـتي قـد وهبتنا شـخصيتين: مسـز ماربل، وهيركل بويرت، وقد حقّقت ضرباً مـن الخُلـود. أضف، إلى هذا، الوحدة في الأسـلوب والأفكار، في روايات كرستي، (الحميميّة الباعثة على الرّاحة في بنائية العمل، والقوالب البريطانيّة المُدرجة في سياق تقديرها الفاتر للطبيعة البشرية، بشكلٍ مُدهش) لابدّ للمرء من أن يُعاين تلك الكُتُب العديدة، من وجهات نظرٍ مُختلفة.

الشـيء نفسـه، باسـتطاعتنا أن نقولـه عـن الكاتـب الخصيب «جـون د.ماكدونلـد»، وهو كاتبٌ من أواسـط القرن العشـرين، شخصيتُه الكتابية الـمُخترعة «Travis McGee» تبدو، الآن، قديمة الطّراز، بشـكلٍ مُحـرج، وكثيرٌ من رواياته الفريدة، التي تربو على الأربعين، هي مزيجٌ بين إرنسـت همنغواي، وجون أوهـارا، لكن، حين تناسـى ماكدونلد أبطالـه الأدبيّين، وكتب لأجل ذاته- بشكلٍ قاطع- أنجز أعمالاً مدهشة، منها: «The Last One Left»، «The End of the Night»، وهـي ترتقي إلى المسـتوى التصنيفيّ الأعجم، من تغيير الشـكل الذي نُطلق عليه الأدب الأميركي. ليس ثمة عاقل أو عاقلة، سـيُجادل بأنّ الكمّ يضمنُ الجودة، لكن، إن افترضتُ أنّ الكمّ لا يُسـفرُ أبداً عـن جودةٍ فسـتُهاجمني بأنّـي مغرورٌ وفارغٌ، وأنّـي كاذبٌ بكُلّ الدلائل.

ثُـمّ، لنأخُـذ في الحسـبان الطـرف الآخر مـن السّلسـلة: «دُونّا تـارت»، واحدةٌ من أفضل الرّوائيّين الأميركيّين الّذين قد ظهروا خلال الخمسـين عاماً الأخيرة، قد نشرت ثلاث رواياتٍ فحسب، مُنـذُ 1992، و«جوناثـان فرانـزن»، الروائيُّ الأميركـيُّ الوحيدُ الذي يُضاهيها في القيمة، قد نشر خمس روايات.

مـن السّـهل أن تُلقـي نظرةً علـى تلك الكُتـب القليلـة، جميعها كُتـبٌ اسـتثنائيّة، وستسـتنتج أنّهُ، كُلّمـا كان العـدد أقلّ كان ذلـك أفضـل. لرُبّمـا .. الـمُتقاعدُ- مُؤخّـراً- «فيليـب روث»، الـذي كتـب أضعاف ما كتبـهُ كلاهُما مُجتمعَيْـن، روايتُه «Our Gang» كانت شـنيعةً، بشـكلٍ واضح. علـى الجانب الآخر إن روايـة «American Pastoral» تبـدو لـي أفضـل مـن رواية الآنسـة تـارت «The Goldfinch»، أو روايـة السّـيد فرانـزن «Freedom».

أنا قد تعافيتُ من الكحول، لم أتناول شراباً تقريباً طوال سبعةٍ وعشـرين عاماً. وفي هذه الأيّام، من النّادر أن يُداخل عقلي أن أشـرب. حتـى الآن، حين أُفكّرُ بالرّوايات الثّماني تلك للآنسـة تارت، والسيد فرانزن، والتي لا تكفي حتى أن تملأ رُبع رفّ في مكتبـة، أتذكّرُ غـداءً تناولتُه بصُحبة زوجتي بعد أن توقّفتُ عن الشّـراب، وصرتُ مُتّزناً. كان هُناك سيّدتان إلى طاولةٍ بقُربنا. كانتا تتحاوران بحيويّةٍ عظيمة، وهما تُنهيان وجبتيهما، بينما كاسـاتُ النّبيذ الأبيـض، التي قد فرغت أنصافُها، تقبعُ منسـيّةً وسـط الطّاولـة. أحسسـتُ بدافعٍ شـديدٍ لأن أنهض مـن مكاني وأتحـدّث إليهمـا. هذا ليس صحيّحاً! فقط، أحسسـتُ بدافعٍ لأن



جون كريسي



جون د.ماكدونلد



جوناثان فرانزن



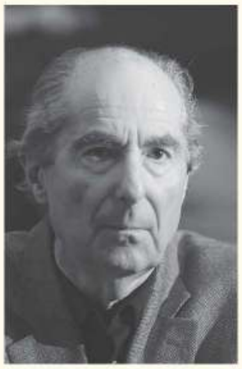
باربارا كارتلاند



آجاثا كرستي



أورسولا بلوم



فيليب روث



نُونّا تارت

أُفزعهُما، أن أقول:
«لمـاذا لا تشربان نبيذكُما؟ إنهُ يقبـعُ هاهُنا، اللعنـة! بعضنا لا يستطيعُ شُـرب النّبيذ، ليـس لدينا هنا الامتيـاز، لكن أنتما تستطيعان، فلماذا، بحقِّ الجحيم، لا تفعلان هنا؟».
الفجـواتُ المديـدة بين الكُتب، لمثل هـؤلاء الكُتّاب الموهوبين، تُصيبُنـي بالجنـون. على نحـو مُماثـل، أدركُ أنّ كلّ واحد مّنّا يعملُ بسرعةٍ متفاوتة، ولديـهُ عمليةٌ مُختلفةٌ قليـلاً. أتفهّمُ أنّ هؤلاء الكُتّاب يُجاهدون في أثناء كتابة كُلّ جُملة- كُلّ كلمة، كي تتضمّن ثقلاً (أو أن يستعير أحدهم عُنوان إحدى أفضل روايات جوناثان فرانزن، كي يكون لديه وقعٌ عظيم). أعلمُ أنّ هنا ليس كسـلاً، لكنّه احترامٌ للعمل، وأفهـمُ، من مُنطلق عملي الخاصّ، أنّ العجلة تتسبّبُ في الخراب.
لكـن، أنا أتفهّـمُ أنّ الحياة قصيرة، وأنّه، في النّهاية، لا أحد منّا غزيـر الإنتاج. الألـقُ الإبداعيُّ يخبـو، ومن ثمّ، يُخمـدُه الموت. وليام شيكسبير، على سبيل المثال، لم يُنتج أيّةَ مسرحيّة جديدة طـوال أربعمئـة عام. وبهذا فـإن أصدقائي هم تعويـدةٌ نَاضبةٌ، مُنـذُ عهدٍ بعيد. ليس هـذا احتيالاً كي أبرّر بـه خصوبة ما كتبت.
نعـم، أنـا نشـرتُ أكثر من خمس وخمسـين روايةً. نعـم، أنا قد استخدمتُ اسماً مُستعاراً (ريتشارد باتشمان). نعم نشرتُ، ذات مـرّةٍ، أربعـة كُتب في عـام واحد، كظلال من سلسـلة: (James Patterson)، (بإستثنـاءِ أن رواياتـي كانـت أطـول، وكُتبـت دون مساعدة مُعاون). ونعم، كتبتُ، ذات مرّةٍ روايةً في أسبوع واحد «The Running Man». لكن بإمكاني أن أقول، بأمانةٍ، تماماً: أبداً، لم يكُن لديّ أيُّ خيار. وبوصفي شـابّاً، كانت رأسي مثـل صالة عرض أفـلام مُكتظّة، حيث أحدهـم قد صرخ: «أطلق النّار»، والجميعُ يتدافعوُن نحو المخارج، في الوقت نفسه.
كانت لديّ ألف فكرة، لكن، لديّ عشرةُ أصابع فقط، وآلةُ كتابةٍ واحدة. كانت هناك أيامٌ (أنا لا أمزحُ بخصوص هنا، أو أبالغ)، كنـتُ أظـنُّ أنّ كلّ الأصوات الصّاخبة داخل رأسـي سـتقودني نحو الجنون.

عـودةً- إذاً- إلى فترتيَ العشـرينات، وأوائل الثلاثينات، غالباً ما كنتُ أُفكّرُ بقصيدة جون كيتس التي تبدأ بقولها:
«حين كانت لديّ مخاوف، ممّا قد أكونه
قبل أن جلّى قلمي .. ما في عقلي من ازدحام ..»
أتصـوّرُ أنّ الأمـور قد جرت هكذا مع فريدرك شـيللر فاوسـت، المعـروف أكثـر بـ«ماكس برانـد» (و المشهور بأنّـه مُختـرعُ شـخصية «Dr. Kildare»). كتـب- علـى الأقـل- 450 رواية، وصـار إنجازُه الفذُّ ملحوظـاً أكثـر، باعتلال صحتـه وموته المبكّر، في الواحد والخمسين من عُمره.
ألكسندر دوماس كتب «The Count of Monte Cristo وThe Three Musketeer»، و250 رواية أُخرى، وهُناك إسـحاق عظيمـوف، الذي باع قصّتهُ القصيرة الأولى في سـنّ التاسـعة عشرة، قد أنجز، بالمثابرة، أكثر من 500 كتاب، وأحدث ثورةً فـي أدب الخيال العلمـي. أطروحتي، هُنا، هيَ طرحٌ مُتواضع: غـزارةُ الإنتاج، أحيانـاً، أمرٌ حتميّ، ولديهـا مكانتها. التعريف المقبـولُ القائلُ: "أن تُنتـج ثماراً أكثر أو أوراقاً، أو ذُريّةً، عدداً من المرّات، لهُ رنّةٌ تفاؤليّة، على الأقل، بالنسبة لأُذُني».
ليس كلُّ شخص يتحسّسُ الأمر بهذه الطريقة. أتذكّرُ حفلاً، كان فيه أشـخاصٌ قد نصّبوا أنفسـهم حُكّاماً أدبيّيـن، كانوا يُلقون النّـكات، حتّـى أن «جويـس كارول أوتس» كانت، كما السّـيدة العجوز، تعيشُ في بيت، وحولها الكثيرُ من الأطفال، ولم تكن تـدري ما يجـب أن تفعل. فـي الحقيقة، هي تدري مـاذا تفعل، ولماذا تفعل ما تفعل.
كتبـت في إحدى تدويناتهـا: «لديّ الكثيرُ مـن القصص، الكثيرُ من الروايات».
وأنا سعيدٌ بهذا، لأني أُريدُ أن أقرأها.

المصدر:
http://www.nytimes.com 2015/08/31
ترجمة: باسم محمود



ماتياس إينار.. شرق مختلف

عبداللطيف القرشي

عَشِقَ الشرق، وهامَ به، فتعلّم لغاته، وعاش بين أهله وفي جغرافيته، ليكتشف شرقاً مختلفاً عمّا تعلّمه في الكتب. وُلِد سنة 1972 في مدينة نيور، وسط غرب فرنسا، التي لا غرو أن الغافقي عبدالرحمن حطّ رحاله غير بعيد عنها، وهو في طريقه لمواجهة مارتيل شارل، على أبواب حصن بواتييه ذات أكتوبر من سنة 732، على رأس جيش من عرب الأندلس وأمازيغها. ولعل هذا الماضي البعيد هو الذي تفاعل في خيال الفتى ماتياس وهو يتصوّر «رماح الموريّين تلمع في حديقة بيت والديه»، ويقوده، بضع سنوات بعد ذلك، إلى دراسة الفنّ الإسلامي في مدرسة اللوفر، ثم العربية والفارسية في معهد اللغات الشرقية في باريس، ليكتشف شرقاً آخر غير ما كان يعرفه عنه إلى ذلك الحين، من خلال اطّلاعه المحدود على «ألف ليلة وليلة».

قاده حبّه للشرق وثقافاته، إلى جولات طويلة في مدنه وقراه، حيث انتهز فرصة إقامة طويلة في بلاد فارس ليدخل جامعة طهران، حيث أتقن لغة الفردوسي، وتعمّقَ في دراسة رباعيات الخيّام ومنظومات السعدي. ومن طهران إلى قاهرة نجيب محفوظ، وبيروت، فدمشق، ثم تونس. تجمّعت للشاب إينار، من خلال أسفاره في عوالم الشرق، مادّة أدبية ثريّة ومتنوّعة من الحكايات والقصائد والرحلات وأخبار الحروب والمعارك، من زمن السيف والرمح إلى عصر الدبابات والكيمياوي. هذه المادّة التي وظّفها، وهو يطلّ على المتوسّط، بشرقه وغربه، من شرفته في مستقرّه الراهن، منذ الألفين، في برشلونة، لينظمها في عقد من

الأسفار الأدبية التي حازت غير ما تقدير واحتفاء من قِبَل القرّاء والنقّاد من مختلف الأجيال والجغرافيات، بدءاً بجائزة القارات الخمس سنة 2004، وصولاً إلى جائزة غونكور سنة 2015، مروراً بجائزة كانديد سنة 2008، وغونكور طلبة المرحلة الثانوية سنة 2010.

نلمس في جلّ أعمال ماتياس إينار حضوراً لفصول من حياته وتجاربه الشخصية وأسفاره الطويلة التي حاول توظيفها من خلالها إعادة تركيب التاريخ الطويل والممتدّ للمنطقة، حافزه في ذلك حبّ الشرق والشغف به. من بين هذه الأعمال: «إتقان الرماية» عن دار أكت سود في باريس سنة 2003، «منطقة (زون)»، عن أكت سود سنة 2008، «حدّثهم عن المعارك والملوك والفيلة» سنة 2010، «شارع اللصوص»، أكت سود 2012، وأخيراً «بوصلة»، سنة 2015 عن أكت سود، والتي توّجتها أكاديمية غونكور بأعلى جائزة أدبية في فرنسا.

من أعماله الأخرى نذكر: «صعود الأورينوك» سنة 2005، «أدعية الألعاب النارية»، 2007، «كحول ونوستالجيا»، سنة 2011، «الكلّ سينسى»، سنة 2013.

بين الشرق الملهم والشرق المؤلم

شكّلَ الشرق، دائماً، بالنسبة إلى مؤسّسي الاستشراق الأوروبي، عالماً ساحراً وفاتناً، فقدّموه - كما تخيّلوه - شرقاً عجائبياً وغرائبياً، لكنّ في كتابات إينار المستعرب، حضوراً قويّاً ومختلفاً واحتفاءً عميقاً بالشرق، كما يعيش، وكما يحيا، اليوم: بأوجاعه ومآسيه، بأشخاص من دم ولحم، يأكلون الطعام، ويمشون في الأسواق، ويصارعون الزمن كما في أيّة بقعة من العالم، فتحضر التناقضات الاجتماعية والتناقضات السياسية وقضايا الحرّيّة، والهجرة والتطرُّف الديني، وغيرها من القضايا والوقائع.

تجري أحداث روايته الأولى «إتقان الرماية»، الصادرة سنة 2003، والتي نالت جائزة القارّات الخمس، في مكان ما، بدون اسم وبدون عنوان، حيث يستيقظ النهار على إيقاع الحرب، وينام على إيقاع الحبّ. عناصر كثيرة، في هذا النصّ، توحي بأن أحداثه تجري في بيروت زمن الحرب الأهلية، وهي مدينة عاش فيها الكاتب مدّة من الزمن، وخَبِرَ تفاصيل الحياة فيها، وجمع عنها - كما عن باقي مدن المتوسّط - وثائق وشهادات كثيرة، بما في ذلك شهادات عن تفاصيل الوقائع والأحداث والمعارك التي عاشها المقاتلون في فترة الصراعات الطائفية.

يقدّم لنا إينار شخصية فريدة، شخصية قنّاص، تتمحور حياته حول إتقان الرماية، ويصبح سلاحه جزءاً من حياته، بل عضواً من أعضائه أو - بالأحرى - امتداداً لجسده، حتى لا يكاد ينفصل عنه في أية لحظة من لحظات النهار أو الليل، ويدخل معه في علاقة جوّانية، كما يدخل هو في علاقة روحية وجدانية مع ضحاياه المفترضين. وكان يجب انتظار دخول ميرنا، الفتاة المراهقة ذات الخمسة عشر ربيعاً، حياةَ القنّاص، ليكتشف في ذاته افتتاناً آخر غير الافتتان بالرماية، ويقوده هذا الاكتشاف الكامن في دواخله إلى تقمُّص الآخر المختلف.

وفي عمله الأدبي الرابع الموسوم بـ«منطقة» يوظّف إينار الكمّ الكبير من الشهادات والذكريات التي جمعها من تجواله في عوالم الشرق الأوسط والبحر المتوسّط، ليقدّم سرداً طويلاً ومسترسلاً من جملة واحدة، تستغرق حوالي 500 صفحة، هي مونولوج مضطرب ومتوتّر، تقوم به الشخصية المحورية في الرواية في أثناء رحلتها من مدينة ميلانو إلى روما، وتحديداً صوب إمارة الفاتيكان، حيث تعتزم تفويت ما جمعته من وثائق سرّيّة حول عدد من صراعات «المنطقة»، خلال اشتغالها عميلاً للمخابرات الفرنسية في عدد من المدن، منذ الحرب العالمية الثانية، وذلك مقابل مبلغ مالي كبير، فيكون المونولوج هو الصيغة الفنّية التي اختارها ماتياس إينار ليحكي، من خلالها، على لسان شخصيّته المحورية، أزمات وحروب وصراعات عالم المتوسّط، منذ الحرب العالمية الثانية التي تعرّف إليها، سواء بالمعايشة الواقعية أو من خلال الوثائق والأرشيفات.

وفي «حدّثهم عن المعارك والملوك والفيلة» المتحصّلة على جائزة غونكور طلبة المرحلة الثانوية سنة 2010، وهي رواية قصيرة (153 ص)، بالنظر إلى حجم الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة للكاتب، يحكي ماتياس إينار - بأسلوبه الجميل والشائق - سفر ميكائيل أنجلو، أحد أشهر رجالات النهضة الإيطالية، إلى اسطنبول العثمانية، في بداية القرن السادس عشر، بدعوة من السلطان بايزيد، الذي استضافه ليناقش معه مشروع بناء جسر على القرن الذهبي، وهو ما جرّ على الفنان المهندس غضبَ البابا يوليوس الثاني. وبين اكتشاف ميكائيل أنجلو لخبايا العاصمة العثمانية، والوقوع في غرام راقصة أندلسية متغنّجة ومتمنّعة، في الآن ذاته، تحضر في النصّ، من خلال مونولوجات، تتكرّر فيها العبارة التي تشكّل عنوان الرواية أكثر من مرّة، تارة في صيغة حوار، وتارةً في شكل مونولوج، كما هو الحال في إحدى اللحظات الحميمية: «أدرك أن الرجال هم أطفال يطردون خيبة أملهم بالغضب، والخوف بالحبّ. وفي مواجهة الفراغ يبنون قصوراً ومعابد، يتشبّثون بالحكايات، ويقدّمونها أمامهم كبيارق حربية. كلّ واحد يصنع لنفسه قصّة تربطه بالجماعة التي تتقاسمها معه. نكتسحهم عندما نحدّثهم عن المعارك والملوك والفيلة والكائنات العجيبة».

نتساءل عن دلالات الرموز المستعملة في هذا العمل: اسطنبول، جسر على القرن الذهبي، راقصة أندلسية تتحدّث

الإسبانية، وهل هي صيغة أخرى للدعوة إلى حوار بين الشرق والغرب، عن طريق الرواية والتخييل؟

اتّخذ ماتياس إينار من برزخ جبل طارق فضاءً لروايته الفائزة بجائزة «غونكور الشرق» المُعَنْوَنة بـ«شارع اللصوص»، والتي ترجمتها إلى العربية ماري طوق، ونشرتها دار الجمل سنة 2013. وفيها يتطرّق إلى آلام الشرق، كالعطالة والتطرُّف والثورات والكبت الاجتماعي. تجري معظم أحداث شارع اللصوص في أدنى شرق من أوروبا؛ في طنجة، في أثناء عنفوان ربيع الشعوب، حيث نصادف لخضر، الفتى الطنجاوي الذي تعلّم اللغة الفرنسية، فانفتحت أمامه عوالم الرواية البوليسية التي أصبح مهووساً بقراءتها، لأنها تفتح أمامه مغالق وألغاز لعوالم يجهلها، وتُحرّره من ضيق المكان؛ فالقراءة وسيلته لمواجهة الظلام: أليست القراءة عمليّة تحرير، كما يقول إدوارد غليسان؟، كما يرطن لخضر بلغة إسبانية، يستطيع، من خلالها، تجاذب أطراف الحديث مع السائحين الإسبان، حيث يقضي مساءاته، رفقة صديقه بسام، في مغازلة الإسبانيات اللواتي تزخر بهن شوارع المدينة القديمة ودرباتها. وتلك هي طريقة أخرى للتحرُّر من الضغط الاجتماعي، لكن وقوعه في الخطيئة والمحظور، مع قريبته مريم، سيدفع أباه إلى طرده وإبعاده عن دفء بيت الأسرة، ليتيه «من سجن إلى سجن»: مابين دهاليزالجماعات المتطرّفة، وذكريات مريم، والحنين إلى حضن الأم، والحلم بالهجرة إلى شمال المتوسّط للّحاق بـ«جوديث» طالبة الأدب العربي في جامعة برشلونة، التي تعرّف إليها في أزقّة طنجة.

في الواقع، لا يشكّل الربيع العربي سوى خلفية محدودة لشارع اللصوص؛ فحين طُرِح سؤال على ماتياس إينار حول هذه المسألة، ردّ بأنه كان يرغب في «راوٍ بعيد عن الأحداث، يعبر ساحة المعركة، دون أن يشارك فيها»، وأنه- في الأصل- كان يريد أن يكتب رواية عن سوريا التي عاش فيها خمس سنوات دون الكتابة عنها! قبل أن يضيف بأن شارع اللصوص كتاب سياسي وفلسفي وروحي، وهو، قبل كل شيء، طريقة لعدم الكتابة عن سوريا.

«بوصلة» أو الاتّجاه نحو العشق

يحضر الشرق، في «بوصلة» ماتياس إينار، بشكّل مختلف عن أعماله السابقة، حيث أراد أن تكون روايته الأخيرة احتفاءً بجيل المستشرقين الأوائل: دولاكروا، وبيير لوتي، غوتييه لا مارتين... الذين يعتزّ بهم، ويسخر منهم، في الآن ذاته. هؤلاء المستشرقون الذين اخترعوا شرقاً يلائم ما كانوا يتوقون إلى رؤيته فيه، شرقاً مضمّخاً بالعطر ورائحة الصندل، شرق الفتنة والسحر والجمال، شرقاً روحانياً ومقبلاً على الملذّات، في آن معاً. لكن هذا الشرق لم يكن مطابقاً لواقعه: «فالشرق ليس سوى بناء ذهني ومجموعة من التمثُّلات، كلّ واحد يشكّلها بحسب موقعه، ويغرف منها على هواه» ص 276.

لقد طرّز ماتياس إينار هذا العمل، الصادر بمناسبة الدخول الثقافي الفرنسي لسنة 2015، عن دار لاديكوفيرت، كحكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة»، لكنها تجري في ليلة واحدة ومختلفة، ليلة بيضاء تستغرق 400 صفحة. وهذا يذكّرنا بالتمرين الذي قام به الكاتب في رواية «زون»، حيث يطابق عدد صفحات الكتاب عدد الكيلومترات التي يقطعها القطار، من ميلانو إلى روما.

يسافر بنا إينار على خطى فرانتز ريتر: موسيقي نمساوي ذي ثقافة واسعة، يعاني من الوحدة والمالنخوليا، ومصاب بالأرق، يعدّ الساعات: 23:10 - 23:58 - 0:53... إلى انقشاع الليل، في بياض اليوم التالي، منبهر بالشرق وفنونه، مهووس بالبحث عن التأثيرات الشرقية في الموسيقى الغربية التي «قبل أن تكتشف الشرق كانت تقتصر على التراتيل والألحان الحزينة للقداسات الكنسيّة». وإذا كانت الرواية هي التي حرّرت لخضر من ضيق المكان والأفق في رواية شارع اللصوص، فإن الموسيقى في «بوصلة» هي أداة تحرير فرانتز ريترز من فساد العالم.

من خلال «بوصلة»، نقطع آلاف الكيلومترات مع رحّالة منعزل ومنزوٍ في بيته في فيينا؛ «باب الشرق، Porta orientis»، بتعبير سارة، الشخصية الثانية في الرواية، والذي تستعيره من الكاتب النمساوي هوفمانشتال«Hofmannsthal». ومن غرفة ريتر المقفلة نخرج-إذاً- من باب الشرق لنسافر في رحلة ذهنية إلى اسطنبول ودمشق وحلب وتدمر وطهران، عبر منعرجات الروح الحزينة والمتعبة للراوي، في عملية بوح بأفكاره وأحلامه ومخزون أرشيفاته، حيث يُظهر دراية واسعة بالشرق، وقدرةً مبهرة على الفكاهة والإضحاك. دليله في هذه السفر خزّان ذكرياته الذي لا ينضب، وبوصلته التي هي نسخة، طبق الأصل، من بوصلة بيتهوفن التي لا تحدّد سوى الشرق.

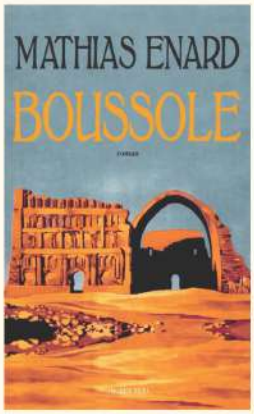
خلال هذا الرحلة الطويلة يصبح الشرق هو الاتّجاه الوحيد الممكن والأساسي: «المهمّ هو أن لا يضيع منك الشرق». السفر إلى الشرق، مع ريتر، هو سفر متعدّد، يستعيد الماضي بصيغ مركبة، ومن خلاله ينظر- أيضاً- إلى الحاضر. وفي هذه الرحلة / الرواية يُظهر الكاتب تمكُّناً كبيراً من صنعته، فرغم أن العمل مشحون بالمعارف التاريخية والفنّية الدقيقة، إذ يبرز إينار، من خلاله، معرفة واسعة بالموسيقى: شرقيّها وغربيّها، فإنه يستعرضها بلغة جميلة، وبطريقة ذكيّة حَدّ الإبهار، تشدّ القارئ، وتقيه من الملل ومن الشعور بالنقص المتولّد عن الجهل.

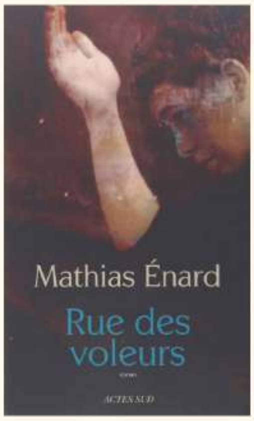
لكن «بوصلة» ليست رحلة ذهنية فقط، بل هي- أيضاً- رواية غرام، بامتياز، ومن جهتين: غرام إينار بالشرق،



وهــو ما عكســه في هــذه الرواية وفي غيرهــا (زون - تحدّث لهم عن الملوك والفيلة...)، لكنه أبدع في هذه، وأبهر حتى اســتحقّ أعلــى تتويج أدبي فرنســي، وغرام ريتر بســارة، الباحثــة الجامعية الفرنســية الفاتنة والمثقّفــة، التي تعرف عدّة لغات، والمتخصّصة في الدراسات الشرقية، حيث تدرس الســحر الذي مارسه الشــرق على الفنّانين والأدباء والرحّالة والمغامرين: العلماء منهم كما العلماء ؛ كلّ يبحث عن شرقه، ومنهم من «يبحث عن شرق شرق الشرق»، كما يقول فرناندو بيسوا على لسان ألفارو دي كامبو.

تقــع «بوصلــة» إينــار فــي منتصــف المســافة بيــن الرواية والتخييــل، اللذيــن يســمحان للكاتــب باختــراع شــخصياته والنفــخ فيهــا من إبداعــه، والموســوعة العلمية التــي تتغيّا المعــارف الدقيقــة. ولكن عبقريتــه مكّنته مــن المزاوجة بين التحدّييــن، ببراعة، قلّ نظيرها، كما أظهر عبر (بوصلته) أن الشــرق- رغم نكباته ومآسيه وأوجاعه- مــازال قادراً على ممارســة فتنتــه وســحره على كلّ مَــنْ يدنو منــه. فحتى هو الذي حاول الهروب من الكتابة عن ســوريا الأوجاع والخراب الحاليَّيْن، في «شــارع اللصوص»، وجد نفســه متورّطاً فيها فــي هذه الروايــة ؛ وهذا ما يشــرحه في اللقاء الــذي نظّمته،





على شرفه، مكتبة الشرق في باريس، حين رأى أنه إذا كان الصحافــي يهتــمّ بالألم والوجع والمــوت، فالكاتب أو الأديب يهتمّ بشــيء مختلف. وفعلاً، جاءت (بوصلته) مختلفة، فهي مثل سجّاد سحري، يرحل بالقارئ عبر عوالم الشرق الخفيّة التي مارســت تأثيراً على الغرب وثقافته، ومازالت تمارسه ؛ الشيء الذي نجح إينار في إبرازه في روايته «بوصلة».

التاريخ والذاكرة الثقافية

في الرواية الفكتورية الجديدة

سعيد بوكرامي

يأتي كتاب كيت ميتشل، «Kate Michelle» «التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction»، الصادر عن دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، 2015، ليكون حلقة جديدة ضمن المحاولات الأكاديمية الرصينة التي تعمل الكاتبة والمترجمة الفلسطينية الدكتورة أماني أبو رحمة، من خلالها على رصد الانحراف والتحوُّل في الأنموذج الفكري الإنساني في السياق الغربي، والذي بدأته في كتابها «نهايات ما بعد الحداثة: إرهاصات عهد جديد»، أدرجت فيه الكاتبة ما يقرب من ثلاثة عشر مصطلحاً، يرصد كلٌّ منها الانعطاف بعيداً عن سياقات ما بعد الحداثة كل في مجال معين، ويؤسّس لألفية جديدة فكرياً وحضارياً. ثم تلاه كتاب «أفق يتباعد: من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة»، الذي ضمَّنته جملة مفاهيم، ورصدت به كيف تغيّرت دلالاتها في الحداثة، ثم ما بعد الحداثة، ثم ما بعدها.

تقلب كيت ميتشل، في هذه الدراسة الهرمية التقليدية للتاريخ والذاكرة، التي كانت فيها الأخيرة مشاركة في / وخاضعة للتأريخ، بوصفه الضابط المصحِّح للذاكرة غير المعصومة من الخطأ. بدلاً من ذلك، تعيد ميتشل في هذه الدراسة موضعة الذاكرة، بوصفها تأسيسية، لا على أنها تظهر من خلال الوسيط التاريخي فقط، بل لأنها تشكّل الخطاب التاريخي ذاته؛ كونها مكوّناً مهمّاً



وأساسياً فيه، إضافةً إلى أشكال تذكارية أخرى وكتابات وتسجيلات كانت خاصّة حين كتبها أصحابها، فتحوّلت إلى عامّة، مثل اليوميات، والصور، والأدب، بحيث أصبحت الذاكرة هي ما يحدد ما يمكن، من الماضي، أن يصبح «التاريخ»، كما نعرفه. وبصورة ضمنية، فإن وسائط التذكُّر و(وسائط النسيان الانتقائي، أيضاً) هي التي تنتج الخيالية التاريخية التي يستقي منها «التاريخ»، لا العكس. وتبعاً لذلك كما تقول ميتشل- فإن «الرغبة الملحّة في المعرفة التاريخية، وفعل التذكُّر يتفوّقان على المعرفة التاريخية ذاتها؛ بحيث يكون الماضي مفتوحاً دائماً، من أجل إعادة تشكيل المستقبل من فعل التذكُّر. وبحسب ميتشل: يوفِّر التخييل فضاء خصباً على نحو خاصّ لإظهار التحوُّلات المعقَّدة التي جرت من أجل تحويل الذاكرة الشخصية والجماعية المؤقّتة إلى الذاكرة الثقافية الدائمة.

ركّزت ميتشل في هذا الكتاب على أعمال معاصرة أصبحت- بالفعل- جزءاً من كلاسيكيات (الفكتورية الجديدة) التي طفت، على نحو تصاعدي، في الدوائر الأكاديمية والخطب السياسية والإعلام والمناهج الدراسية الجامعية والبحوث المتقدّمة منذ ثمانينات القرن الماضي.

اختارت ميتشل روايات: «أرض المياه» لغراهام سويفت (1983)، و«امتلاك» لأنطونيا سوزان بيات (1990) وروايتَيْ سارة ووترز: «النشال»(2003)، و«انجذاب» (1999)، ثم روايتين أقلّ شهرة: «أضواء ستون» لغيل جونز (2004)، «وصورة تلوية» لهيلين همفريز (2001).

في مقدّمة الكتاب تتحدّث المترجمة عمّا يعرضه الكتاب من تحليل للتغيُّر، الذي يتعلّق بمفهوم التاريخ والرواية وعلاقة كلٍّ منهما بالآخر، ثم دور الذاكرة الذي كان مغبوناً على مَرّ العصور، ومنظوراً إليه بالازدراء، بوصفه غير موضوعي وغير قابل للقياس أو التحقيق، وكيف تطوّرت هذه الثلاثية، منذ القرن السادس عشر حتى ما بعد الألفية الثانية. يطبّق الكتاب نظريّته على عدد من الروايات المعاصرة التي نالت احتفاءً خاصّاً في الدوائر الأكاديمية والثقافية الغربية؛ لأنها كانت الأولى في رصد التحوُّل إلى مفهوم جديد للتاريخ والرواية التاريخية. تظهر فيه الذاكرة، بوصفها عنصراً فاعلاً، وذا صلة مهمّة.

تزعم ميتشل، في كتابها، أن العودة إلى الماضي الفكتوري، نهاية القرن

العشرين، ومطلع الألفية الثالثة، أبعد بكثير من مجرّد (لعبة تلبيس القرن التاسع عشر لغرض استهلاكي بحت)؛ ذلك أن روايات الخيال الفكتوري الجديدة تنخرط، نقدياً، مع الماضي، من خلال تحويل التركيز من مَشْكلة ما بعد الحداثة لكلّ، لأيّ معرفة تاريخية، إلى أهمّيّة الاستمرار في السعي إلى مثل هذه المعرفة (حتى المتنازَع عليها)، بوسائل جديدة لتسهيل العثور على المعرفة.

وبينما تطرح تلك الروايات وعياً ساطعاً بالاشكاليات المتضمّنة في تقصّي المعرفة التاريخية وتحقيقها، إلا أنها تبقى ملتزمةً بإمكانية وقيمة السعي وراء تلك المعرفة، وقيمته. وأشدّ ما يشغل تلك الروايات هي الطرق التي يمكن بها للرواية أن تزعم معرفة الماضي، جزئياً ومؤقّتاً، بدلاً من الطرق التي تزعم عدم إمكانية ذلك. تشكّل هذه النقطة خروجاً عن الكثير من أطروحات الرواية التاريخية المعاصرة والتي تركّز، تبعاً لأنموذج ما وراء القصّ التاريخي المؤثّر لليندا هتشيون، على قضايا، مثل الطرق التي تُمشْكِل بها تلك الروايات تمثيل الماضي، وتبرز إلى الواجهة صعوبات تحقيق المعرفة التاريخية. وهكذا، فإن هذه الدراسة تسعى إلى رسم إطار أوسع من ما وراء القصّ التاريخي ذاته، وتتناول- أيضاً- بعض جوانب الفيكتورية الجديدة التي ساهمت في تعزيز، ثم توسيع وتحويل هذا الجنس الأدبي الفرعي، وتعيد مقاربة الرواية الفكتورية الجديدة، بوصفها جنساً فرعياً من الرواية التاريخية، يربط الرواية المعاصرة بالرواية التاريخية التقليدية، النوع الذي عارضته ليندا هتشيون في ما وراء القصّ التاريخي.

لذلك، فإن ميتشل تلخّص تصوُّرها النقدي لروايات الفكتورية الجديدة بقولها، في الفصل الأول: إن روايات الفكتورية الجديدة يجب أن تُقرَأ بوصفها «نصوص ذاكرة»؛ بمعنى أنها تشكّل، بفاعليّة، أفعال الذاكرة الثقافية بدلاً من كونها مجرّد روايات أو بديلاً منافساً لصيغة السرد التاريخي في ما بعد الحداثة. وهكذا فإن ما هو على المحكّ ليس صحّة تمثيل القرن التاسع عشر، أو عدم صحّة ذلك، ولكن الطرق، والأغراض، التي يجري بها تذكُّر الفترة من قبل الكتّاب والقرّاء، بل شخصيات الروايات ذاتها.

وبناءً عليه، فإن الدراسة تؤسّس الإطار النظري لفهم طبيعة المطاردة بين الماضي والحاضر، وتتناول، في هذا الاطار، عمل دريدا في «أشباح ماركس»، حيث يطلب دريدا التحدُّث إلى الأشباح، تماماً كما يفعل أبطال الروايات قيد المناقشة، وكما يجب أن نفعل نحن مع الماضي. وتعتبر المترجمة أنه: «على الرغم من الجهد المبذول في الدراسة فإنها تنتهي بنا إلى قضية شائكة أخرى، حين تفتح الباب على مصراعيه أمام سؤال: هل رمزية الشبح والطيف والمطاردة هي الأمثل لوصف حضور الماضي في الحاضر؟ وهل هي استعارة مفيدة، بغضّ النظر عن تكلفتها؟ سؤال تحتاج الإجابة عليه إلى دراسات تالية تستند إلى دراسة كيت ميتشل لأنها من أوائل الدراسات التي تطرّقت لعلاقات التاريخ والذاكرة والرواية الإشكالية والمعقّدة، على الدوام).

يشار إلى أن أماني أبو رحمة باحثة ومترجمة فلسطينية، صدر لها «نهايات ما بعد الحداثة: إرهاصات عهد جديد»، وزارة الثّقافة العراقية، 2013، و«الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة»، تقديم معن الطائي، 2012، كما ترجمت «علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد»، تأليف يان مانفريد، 2010، و«جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة»، لمجموعة مؤلفين 2010. و«نهاية ما بعد الحداثة: الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفنّ» لراؤول إيشلمان، 2013.

كما شاركت الدكتورة أبو رحمة في العديد من الدراسات في عدد من الموسوعات العلمية، منها: موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة: صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، وموسوعة الفلسفة والنسوية، وموسوعة خطابات الما بعد في استنفاذ أو تعديل المشروعات الفلسفية، وموسوعة «الفعل السياسي بوصفه ثورة: دراسات في جدل السلطة والعنف عند حنه أرندت. وصدرت هذه الموسوعات بالاشتراك مع عدد من الأكاديميين العرب، عن منشورات الاختلاف، ومنشورات ضفاف، 2013، بالإضافة إلى كتاب «أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة»، 2014، عن دار نينوى.

تحوُّلات مكّة المكرَّمة

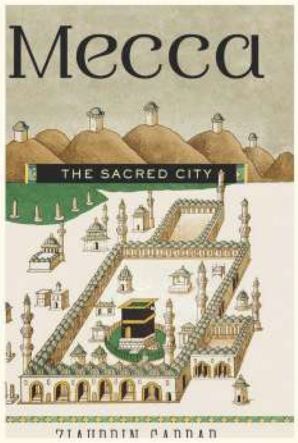
عبر التاريخ والمجتمع والعمران

د. محمد رضوان

حرصت إحدى دور النشر في باريس، وهي «بايو، Payot»، على أن يتزامن إصدار الترجمة الفرنسية لكتاب «تاريخ مكّة، من النشأة الإبراهيمية إلى القرن الواحد والعشرين»(1)، للكاتب البريطاني، من أصل باكستاني، ضياء الدين سردار «Ziauddin Sardar»، مع موسم حجّ هذه السنة، الذي شهد حدثَيْن مأساويَّيْن، بسبب تدافع الحجّاج في منى، وقبله سقوط الرافعة الحديدية المستعملة في أشغال عملية توسعة الحرم المكّي، التي شكّلت جانباً من موضوع هذا الكتاب.

ويُعَدّ سردار (1951م)، من الكتّاب الأنجلوساكسونيين غزيري الإنتاج في القضايا التي تهمّ العالم الإسلامي، في مجالات: الفكر، والسياسة، والاجتماع.

وإلى جانب كتب عدّة وضعها في هذه القضايا، يطرح سردار رؤية نقدية لواقع الحياة الإسلامية: الفكرية، والثقافية، وينشر مقالاته بهذا الخصوص في منابر إعلامية أوروبية بارزة، كالأوبزرفر، والأندبندنت البريطانيتين، ولوموند الفرنسية، التي تتيح مساحات عريضة للمهتمّين بقضايا المسلمين وواقعهم وتاريخهم، وخاصّة من المستشرقين الغربيين المعاصرين، الذين يبدو سردار قريباً منهم، في رؤيتهم المختلفة عن العالم الإسلامي؛ ولذلك، يظهر جزء كبير من كتاب «تاريخ مكّة، من النشأة الإبراهيمية إلى القرن الواحد والعشرين»، صنو المؤلّفات والكتابات الاستشراقية التي تتناول جوانب من تاريخ أمّ القرى، وحياة الناس فيها، وشعائر الحجّ حول الكعبة المشرّفة، فضلاً عن أن الكتاب يعرض لقضية جديدة، إلى حدّ ما، تتعلّق بالتحوّلات التي تعرفها العمارة المكّية في مخطّطات التوسعة الحديثة.



كان من فرط فضول الرحّالة والمستكشفين والمغامرين الأجانب تجاه ما كانوا يعنّونه «قلب العالم الإسلامي» أن سلكوا مختلف الحيل للوصول إلى مكّة وملامسة بيتها العتيق.

ويضمّ التراث الأوروبي، الفرنسي والإنجليزي منه، خاصّة، صنوفاً من المؤلّفات التي دوّنها رحّالة ومستكشفون ومستشرقون، لا سيّما في القرنين الماضيين، منها مذكّرات الفرنسي ليون روش (2)«Leon Roches»، الذي تخفّى في زيّ المسلمين لزيارة المدينة المنوّرة ومكّة المكرّمة عام 1841م، ولولا تدخّل شريف مكّة، آنذاك، لفَتَك به المسلمون بعد افتضاح أمر تسلّله وسط الحجيج، إلا أنه نال مراده بما شاهده ودوّنه عن هذه الأماكن المحظورة على غير المسلمين.

ولا بدّ، في هذا السياق، من الإشارة إلى المستكشف البريطاني المثير للجدل ريتشارد فرانسيس بورتون «Richard Francis Burton»، الذي زار الحجاز عام 1853م، وانخرط وسط الحجّاج، متلبّساً بمظهر المسلمين الذين خالطهم في الهند، وحركاتهم. وبلغ من تصميمه على هذه المغامرة أن أخضع نفسه لعملية ختان على عادة المسلمين، بل يقال إنه ارتكب جريمة قتل لأحد الأشخاص في طريقه إلى مكّة، حتى لا يفضح سريرته، بعد أن اكتشف القتيل، بالصدفة، خديعته للمسلمين، فتمّ لهذا المغامر ما أراد من زيارة الحجّاج ومشاركتهم مناسكهم، ونُودِي بعد ذلك بـ(الحاج)، وأعدّ كتاباً لبني قومه في موضوع الحجّ بعنوان «الحجّ إلى المدينة ومكّة» (1855م)(3)، فمُنِح، من أجل مغامراته وخدماته للتاج البريطاني، لقب «فارس»، من الملكة فكتوريا، عام 1886م.

وسواء أتعلّق الأمر بـ«روش» أو «بورتون» أم تعلّق بغيرهما من دون المسلمين، الذين زاروا مكّة، بدافع الفضول الشخصي أو العلمي، أو بدافع الواجب المهني أو الوطني تجاه بلدانهم، فإن ما تركوه من أعمال، لا يخلو من قيمة حقيقية، بالنسبة إلى الدارسين والمؤرّخين والمعماريين وعلماء الإنسية أو الاجتماع.

ولذلك، فإن هذه الأعمال كثيراً ما تضمّنت صوراً مخطوطة وخرائط وبيانات، إلى جانب الحكايات السردية، عن أجواء الرحلة، كما هو الحال عند الفرنسي جيرفي كورتيلمون، (1863 - 1931) (Gervais-Courtellemont Jules)، الذي وضع كتاباً بعنوان «رحلتي إلى مكّة» (4)، تضمّن 34 تصويراً، يعكس جزء مهمّ منها مشاهد من مكّة وتضاريسها وأحوال الوافدين إليها، من الزوار، في تلك الفترة.

ويبدو أن مشاهد مكّة وصورها لا تجنب الغرباء عنها من المسلمين وغيرهم، وإنما تغري حتى أبناءها، ممّن يجيدون استعمال عدسات التصوير، كما هو الحال بالنسبة إلى المصوّرة السعودية الفوتوغرافية «سوزان إسكندر»، التي أخرجت كتاباً ضمّنته صوراً جميلة للحرمين الشريفين ومناسك الحجّ، التقط بعضها من الجوّ،

وبأبعاد تعكس عنوان الكتاب «أطياف الحرمين».

التحديث العمراني والصورة التاريخية

ضياء الدين سردار، فلا هو من ساكنة مكّة، ولا هو من الذين وفدوا إليها متسلّلين، إذ سبق له أن أقام، في المملكة العربية السعودية، خمس سنوات (1975 - 1980م)، في إطار مهمّة كُلّف بها، وأتاحت له التعرُّف إلى مواقع عديدة وآثار إسلامية مهمّة، لم يتردّد في توثيقها بالصور قبل إزاحة كثير منها، وهَدْمِها، وتلك تجربة شخصيّة للمؤلّف تؤهّله للخوض في جوانب من هذا الموضوع.

ويضمّ الكتاب، الذي يقع في حوالي 480 صفحة من الحجم الكبير، معلومات مختلفة عن مكّة وواقعها وعمارتها وتاريخها، منذ إرساء قواعد البيت العتيق في العهد الإبراهيمي، وما تلا ذلك من أحداث وتطوُّرات امتدّت إلى القرن الحالي، وهو، بذلك، تأليف يتناول الجوانب التاريخية، والدينية، والاجتماعية، والثقافية، والعمرانية لمنطقة مهمّة لدى حوالي مليار و57 مليون مسلم عبر العالم.

ويبدو أن مؤلّف الكتاب يميّز بين عنصرين أساسيين، في ماضي مكّة وفي حاضرها: يتعلّق الأوّل بالمكان الذي تمّ تشريفه بمقام ذرّيّة نبيّ الله إبراهيم، من جهة ولده إسماعيل (عليهما السلام)، وما تخلّل ذلك من تأسيس قواعد البيت المحرّم وظهور كرامة ماء زمزم، وانطلاق دعوة الإسلام الحنفية وامتدادها خارج محيط مكّة، نحو الآفاق البعيدة، في فترة وجيزة من عمر الديانات والثقافات والحضارات، وتاريخها، فنالت مكّة، بذلك، تشريفاً عظيماً عند المسلمين.

أما العنصر الثاني، الذي يحاول الكاتب تسليط الضوء عليه، فيرتبط ببعض الأحداث التي عرفتها منطقة مكّة، والتي تتعارض- في رأيه- مع قداسة المكان، بسبب طابعها الدموي العنيف، وخاصّة عندما كانت مسرحاً وهدفاً لصراع حكّام وأمراء وجماعات من المسلمين، من أجل السيطرة عليها والحصول على مزايا إمارتها، فضلاً عن الممارسات البعيدة عن سماحة الإسلام، التي عُرفت عن بعض قبائلها أو المنتمين إليها تجاه أقوام وأجناس أخرى من الحجّاج أو من المسلمين، بصفة عامّة.

وفي هذا الجانب يمكن القول إن الكاتب لم يسلم من التأثير الاستشراقي الغربي ونظرته السلبية إلى العرب والمسلمين، من خلال التركيز على فصول الصراع السياسي والصراع المذهبي، بين بعض جماعات المسلمين ودولهم وطوائفهم، إذ يذهب إلى أن مكّة ظلت رهاناً، تتسابق من أجله الكيانات السياسية، وتتعارك عليه، كذلك، الكيانات الدينية، لأن من يسيطر عليها يتحقّق له النفوذ الديني والهيمنة السياسية على العالم الإسلامي.

وفي الجانب الفكري، يعتقد سردار أن المجال الثقافي والفكر الديني في مكّة كان له تأثير كبير على العالم الإسلامي، موضحاً أن هذا المجال، برغم أنه لم يخل من أفكار تنويرية لعلماء وفقهاء ومفكّرين مجدّدين، إلا أن الغلبة، في النهاية، كانت دائماً، للاتّجاهات الأصولية المحافظة، التي كانت تحتكر تفسير النصوص وتأطير فهمها، بحسب رأيه.

غير أن الكتاب لا يتعرّض، فقط، إلى التاريخ الديني، والسياسي، والاجتماعي، والثقافي لمكّة، ضمن مقاربة نقدية و«غير انتقائية» كما يزعم مؤلّفه، وإنما يعنى، وبالمقاربة نفسها أيضاً، بالتحوُّلات: العمرانية، والمدنيّة المطّردة التي شهدتها منطقة مكّة في العقود والسنوات الأخيرة.

فبالنسبة إليه، فإن التحديث العمراني وأعمال التوسعة في منطقة مكّة، تسبّبت في ضياع معالم تاريخية وثقافية ذات قيمة أثرية عالية، لا يمكن تعويضها، كمسجد بلال، الذي قد يعود بناؤه إلى صدر الإسلام، وهو مسجد كان على قمّة جبل أبي قبيس المطلّ على الكعبة المشرّفة، من الناحية الجنوبية الشرقية.

وأضاف أن جرّافات التوسعة والتحديث لم تسلم منها أحياء قديمة جدّاً في المدينة المنوّرة، مرتبطة بجوانب عديدة من السيرة النبوية العطرة، وحياة الصحابة الأطهار، وتاريخ المسلمين الناصع في تلك المرحلة المتقدّمة من دولة الإسلام وحضارته.

والحقيقة أن قضية هدم الآثار الإسلامية، في مكّة، من أجل التوسعة، ليست جديدة، بل سبق أن كانت في صلب اهتمام مؤرّخين ومفكّرين وعلماء آثار في العالم الإسلامي، حتى داخل العربية السعودية.

فقد كان موقف هؤلاء من هدم الآثار الإسلامية، في سياق مشاريع توسعة الحرمين: المكّي والنبوي، متنوّعاً ما بين التحفّظ، والرفض أو القبول.

فبينما يرى البعض أن مشاريع التوسعة والتحديث العمراني، وخاصّة في مكّة المكّرمة، لا ضير فيها مادامت تهدف إلى توفير فضاءات تتناسب مع زيادة أعداد الحجّاج والمصلّين، حتى وإن كانت هذه المشاريع تأتي على آثار أو أماكن لها رمزية تاريخية أو دينية، بحكم أن لا قداسة للأمكنة أو الأشخاص في الإسلام، يتحفّظ البعض الآخر على إزالة تلك الآثار التي أخذت تتناقص بوتيرة سريعة، جعلت ما تبقّى منها في المدينة المنوّرة، لا يعدو 10 في المئة ممّا كان موجوداً قبل عمليّة التوسعة.

ويقترح المتحفّظون والرافضون لهدم تلك الآثار الاجتهاد في إيجاد حلول بديلة للتغلّب على المشاكل المطروحة، كما يرفضون دعوى إزالتها لقطع الطريق على المبتدعة والمتبرّكين بهذه المواقع والآثار الدينية، مثلما حدث في عام 1925 عند تجريف جميع الأضرحة في مقبرة البقيع، التي كانت تضمّ مدافن زوجات النبي (عليه السلام) وبعض صحابته وقرابته، وكذلك هدم بيت يعود إلى أمّ المؤمنين خديجة، رضي الله عنها.

غير أن مؤلّف الكتاب يطرح بُعداً آخر للمشكلة، يتعلّق بتغيير صورة مكّة، بجسورها العالية، وأبراجها العملاقة، وعماراتها السامقة الشبيهة بناطحات السحاب في المدن الأوروبية والأميركية، كلندن أو هوستن، وهو ما يُخشى معه أن تهيمن تلك التشييدات العصرية على أهمّ مَعْلَم إسلامي في مكّة المكرمة، وهو الكعبة المشرّفة.

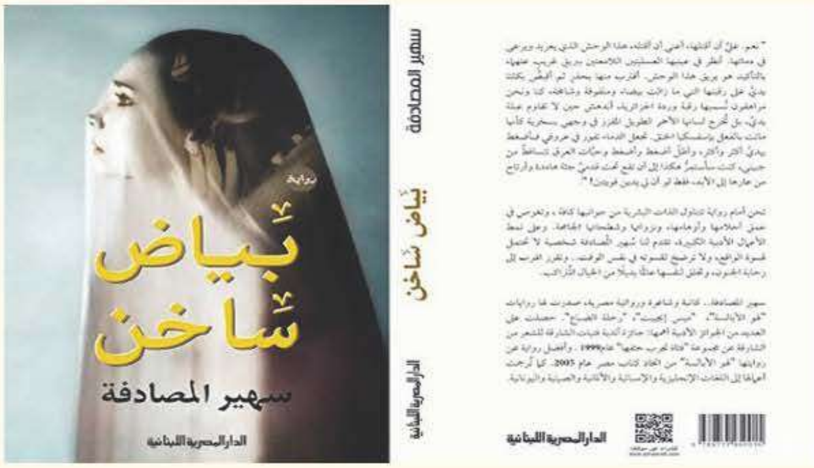
1- Ziauddin Sardar: Histoire de la Mecque ; De la naissance d'Abraham au XXIe siècle. Traduit de l'anglais par Tilman Chazal et Prune le Bourdon- Brécourt, Editions Payot, Paris, Septembre 2015.

2- Leon Roches : Trente- deux ans à travers l'Islam (1832- 1864). Librairie de Firmin- Didot et Cie. Paris, 1884.

3- Sir Richard F. Burton : Personal narrative of a pilgimage to Al- Madinah and Meccah. Dover Publications, New edition (June 1, 1964).

4-Jules Gervais- Courtellemont : Mon voyage à la Mecque. Librairie Hachette et Cie. Paris, 1897.

«بياض ساخن»..
عبلة والفصام والثورة



«لا تحزن يا أخي المختلف، فالرسوم الموجودة على أجنحة فراشة لا تتكرّر عند غيرها من الفراشات». بهذا المقطع تبدأ الكاتبة المصرية سهير المصادفة أولى صفحات روايتها «بياض ساخن»، بإهداء تناشد فيه المختلفين، وتطلب منهم الصبر ومقاومة الأحزان التي تخلّفها نظرة المجتمع إليهم، ردّاً على هذا الاختلاف. الرواية صادرة عن الدار المصرية اللبنانية (2015)، وأحداثها تدور في أجواء جحيمية على المستويين: العائلي، والنفسي، إبان ثورة 25 يناير 2011، وما تلاها من أحداث سياسية مريرة.

عبلة- بطلة الرواية- شخصية غير مستقرّة نفسياً بسبب حالة الفصام: تظهر عارية في ميدان التحرير، دون أن يتطوع أحد لمساعدتها وستر جسدها، ترشق المارّة بألفاظها البذيئة وحركات يدها وأصابعها الأكثر بذاءة من ألفاظها، بينما تتعالى ضحكات المارّة الذين تجمّعوا من حولها، للقيام بتصويرها، بوصفها مجنونة، لا ثمن لها.

اختارت عبلة الجنون حيلةً نفسيّة دفاعية للانفصال عن العيش في واقع لا تريده، فضلاً عن وراثتها لهذا المرض عن جدّها لأمّها، الذي انتحر، لتنتهي حياته بفضيحة، تُضاف إلى رصيد العائلة من الفضائح، وتطال الأبناء والأحفاد بعده؛ وهو ما يتّضح من خلال جنون عبلة، التي قام والدها بتسميتها باسم والدتها الجميلة، التي قدّمتها الكاتبة في شخصية الأمّ القاسية المتغطرسة، بحرَفيّة شديدة، تدلّ على مدى براعتها في كشف أغوار الذات البشرية.

تولّت العمّة فاطمة رعاية عبلة منذ ولادتها، بعد أن تخلّت أمّها عنها، بسبب الشبه المتطابق بينها وبين والدها، ذي الأنف الكبير. تحكي العمّة أساطير مُسَلّية لعبلة، وتشاركها أدقّ تفاصيل حياتها. تستند عبلة على حكايات العمّة فاطمة، التي تحيط بشخصيّتها الكثير من علامات التعجُّب، فكيف تعرف تلك المرأة كلّ شيء، عن أيّ شيء؟، فالتعليم المتواضع الذي نالت قسطاً قليلاً منه لا يؤهِّلها لمعرفة معلومات قيِّمة تفوق قدراتها، بوصفها سيِّدة من محافظة المنيا، لم تغادرها إلا بعد حادث فقء عينها من قِبَل زوجها.

«لولّا» الشخصية المقابلة لعبلة، وكلاهما وجهان لعملة واحدة: «لولّا» ذات المنصب المهني المرموق التي تتقن عدّة لغات وتتشبّث ببيت عائلتها القديم، تكره «عبلة»، وتتمنّى قتلها كي تتخلّص من عارها، و«عبلة» الهائمة على وجهها في شوارع القاهرة والإسكندرية والتي تصطدم في رحلتها بعمّال مقهى، وبسائقي سيّارات الأجرة.

يشتدّ الصراع بين عبلة ولولّا لتبدوا وكأنهما- بالفعل- شخصيّتان منفصلتان، حيث تَمّ تقسيم الرواية إلى فصول، تحمل اسمين فقط: «لولّا» التي تروي قصّة عبلة، و«عبلة» التي تروي قصّتها مع اللون الأبيض، الذي يجتاح عقلها، ويمنعها من التفكير في التراجع عن جنونها.

سهير المصادفة كاتبة وشاعرة وروائية مصرية، صدرت لها روايات: لهو الأبالسة»، التي نالت جائزة أفضل رواية من اتّحاد كتّاب مصر، و«مس ايجيبت»، و«رحلة الضباع»، وقد حصلت على جائزة أنديةفتيات الشارقة للشعر، عن مجموعة «فتاة تجرّب حتفها». وبعملها الروائي الجديد، نجحت في تقديم نصّ بطعم الروائح الشعبية العتيقة المنبعثة من بين ثنايا أحجار منطقة الأزهر، ومنطقة مصر القديمة.

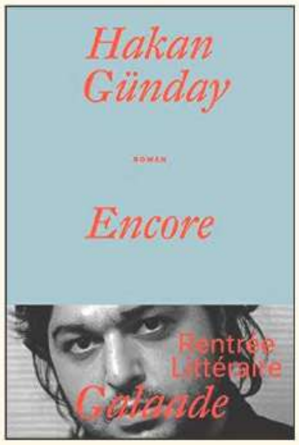
مهنة الحروب القذرة

ترصد رواية «مَرّة أخرى» للروائي التركي الشاب هاكان جونداي، الصادرة- مؤخّراً- عن دار جلعاد، في فرنسا، حياة مهرّبي البشر. راويها يسرد، بشكل لافت واستثنائي، حياة أحد المهرّبين المتخصّصين في الاتّجار بمآسي الشعوب. اختار الكاتب وجهة نظر مهرّب، من الذين يسهّلون حركة اللاجئين والمهاجرين إلى الفردوس الأوروبي. تكمن أهمّيّة الرواية في أنها اختارت تسليط الضوء على حلقة مفقودة في مأساة الهجرة، في البحر الأبيض المتوسّط.

الرواية المتوّجة بجائزة «ميديسيس» 2015 للرواية الأجنبية، حكاية مدهشة ومثيرة، تمزج الأجناس الأدبية، بحيث تتحوّل، في أغلب فصولها، إلى سرد رحلي أو سرد شطاري، نرافق من خلاله مغامرة بطلها «غزع»، وهي رواية ساخرة تعالج موضوعات مثيرة للقلق في عصرنا، رواية لن تترك القارئ بمعزل عن قضيّتها، على الرغم من أنه يمكن، بسهولة، الانزياح عن موضوعها، نتيجة المنعطفات التي تتّخذتها الحكاية.

«غزع»، بطل الرواية، نشأ في قرية تركيّة، على شاطئ بحر إيجه، توفيت والدته عند الولادة، ورغم ذلك، عاش حياة عادية، لكنه، في يوم من الأيام، سيكتشف الطريقة التي يكسب بها والده رزقه. كان غزع، حينها، في التاسعة، وابتداء من هذه المرحلة، سوف تتغيّر حياته كلّيّاً، ولن تعود كما كانت عليه. انطلاقاً من هنا، سيهيّئ غزع مصيره، دون حتى أن يستوعبه.

«أحد»، والد الطفل، يشتغل مهرّباً، وليس أي مهرّب! إنه مهرّب للبشر: يتكفّل بالنساء والرجال والشيوخ والأطفال، الذين فروا من أوطانهم، أملاً في حياة أفضل، قد تنتظرهم في أماكن أخرى من أوروبا. ومن الضروري أن تمرّ رحلة هؤلاء عبر تركيا، حيث يستضيفهم «أحد» فترة من الوقت، قبل أن يقودهم إلى أحد الموانئ النائية عن المراقبة، حيث



يُشحَنون داخل مراكب، ويُكَدّسون كما تُكَدّس البضائع المهرّبة.

وما إن علم غزع بمهنة والده حتى أصبح مساعده. الوالد- أيضاً- تعلّم هذه المهنة القذرة، وهو، بعد، في العاشرة من عمره. يعترف الوالد أنه تعلّمها بصبر، وأدرك أسرارها كلّها، واستطاع أن يجيد معرفة، ليس طرق الهجرة السرّيّة فحسب، بل أن يحصل منها-أيضاً- على أكبر قدر من الاستفادة المالية.

ظهر، مع مرور الوقت، أن غزع موهوب جدّاً، وسيعمل على تطوير مؤسّسة الهجرة العائلية، ويقفز بها إلى القرن الواحد والعشرين، وذلك من خلال إدخال تكنولوجيا المعلومات، كما سيسهر على تنفيذ مخطّطاته الجهنّمية، مستغلاًّ النساء وتقسيم المهاجرين إلى مجموعات صغيرة، تفادياً لأيّ تمرّد أو عصيان.

أصبح غزع وحشاً صغيراً، موظّفاً ذكاءه الحادّ في سبيل تحقيق مشاريعه ومشاريع والده الإجرامية والمربحة، واعياً أن هذه الأعمال غير قانونية وغير أخلاقية، لكن هذا لن يستمر طويلاً، فقد تسبّبَ غزع في مقتل أحد الأشخاص المرشّحين للهجرة، يدعى «كوما»، وهو أفغاني. الموت كان عَرَضياً، لكن إهمال غزع هو ما تسبّب فيه. دَفَن غزع المهاجر في مكان سريّ، لكن شبحه أخذ يلاحقه في كلّ مكان، وصوت داهم يقضّ مضجعه حدّ الجنون، لكن صحوة الضمير هذه لن تستمرّ طويلاً؛ ففوائد العمل المالية الكثيرة لا تزال كافية لإخماد تأنيب الضمير. يبدو، في بعض الأحيان، أنه يصارع نفسه، ولكن، ليس بما يكفي لوضع وجوده ونشاطه في وضع المساءلة والانتقاد.

غزع هو نتيجة التربية التي تلقّاها من والده: أب قاس أو خارج عن القانون، لا يهمّه إلا المال الذي يجنيه. ومن الصعب، في هذه الظروف، أن نتخيّل طفلاً ملاكاً، وحتى وإن كان، في الأصل، ملاكاً، إلا أنه، في جحيم هذه المغامرة، سيتحوّل إلى شيطان، عن سبق إصرار وترصّد.

بطل الرواية يشبه، كثيراً، ماكسيميليان أوي بطل رواية جوناثان ليتل «المتسامحات» الفائزة بجائزة الغونكور، فهما يتقاسمان، معاً، طباع التوحُّش المكتسَب وأعراضاً عصابية وعيشاً على حافّة الجنون، وهما لا يجسّدان التوحُّش البشري فحسب، بل يجسّدان، معاً، عصراً مريباً ومرعباً.

اختار الراوي سرداً قريباً من الحكايات الفلسفية لعصر الأنوار، وكأن غزع نشأ في عصر الكوارث! بطل فُرض عليه أن يعيش في رعب، يصنعه بنفسه أو يبحث عنه، رغم أنه يعلم أن طريقه لن تقوده إلا إلى خسارة محقّقة. لكن، من خلال هذه الرحلة الفوضوية، والمكتظّة بالأصوات والغضب والجنون واللامعقول، قام هاكان جونداي بدوره المنوط به، وهو أن يقود القارئ في متاهة هذا العالم المريب الذي نعيش فيه؛ عالم وجدت فيه تركيا نفسها منطقة وسيطة، لا غنى عنها، بين الشرق والغرب.

وُلِد هاكان جونداي في 29 مايو (1976)، في «روديس». كاتب تركي متألّق، نال عام 2011 جائزة أفضل رواية تركيّة عن روايته «من جهة إلى جهة أخرى».

«التصوُّر الإسلامي للطبيعة»

محمود الحلواني

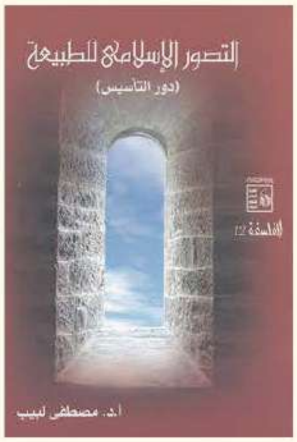
«التصوُّر الإسلامي للطبيعة- دور التأسيس» كتاب جديد، في فرع الفلسفة الإسلامية، صدر، مؤخَّراً، ضمن سلسلة «الفلسفة» التي تصدرها الهيئة العامّة لقصور الثقافة، في القاهرة، لمؤلّفه د. مصطفى لبيب، أستاذ الفلسفة في جامعة القاهرة.

يسعى مؤلّف الكتاب إلى الكشف عن معالم النظرة الإسلامية إلى الطبيعة، كما تجلّت في كتابات عدد من روّاد الفكر الإسلامي الأوائل، مثل علي بن أبي طالب، وجابر بن حيان، وأبي بكر الرازي، وقد عُني الكاتب بتتبع تلك النظرة، في مراحلها المبكرة، قبل أن تتأثّر هذه النظرة بروافد أجنبية وافدة، في عصر الترجمة.

ويستهدف الكاتب، كذلك، بيان تفرُّد الرؤية الإسلامية للوجود وتمايزها الأصيل عن تلك الرؤى الأخرى التي تشكّلت عبر مراحل الفكر الإنساني، سواء ما ارتبط منها بدين ما، وما ظهر مستقلّاً عن أيّ دين.

قسم د. مصطفى لبيب كتابه إلى بابين كبيرين، يضمّ كلّ منهما ثلاثة فصول، إضافةً إلى توطئة، وتقديم، ومقدّمة منهجية، وخاتمة.

في مقدّمته للكتاب يؤكّد الكاتب أن تناوله للفكر الإسلامي، لا يفصل بين كونه متّصلاً بالدين، وكونه متّصلاً بالعقل أيضاً، حيث يرى أن من الضروري، في دراسة هذا الفكر، «أن نولي المعطيات الدينية الأساسية: القرآن، وصحيح الحديث النبوي، وما قدّمه الأئمّة الأعلام من تفسير لهما» أهمّية خاصّة، بما هي مصادر للإلهام العقلي، كما يرى الكاتب أن



افتراض قدرة العقل الخالص على التحرُّر من ملابسات الواقع العميقة يُعَدّ خطأً منهجياً، مع تسليمه- في الوقت ذاته- بأن أساس الحكم على قيمة أيّ فكر هو في قدرته على الوفاء بحقوق العقل الخالص؛ الأمر الذي لا يتحقّق له، بالفعل، لمجرّد انتسابه إلى الدين، مع افتقاد المفكّر روح الدقّة وشمول الرؤية.

في مقدّمته المنهجية التي تسبق البحث، يحدّد الكاتب جملة من المبادئ العامّة التي يعدّها القاعدة الموضوعية لفهم مشكلات الفلسفة الإسلامية، وتفسيرها، لعل من أهمّ هذه المبادئ تأكيده على أن «الفلاسفة المسلمين كانوا على وعي بأن الفلسفة، في جوهرها، فاعلية عقلية ومنهج في التساؤل يستهدف فضّ حجب الوجود وكشف أستاره، وأن هذه الفلسفة، بما هي كذلك، لا تستنفدها رؤية عقلية بعينها أو مجموعة من الرؤى، وأن أيّ تفنيد لصورة ما من صور التفلسف لا ينبغي أن يتمّ إلا بمنهج الفلسفة ولحسابها». كذلك، يرفض د. مصطفى لبيب تصوُّرات من يتعاملون مع تراثنا العقلي بأسره، في ضوء التسليم بما جاء في النصّ المأثور «خير القرون»، والذي يجعلهم يوسّعون مجاله ليشمل الدين والدنيا، موضّحاً أن ذلك يتناقض مع منطق العقيدة التي تعلي من شأن المنهج التاريخي، وتسلّم بالتطوُّر؛ بمعنى التقدُّم الذي يتأسّس على الرصيد المختزن عبر الزمان، منوّهاً إلى أنه، برغم الدعوات الجامدة المحافظة، كان هناك، دائماً، الوعي بمفهوم التقدُّم في الزمان، حتى في عصر التراجع، ويستشهد في ذلك بما يثبته جلال الدين السيوطي في العصر المملوكي، إذ يقول في مقدّمة كتابه «الإتقان في علوم القرآن»: «إن العلوم، وإن كثر عددها، وانتشر في الخافقين عددها، فغايتها بحر لا يُدرك، ونهايتها طود شامخ لا يُستطاع إلى ذروته أن يُسلك، وهذا يفتح، لعالم بعد آخر، من الأبواب ما لم يتطرّق إليه المتقدّمون»، كذلك ينقل عن السيوطي، عن أبي السعادات ابن الأثير، قوله في مقدّمة كتابه «النهاية»: «كلّ مبتدئ لشيء لم يُسبق إليه ومبتدع أمراً لم يُتقدّم فيه عليه، فإنه يكون قليلاً ثم يكثر، وصغيراً ثم يكبر».

يناقش الكاتب، في الباب الأوّل من كتابه، وعبر فصوله الثلاثة، مصدر التصوُّر الإسلامي للطبيعة، مشيراً إلى أن القرآن هو مصدر الإلهام المتجدِّد للنظر العقلي عند المسلمين، ومصدر بناء تصوُّرهم الفكري للطبيعة، مؤكّداً على أن موقف المسلمين من

التصوُّرات الأجنبية حكمته، أيضاً، بصيرةٌ استنارت بنور القرآن الكريم، وهو لا يرى في ذلك قيداً على العقل الإسلامي، بل إنه يذهب إلى أن روح الثقافة الإسلامية التي تستحقّ هذا الاسم تبتعد عن كلّ نزعة جامدة، مغلقة، تزعم امتلاك الحقيقة؛ حيث يبقى صحيحاً، دوماً، أن الكلمة الأخيرة لا يستطيع أن ينطق بها أحد، وأن رحلة العقل إلى هذا المنتهى الأخير رحلة طويلة وشاقّة ولا نهاية لها.

هكذا، يكشف الكاتب عن رؤية الإسلام التي تناقض الجمود، والدعوة إلى الاكتفاء بالماضي، معتبراً ذلك «مصادم لما تقضي به طبيعة الكون وطبيعة كلّ حَيّ من النموّ والتوليد... ولو وقف التناسل الفكري لارتطم الإنسان في حياته بكثرة ما تلد الطبيعيات التي هو منها، وعندئذ، يعجز عن تدبير الحياة النامية، ويتحقّق فشله في القيام بمهمّة الخلافة التي اختير لها». كذلك يناقش الكاتب، في هذا الباب، جذور التصوُّر الإسلامي للطبيعة، سواء أكانت الطبيعة المادّية المسخَّرة والتي لا تملك عصياناً لقوانين مبدعها، أم كانت الطبيعة الإنسانية المتجاوزة لذاتها والتي لا تلتزم- من حيث المبدأ- بالطاعة، التزاماً ضرورياً، وتتشكّل ماهيّتها في السعي الدائم إلى إدراك كمال وجود لا يكتمل أبداً، وتتجلّى أخصّ خصائصه في اكتشاف الحرّيّة الممكنة له؛ حتى في العصيان أو في الجهالة حين تتنكّر لفاعليّتها العاقلة، كما يناقش الكاتب، في آخر فصول هذا الباب، قضيّة «المعجزة» وعلاقتها بقدرة الله المطلقة، من ناحية، وثبات السنن الكونية، من ناحية أخرى، ومدى مشروعية التسليم بالمعجزة في النسق الديني والنسق الفلسفي.

خصّص المؤلِّف الباب الثاني من كتابه لعرض ما سمّاه «معالم في الطريق»، مستعرضاً، في الفصول الثلاثة التي يحتويها هذا الباب، تصوُّر الطبيعة عند الإمام علي بن أبي طالب (ت: 20 هـ) في مرحلة بزوغ العقل الفلسفي في الإسلام؛ حيث قدّم قراءة أوّلية في كتاب الإمام «نهج البلاغة»، كما عرض لتصوُّر الطبيعة عند جابر بن حيّان (ت: 200 هـ)، وهو الفصل الذي أطلق عليه المؤلِّف «جهاد العقل»، وختم المؤلِّف باستعراض تصوُّر الطبيعة عند أبي بكر الرازي (ت: 313 هـ، 925 م) وهو التصوُّر الذي أطلق عليه (فتوّة العقل).

ويصل د. مصطفى لبيب، عبر بحثه الشائق في تصوُّر الفكر الإسلامي للطبيعة، وتقصّيه أبرز ما توصّلت إليه البشرية، خلال تاريخها الطويل، من رؤى غير إسلامية للطبيعة والوجود، إلى عدّة نتائج مهمّة، وقد أجملها في تباين النظرة الإسلامية لكلّ ما عداها من رؤى، مؤكّداً أن هذه النظرة الإسلامية الرشيدة تأسّست على استلهام العقل الإنساني لدلالات الوحي السامية، وموالاة الفطرة السليمة التي تنشد البداهة والوضوح؛ حيث تخلّصت النظرة الإسلامية للطبيعة من كلّ دلالة سحرية، يختلط فيها «المقدّس» والمفارق بالطبيعي والمشهود، كما تخلّصت من كلّ نزعة تشبيهية تختلط فيها العاطفة بالعقل، فلا ترى فاصلاً بين الإنسان والطبيعة، كما تخلّصت من كلّ أثر للاتّجاهات العدمية التي ترى الواقع وهماً، لا حقيقة له.

وقد رأى الكاتب أن محور هذه النظرة الإسلامية عقيدة التنزيه الخالص، ووعي المسلم بأن الله- سبحانه، وتعالى- واحدٌ أحد «ليس كمثله شيء»، وإدراكه، كذلك، بأن الطبيعة، في ثباتها وعظمتها، ليست سوى لحظة من لحظات الخلق الإلهي، وأنها معلّقة على كلمة الله وإبداعه المستمرّ، وعنايته التي لاتفارق الوجود طرفة عين، وأن الكون الطبيعي كلّه، بما فيه، وبمن فيه، أثر من آثار الإرادة الإلهية، ومراتب الوجود ودرجاته رهن بما أودعته فيها المشيئة السامية من أقدار الفاعلية والعقل «لله الأمر من قبل ومن بعد».

«التصوُّر الإسلامي للطبيعة» كتاب مهمّ، ليس، فقط، لاستجلائه تلك الرؤية الفكرية الإسلامية للطبيعة، وتأكيده على تمايزها، وقدرته على إثبات تفوّقها- عقلياً، ومنطقياً- على ماعداها من رؤى وتصوُّرات، إنما- أيضاً- لتأكيده على أن دعوات الجمود والانغلاق على الماضي، والاكتفاء بما قاله السلف، تصادم نصوص الإسلام، وتتناقض مع منطق العقيدة التي تعلي من شأن المنهج التاريخي، وتسلّم بالتطوُّر؛ بمعنى التقدُّم الذي يتأسّس على الرصيد المختزن عبر الزمان، وهي المعركة التي ينبغي أن يلتفت إليها العقل المسلم الآن، ذلك العقل المحتجَز في الماضي، والرافض للاجتهاد، والمتّهم، الآن، بالظلامية والجمود، دون قدرة منه على إثبات العكس.

متخيّل البادية وفخاخ الأمكنة في «مرعى النّجوم»

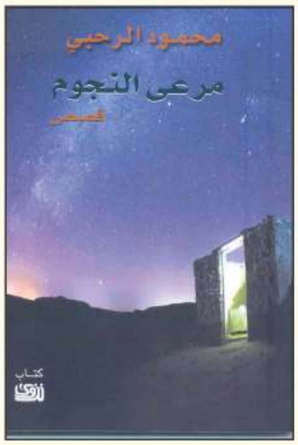
إبراهيم الحجري

يبئِّر السّرد القصصيّ، في مجموعة «مرعى النّجوم» (مجلّة نزوى، 2015)، للكاتب العمّاني محمود الرّحبي، حياة البداوة وقساوتها على الفرد، معمّقا سؤال الفضاء الملغوم، الذي تعتمره الفخاخ والمطبّات، ومرهّناً فداحة اللّعبة، لعبة الصّراع اليوميّ بين الحياة والموت، التي تشكّل مسار العامل - الذات، في أغلب انتقالاته وتحوّلاته، مخترقاً الأمكنة والأزمنة وسط فسحة تضيق برغم اتساع أطراف الصحراء، وتزداد فيها غربة الفرد الذي تحاصره المنزلقات المميتة، من كلّ المناحي، وتُصبح كلّ حياته أسيرة تخطي هاته التّحدّيات المضروبة حوله مثل المنادف الحادّة المترصّدة لكلّ حركة يقوم بها، أو خطوة يخطوها.

تغدو الكتابة، في هذا المنجز القصصيّ، مرفأً لممارسة الحياة، نكايةً في النّسيان، معبراً إلى برّ أمان، لا يوجد في مساحة الحكي إلا على سبيل التّخيُّل. تصير الكتابة معادلاً للعيش، ونقيضاً للتّلاشي في زحمة المخاطر المتربّصة. كلّ الرواة - الشّخوص يمارسون حكيهم للإعلان، عبر قناة السّرد، عن أنهم ما يزالون على قيد الحياة، وأُنهم ما ينفكّون يقاومون شراسة الأفضية والمصائر الصّعبة التي يكتبها عليهم فعل السّرد، على الأقلّ، على مستوى حكاية النّص.

الذات والمجال: الصّراع غير المتكافئ

تعكس مرآة المجموعة القصصيّة صراعاً قويّاً غير مُتكافئ، بين قوى



الطبيعة وساكنة القرية الذين يعيشون، بالكاد، على معطيات المجال الصعب الذي يتحرّكون فيه. إذ يبدو الرّاوي - الشّخصيّة مهوُوساً بمضايق المجال الجُغرافيّ الوعر، واشتراطاته، بوصفه فضاءً ممتدّاً ومقيّداً بعتمة التّفاصيل، وبما يعتمره من وحوش ومتاعب ومخاطر تتهدّد حياة الكائن. وبقدر ما يمتدّ هذا المجال، تغرق ذوات الشّخوص في وحل المعاناة، وتتعفّن في وحشة اغترابها المتعدّد. يقول الراوي واصفاً هذا المجال الممتدّ: «كان السرح ممتداً، وتلتقي نهاياته الواضحة بالأفق، وباستثناء الأشجار الشوكية التي تنتصب معزولة عن بعضها، تنبطح تحتها ظلال قصيرة ونثار بعر يابس، فلا يوجد أثاث يُنَكر؛ حيث تنبو الصخور ذات الأغلفة الصفراء القاسية، وينام الغبار الذي لا يلبث أن يصاعد ثائراً، إثر أدنى لمسة من قدم أو حافر، وتسمق الجبال برؤوسها المسنّنة التي أضاءتها شمس الصباح، وفي صدورها تنفتح جروف أزليّة، كأنما هي مخابئ للظلال، حيث ترى أعماقها مظلمة حتى في قيظ الظهيرة» (ص. 24).

يصوّر المتن ضياع الكائن البشريّ، برغم ما حقّقته له التّكنولوجيا من إمكانات تساعده على ارتياد الجغرافيات وقهر المسافات وترويض قوى الطبيعة، بنوع من السخرية القاتمة التي تعود، بالأذهان، إلى أزمنة غابرة، وتحيل هذه العملية الارتدادية الذاكرة إلى الزمن الأوّل؛ زمن سيادة المجال بشتّى طقوسه، على نكسة الإنسان الحالية التي تبدو أشدّ قتامة من كلّ النكسات التي عرفها تاريخه: فقد تلاشت قيم الإنسان، وما عادت التكنولوجيات المتطوّرة ووسائل المواصلات والترف والرفاه سوى أدوات بشعة لتعميق غربة هذا الكائن الاجتماعي، بامتياز؛ فكلّما تقدّمت الاقتصاديات والآليات وسبل العيش، وتيسّرت إمكانات التحكّم في الطبيعة وقواها، ارتدّت الرساميل الرمزية خطواتٍ إلى الخلف، وتقهقرت آفاق التواصل والاحتكاك الإيجابيين، ونكصت سبل التعاون والتكتّل والتحالف ضدّ مخاطر التوتُّر والتباعد والأنانية والبرغماتية وغيرها من القيم البديلة، التي تولّدت مع عولمة حارقة، تتّسع بشكل رهيب.

لقد ذهب التصوير القصصيّ، في مجموعة «مرعى النجوم» الصّادرة عن منشورات مجلّة «نزوى»، في عددها الجديد (83)، إلى التّصوير الإيحائي البليغ الّذي يرُوم قراءة المؤشّرات في ظلّ سيّادة معكوسها، فبينما هناك مجتمعات ترفُل في ترف النّعم، نلفي مجتمعات، ما تزال تعيش عزلتها وسط

مجالات ممتدّة، تغالب القهر، وتصارع اليوميّ من أجل أن تستمرّ في الحياة، ساعيّة إلى ممارسة طقوسها الحياتيّة المتوارثة وَفق نظام بيئيّ وثقافيّ معقّد جدّاً، وبإمكانيات ووسائل تقليدية متواضعة، محاصَرين بتكالب الموت والمرض والشدائد المضروبة حولهم من كلّ المناحي، يقول السّارد- الشخصية: «في قريتنا، لم تصل خطوط الكهرباء بعد؛ لذلك فإن أوّل ما نفعله مع قناني العصير الباردة، هو أن نتحسّس درجة برودتها. وإذا كان الطقس حارّاً، فإن أوّل ما نفعله هو الاستفادة، قدر الإمكان، من تلك البرودة أو ما تبقّى منها؛ فأخفت زوجة أخي العلبة- بعد أن أفرغتها- تحت لفاعها، حيث صدرها المعروق، وألصقت ما تبقّى من برودتها بقلبها الخافق. وأنا ملّست، بالعلبة الباردة، جبهتي ورقبتي المعروقة قبل أن أقذف بها» (ص. 32).

القصصي، والسّيَري، والرّوائي

يتداخل في «مرعى النّجوم» مواد سردية تجمع البعدين: السّيَري، والقصصي، بالروائي، بما أن الكاتب يمارس كلّ هذه الأنواع الأدبية بالتوازي، فهو قاصّ وروائي، ويفتح، داخل متونه، كوّاتٍ لعبور السّيَري والإثنوّغرافي، وكلّ ما يتعلّق بمتخيّل الإنسان العماني، في علاقاته بالمكان (الصّحراء والجبال)، وبتحوُّلات أنماط الحياة في زمن لا يُساير وتيرة تطوّره.

تنطلق الكتابة السردية، في هاته المجموعة، ممّا هو جوّانيّ، حيث تَسلُّطُ الأمكنة وجبروتُها، وتجذّر حالة اليتم القاسية على الذات، إلى ما هو مجاليّ متعلّق بالطبيعة الجغرافيّة الممتدّة، والملتفّة على الإنسان العمانيّ، طارحةً إشكال الصراع الأبديّ الحادّ الذي سوف يظلّ قائماً بين الإنسان والقوى المجالية، لينتقل الردّ، بعد ذلك، إلى معالجة قضايا كونيّة إنسانيّة تهمّ الأسئلة الملحاحة الّتي تواجه الخصوصيّة الإنسانيّة وهويّتها.

واستناداً إلى تضافر هذه المعطيات كلّها، داخل الذات، يجد السارد نفسه متحرّراً من إشكال الهويّة الأجناسية، فتارةً يفرض عليه السّيَري ذاته فرضاً، فيجنحُ إلى مقوّمات الكتابة الأوتوبيوغرافية، وتارةً تتماشى خصوصيّة المعالجة مع طبيعة السّرد القصصيّ، من حيثُ كثافتُه وشعريّته وعمقُه، وتارة ثالثة، ينساقُ الحكيُ خلف ظلال العالم الرّوائي، وما يتيحُه من آفاق شاسعة لاستدماج التفاصيل، واستدراج الشخوص نحو بوح أعمق، واستنفار لكل الإمكانات الذاتية، من أجل تغذية النصّ وإرواء عطشه. لقد كانت الأجناسُ السّرديّة، هُنا، تتحالفُ لخدمة طبيعة النصوص، بحسب حاجاتها التي تمليها الخصوصية وأسس المعالجة.

السّرد واحتمالية الرّؤيا

تستضمرُ الكتابة السّردية في «مرعى النّجوم» استعاراتٍ كبرى، تخبّئ وراءها قلق الذات، بما هو انشغال وجوديّ، وبما هو مطويّات جماليّة، تلفّ في بواطنها الخبيئة أسئلة الإنسان في علاقته بالكون، وتلك هي الرّؤيا المستبطنة لفعل الكتابة، حيث يعمد السّارد- انبثاقاً عن تبصّره الدّقيق بمتغيّرات الحياة، وتحوّلاتها، وصراعاتها الخفيّة والظّاهرة- إلى تمرير خطاب إلى المُتقبّل، وتجسير سبُل تصريف أسئلة الكينونة الّتي تثقل كاهل الذات، وتقضّ مضجعها، في بحث عمّا يقاسمها لوعتها، وهمّها اليوميّ.

ونلمسُ، في جوهر هاته الرّسالة المستضمرة، نقداً ناعماً ممزوجاً بمرارة وخيبة، لكلّ المظاهر السلبية التي يطفح بها الكون، خاصّة تلك المفارقات الصّارخة، والفوارق الطبقيّة، والتّهافت غير المبرّر تجاه الماديّات، والإقبال على استِعمال مُبتكرات التّكنولوجيا المُغرية، في غير محلّها، ممّا يعمّق تراجع القيم الأصيلة والعوائد التّقليديّة المشكّلة للرّأسمال الرّمزي للإنسان، ومُكتسباته القيميّة التي تراكمت عبر التّاريخ الحضاري الممتدّ.

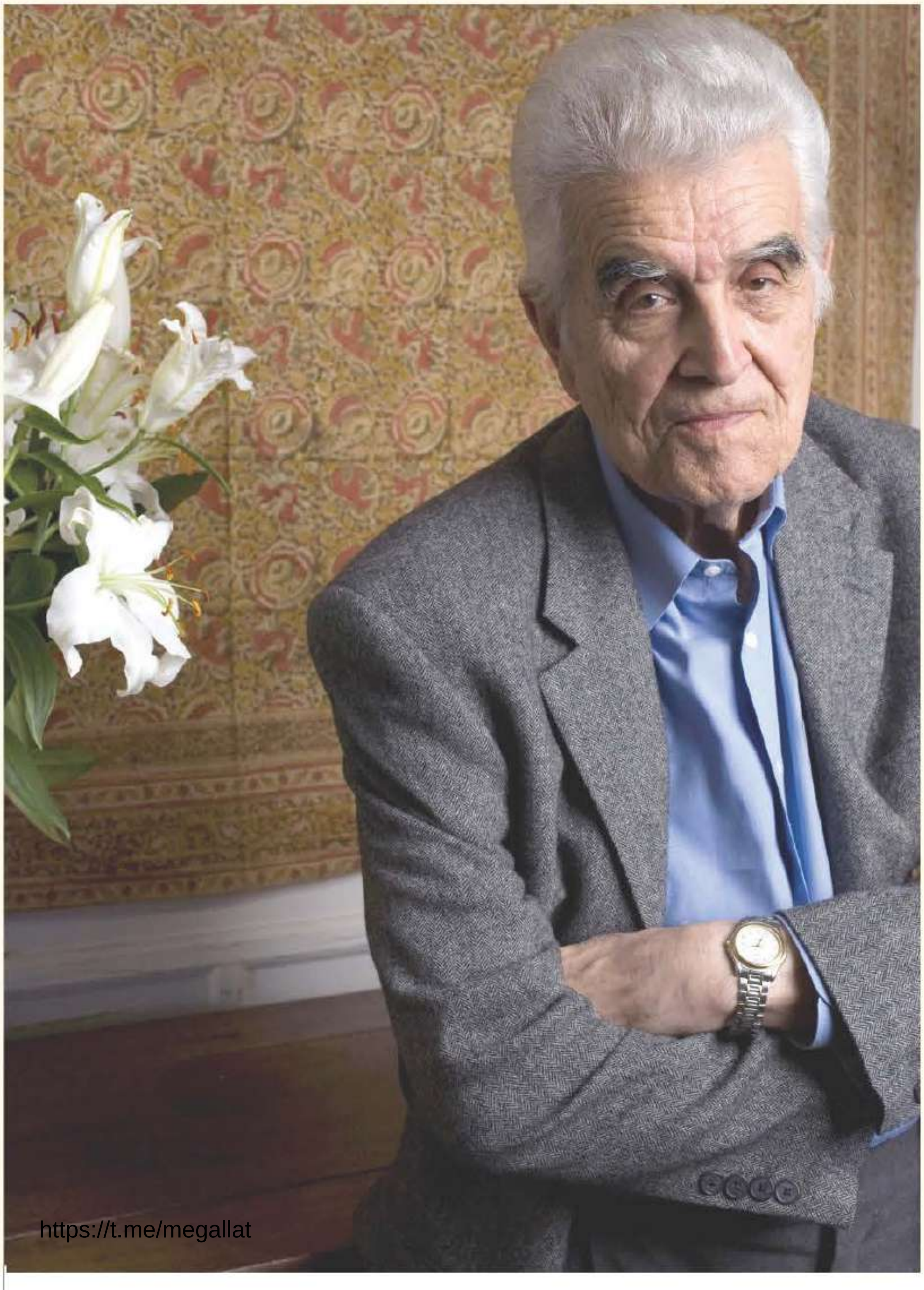
وقد عبّر السّارد عن رُؤاه، بشكلٍ غير مُباشر، من خلال العودة إلى عمق الصحراء، لتوصيف طقوسها الراسخة، التي تظلّ قائمة رغم أنف التكنولوجيا، وشراسة الزحف العمراني والإسمنتي، وعنف الإنسان وبائيّته المستخلصَين من ميولاته الجانحة إلى الأنانية وإرضاء الرغبات الحيوانية الأوّلية. يقول الراوي في هذا الصدد: «لأنه اعتاد، في حياته السابقة، على مسافات شاسعة، فإنه كان يشعر بالجدران الإسمنتية ووجومها القاسي أمام عينيه، وكأنها أقرب، بكثير، من مسافاتها الواضحة تلك، بل كان يهجسها، بكلّ ما تحضنه من حديد وصلابة، تلتصق جميعها حدبةً بين كاهلَيْه، وعليه أن يحملها وحيداً شارد الذهن، طوال ما تبقّى من حياته» (ص. 49).

التفكير في الثّقافة عند روني جيرار

محمد مروان

الرغبة القائمة على المحاكاة، والعنف القائم على التضحية، يمثّلان حجر الزاوية في الإسهامات الأنثروبولوجية التي قدّمها روني جيرار، René Gi-rard، قبل أن يودّعنا في الرابع من نوفمبر من العام المنصرم، وهو في الحادية والتسعين من العمر، في مدينة ستانفورد بالولايات المتحدة الأميركية. أعماله التي انتشرت على نطاق واسع، في مختلف أرجاء العالم، تمثّل مراحل مترابطة في عملية بحث طويلة وشاملة عن حقيقة الرغبة الإنسانية والعنف، وما يترتّب عنهما من قضايا، عالجتها المجتمعات حسب خصوصيّاتها الثّقافيّة في عملية التنظيم الاجتماعي.

روني جيرار، عضو الأكاديمية الفرنسية منذ 2005، رأى النور في الخامس والعشرين من ديسمبر/كانون الأول لسنة 1923 بمدينة أفينيون Avi-gnon الفرنسية. لم يكن مساره الدراسي متميّزاً، فقد طُرِدَ من الثانوية التي كان يتابع فيها دراسته، بسبب «السلوك السيّئ»، لكنه استطاع، مع ذلك، الحصول على شهادة البكالوريا، وقصد مدينة ليون بهدف الالتحاق بالمدرسة العليا للأساتذة دون أن يتمكّن من ذلك بسبب التكاليف المادية الباهظة. لذلك توجّه إلى مدرسة شارت بباريس حيث تمّ قبوله، غير أنه مرّ بظروف عصيبة هناك بين سنتي 1943 و1947، ليقرّر في نفس السنة، الهجرة إلى الولايات المتحدة الأميركية، وهناك ستبدأ مغامرته الفكرية التي لن تنتهي إلّا بوفاته. في بداية تكليفه بتدريس الأدب الفرنسي هناك، كان يشرح ويناقش مع طلبته المؤلفات الروائية التي قرأها وتأثر بها وهو لا يزال في مرحلة الشباب، خاصّة روايات ميغيل دو سرفانتيس، فيودور دوستويفسكي، وفلوبير، ومارسيل بروست، مقارناً بينها، وموضّحاً كيف أنها تعالج القضايا نفسها من منظورات مختلفة، وهي قضايا ذات ارتباط وثيق بالمشاعر الإنسانية ومصيرها. ومن هنا- بالضبط- سينبثق المشروع الفكري الأكبر في حياته: تعقُّب مصير الرغبة الإنسانية، من خلال هذه المؤلّفات الأدبية. أما التحوُّل الذي سيدفع، قُدُماً، هذا المشروع الفكري، فقد تمثّل في التحاقه بجامعة جون هوبكينز، خلال العام 1957، والتحوُّل من التاريخ إلى الأدب، ثم إلى



الأنثروبولوجيا الدينية. لذلك، وابتداءً من سنة 1959، كما يقول هو نفسه، أصبح مجال الاشتغال المناسب والأساسي بالنسبة إليه، هو هذه العلاقة بين التجربة الدينية والكتابة الروائية. وبعد سنتين من تجميع المعلومات والمعطيات اللازمة سيصدر سنة 1961 مؤلفه «الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، «Le mensonge romantique et la vérité romanesque»، وفيه سيعرض -لأوّل مرّة- نظريته في المحاكاة، والتي هي، في الواقع، وصفٌ لحالات إنسانية خالصة. قيمة هذه النظرية تكمن في ضرورتها من أجل فهم ما يحدث في مجتمعاتنا، وكيف تشتغل، وهو ما يفرض الانطلاق من الرغبة الإنسانية ومن طبيعتها المرضية العميقة جداً، في الوعي والتاريخ. ويعني هذا أن محاكاة الرغبة، تجعلنا نرغب في ما يرغب فيه الغير، نفسه، وهذا الأمر وحده يكفي -بحسب جيرار- لنشأة الصراع والتنازع والعنف بين البشر. وعندما يُصاب المجتمع كلّه بهذا المرض، فإن الحلّ الوحيد، كما يشهد التاريخ على ذلك، هو البحث عن «كبش فداء» «Le bouc émissaire»، وهو عنوان الكتاب الذي أصدره سنة 1982، ويعني تحميل الوزر لشخص تحدّده الجماعة، حتى ولو كان بريئاً، وهو -في الغالب- كذلك. لنذكر، مثلاً حالة أوديب أو لوكريس، وقضيّة دريفوس أو غير ذلك من الحالات العديدة التي وقف عليها جيرار. عن طريق هذه التضحية، تتصالح الجماعة مع نفسها وتستعيد لُحمتها، وتبدأ حياة جديدة. في هذا السياق، بالضبط، لاحظ جيرار أن هناك فرقاً جوهرياً بين الديانات القديمة والتقليد المسيحي. فإذا كانت الديانات القديمة، ومعها المجتمعات الحديثة، توقع الاتّهام على كبش الفداء، وتضحّي به، قصد استعادة التماسك والوحدة والتوازن، فإن المسيحية، في نظره، تعلن عكس ذلك، بصراحة ووضوح، براءة الضحية. فعن طريق التضحية بالمسيح تركّز العنف كله في شخص واحد ككبش فداء، من أجل فسح المجال أمام التراحم واللاعنف. هكذا يُعدّ تدبير العنف من طرف البشر، وطرق احتوائه والحدّ من طاقته التدميرية، المفهوم



الأساسي والمركزي في فكر روني جيرار، الذي لا يسعى إلى البحث في العلل الأولى للعنف، بقدر ما يُفكّر في كيفية مواجهة قوته التي يمكن أن تهدم كلّ شيء.

إن الإعدام التعسّفي Lynchage، الذي يُعيد للجماعة تماسكها وهدوءها، هو جوهر كلّ ثقافة إنسانية. وفكر جيرار يتأصّل في تحليل آليّة العنف الذي يؤسّس الثّقافة، ويرافق باستمرار تاريخ البشر. وتعني الثقافة، في هذا السياق، وعلى وجه التحديد، ذلك التنظيم الرمزي لجماعة ما، وكيف يتحوّل، وتتحوّل معه القيم التي تتبناها الجماعة، وتنظّم على ضوئها علاقاتها بالمجموعات أو المجتمعات الأخرى، وكذلك علاقاتها بالطبيعة. والتفكير في الثّقافة مع جيرار، هو تفكير في المنافسة المحاكاتية، بوصفها بعداً أساسياً من أبعاد الوجود في العالم، تلك المنافسة التي تنشأ عن محاكاة الرغبة؛ أي أن نرغب فيما يرغب فيه الآخر، أن نراقب حركات هذا الآخر، وأين يتجه، حتى نحقّق سبقاً إلى الموضوع الذي يرغب فيه. محاكاة الرغبة هذه، هي التي تؤسّس العلاقات الإنسانية، منذ نشأتها إلى اليوم. ولعلّ هذا ما يفسّر استمرار العنف في ظلّ المرحلة التي توصف بالحداثة وما بعد الحداثة، حيث يأخذ العنف أشكالاً بشعة وفظيعة جداً. لذلك تمثّل الحداثة، في نظره، مرادفاً لأزمة ثقافية. يتحدّث جيرار في هذا السياق، عن «لغز وضعية تاريخية لا سابق لها، يتمثّل في موت جميع الثقافات». فالرغبة المحاكاتية تسمح، ليس، فقط، بالكشف عن تشكّل الرغبة الإنسانية وجينيالوجيا الأساطير، وإنما -أيضاً- عن العنف القائم، ودوّامة الغضب والحقد اللانهائية، وباختصار، عن بشاعة في حجم نهاية العالم المنتظرة. إلّا أنه، مع ذلك، لم يفقد أمله وتفاؤله، حيث يقول في كتاب «العنف والمقدّس»: «إن إنسانية جديدة هي قيد التكوين والتشكّل، وهي، في الوقت نفسه، مشابهة ومباينة لتلك التي حلمت بها يوتوبياتنا المحتضرة». كما أنه يميل إلى إقرار البراءة المطلقة للإنسان، والاستقلالية التامّة للأفراد، والإيمان بأن مسألة الشرّ والعنف هي في طريقها إلى الحلّ من خلال الحكامة الجيدة. وإذا كان جيرار يُلحّ على إبراز دور العنف في تاريخ المجتمعات البشرية، فذلك لأنه يعدّ ذلك شرطاً أساسياً لتجاوز محاكاة العنف والشرّ وتأسيس محاكاة إيجابية، أساسها الخير والتسامح المتبادل. ولعلّ هذا ما جعله يدخل في حوارات نقدية حادة مع مجموعة من المفكّرين، من أبرزهم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستراوس، Claude Lévy Strauss، ومؤسس التحليل النفسي سيغموند فرويد، Sigmund Freud، حيث اعترض على تصوّر الأوّل لنظام القرابة، وعلى فكرة الثاني عن عقدة أوديب.

صحيح أن جيرار الذي يجمع في تحليلاته بين الأدب والتحليل النفسي واللاهوت، كان مُتحرّراً من التقاليد الأكاديمية التي يفرضها التخصّص الجامعي، وهو ما يفسّر النقد الذي تعرّض له من طرف الأكاديميين الذين رأوا أن تفسيراته النظرية وتصوّراته أقرب إلى الحسّ المشترك منها إلى الوسط العلمي، خاصّة أن العمل الأنثروبولوجي يقوم، في نظرهم، على البحث الميداني.

عناصر بيبليوغرافية:

-La violence et le sacré, Grasset, 1972.
-Des choses cachées depuis la fondation du monde, Grasset, 1978.
-Le bouc émissaire, Grasset, 1982.
-Shakespeare, les feux de l'envie, Grasset, 1990.
-Je vois Satan tomber comme l'éclair, Grasset, 1999.

في الثاني عشر من نوفمبر/تشرين الثاني الماضي حلّت الذكرى المئوية لميلاد رولان بارث «1915 - 1980» أحد أكبر القامات الأدبيّة والنقديّة الفرنسية والعالمية في القرن العشرين.. «الدوحة تابعت الحدث في حينه»، وفي ما يلي عودة مفصلة نقدّم من خلالها مجموعة من الملاحظات بصدد تجربة بارث الأدبيّة والنقديّة على أن نتبع ذلك بكرونولوجيا موجزة بأهم المحطات التي تخلّلت حياته إنساناً ومفكّراً وأستاذاً عاش عصره بكامل الامتلاء والصميمية.



رولان بارث

من الدرجة الصفر.. إلى لذة النص

حسن بحراوي

تستوقفنا في تجربة رولان بارث جملة من الثوابت لا يتغيّر سوى مظهرها الخارجي بينما تحافظ على نسقها العام وعمقها المحوري.. وأولها ما كان قد دعا إليه في وقت مبكر من موت للمؤلّف مقابل إحياء الاهتمام بالنصّ.. وقد قصد بهذه الدعوة إلى الانتفاض على التقاليد النقديّة الرائجة في الأوساط الأكاديمية من اتخاذ المؤلّف المفتاح الأول والأخير للعمل الأدبي.. وبالنسبة لبارث فالعكس هو الصحيح، ذلك أن العمل هو الذي ينبغي أن يقودنا إلى المؤلّف ويضيء لنا جوانب فكره وسيرته.. على أن هذا الموقف آتياً من بارث لا يمثل عقيدة ثابتة لا تتغيّر وإنما هو على الأرجح وسيلة إلى زعزعة اليقينيات على نحو

متواصل حتى لا نسقط في ميتافيزيقا جديدة لا تفيد النظر الأدبي في شيء..

هناك أيضاً ما نلاحظه على بارث من تعدُّد مفرط في الاهتمامات واختلاف في الانشغالات الفكريّة والأكاديمية.. وانعكاس ذلك بالتالي على إنتاجاته في تنوّعها وتباين مجالاتها. فهو في نفس الوقت أستاذ جامعي وناقد أدبي وعالم سيميولوجي وفيلسوف ومثقف ملتزم وهلم جرا.. وبالفعل فرولان بارث كان مسكوناً على الدوام بهاجس عدم الانحصار في نطاق محدود من التفكير والتعبير.. وهو الهاجس الذي كان يشترك معه فيه مجايلوه مثل سارتر وفوكو ودولوز الذين وسّعوا باستمرار من دوائر انشغالهم حتى بات من الصعب تصنيفهم في خانة مُحدّدة دون السقوط في التعميم المخل.. وقد كان بارث واعياً بأهمية قهر الحدود والحواجز بين التخصّصات والاهتمامات ويرى بأن بوسع الكاتب في النصف الثاني من القرن العشرين أن يكون في نفس الوقت أستاذاً ومثقفاً وفيلسوفاً ومناضلاً ضد التقاليد البالية في الجامعة والصحافة والأوساط المثقفة.. إلخ. وقد زاد بارث على ذلك بأنه كان أيضاً موسيقياً ورساماً وناقداً مسرحياً..

من الأسئلة الأخرى التي تصادفنا في أثناء الحديث عن بارث سؤال الالتزام السياسي.. فهل كان الرجل منتمياً إلى تيار أيديولوجي معلوم؟ أم أنه كان يقتصر على التعاطف والمؤازرة البعيدة..؟ لقد تشبّع بارث في شبابه بالماركسية ذات المنزع التروتسكي عبر صديقه الكاتب اليساري المعروف موريس نادو.. غير أنها ماركسية ذات أبعاد ثقافية وأدبية في المقام الأول أي نوع من الأرستقراطية الماركسية الطليعية.. النخبوية بالضرورة.. ومن ثمّ البعيدة عن المجال السياسي المباشر كما مارسها سارتر مثلاً من خلال انتمائه للحزب الشيوعي.

أما السؤال الأساسي لبارث فيتمركز حول الكتابة.. ليس من حيث جدواها أو الفائدة المتوخاة منها، كما طرح ذلك سارتر في كتابه «ما الأدب»؟.. بل من جهة إمكانية الكتابة ذاتها. ذلك أنه ظلّ يعتقد، على الأقلّ منذ «درجة الصفر في الكتابة 1953»، بأن الأدب قد مات وأننا بحاجة إلى مرحلة جذرية من الحداد أو على الأقلّ من تفكيك ميكانيزماته القائمة من أجل التمكن من ولوج مرحلة الكتابة بمعناها الخاص.. ولعل هذا التوتر بين الحاجة إلى الكتابة وثقل الاعتقاد بموت الأدب هو ما يحدّد مشروع بارث على نحو أفضل. وربما لهذه الغاية كرّس السنتين الأخيرتين من حياته لإعطاء درس في الكوليج دو فرانس في موضوع «كيفية إعداد رواية».. حيث أمضى بارث الأسبوع تلو الآخر في تقريب الطلاب من خلق الوسائل غير المباشرة القادرة على إنتاج الرواية.. أي وضعهم عملياً على الطريق الصحيح لاجتراح مسافة الكتابة.



كرونولوجيا

كان بارث قد رأى النور قبل مئة عام في إحدى الإقامات العسكرية بمنطقة شيربورغ من أب اسمه لويس يعمل ضابطاً في البحرية التجارية سيموت في السنة الموالية في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى ببحر الشمال، ووالدة ربة بيت اسمها هنرييت سوف تتولّى تربيته بمساعدة أختها التي ستعلّمه العزف على البيانو.. بانتقاله سنة 1924 إلى الإقامة في باريس سيلتحق رولان الصغير بثانوية مونتان ليتلقى تعليمه الإعدادي ثم الثانوي، حيث سيشكّل مع رفاق دراسته في قسم الباكالوريا «المجموعة الجمهورية لمقاومة الفاشية».. وقبل أن يبلغ العشرين من عمره ستبدأ رحلته مع مرض التهاب الرئة التعفني الذي سيلازمه طوال حياته.. في سنة 1935 سيلتحق بجامعة السوربون لدراسة الآداب الكلاسيكية القديمة وهناك سينشئ مع بعض أصدقائه فرقة السوربون للمسرح القديم التي سيقوم معها برحلة إلى اليونان في صيف 1938 للوقوف على آثار الإغريق الذين كانوا يمثلون مسرحياتهم..

مع بداية الحرب العالمية الثانية سيعيّن رولان بارث أستاذاً للثانوي في مدينة بياريتز ثم في باريس وسيواصل عشقه القديم للموسيقى بالانتظام في معهد لتعلّم الغناء الأوبرالي.. وخلال سنة 1941 سيدافع في جامعة السوربون عن أطروحته لنيل دبلوم الدراسات العليا في موضوع التراجيديا اليونانية.. لكن فرحته لن تطول لأن المرض سيعاوده من جديد وسيخضع لعلاج طويل المدى في مصحات خارج باريس، حيث كان السل ينال في كل مرّة من إحدى رئتيه الضعيفتين.. وخلال فترة النقاهة الطويلة تلك سيتفرغ بارث لقراءة أعمال المؤرخ والكاتب الفرنسي جول ميشلي مما سيحفّزه على تسجيل أطروحته للدكتوراه في السوربون في موضوع يخصّ هذا الكاتب العملاق..

النصف الثاني من الأربعينيات سوف يشهد مجموعة من الوقائع المهمة في

حياة بارث أهمها لقاؤه بالكاتب موريس نادو، الذي سيفتح له صفحات مجلته «كومبا» ويدعوه إلى مواظبة الكتابة فيها.. كما سيتمّ تعيينه قيّماً على مكتبة المعهد الفرنسي ببوخارست ثم أستاذاً فيه.. بعد ذلك سيصير ملحقاً ثقافياً في العاصمة الرومانية..وابتداء من 1949 سيعيّن في منصب معيد بجامعة الإسكندرية، حيث سيرتبط بصداقة مع عالم اللغة الأشهر ألجرداس جوليان غريماس، الذي كان يقضي فترة زمالة في مصر.. وهناك على ضفاف البحر الأبيض المتوسط سيواصل العمل على كتابه الأول وباكورة إنتاجه «درجة الصفر في الكتابة» الذي سيظهر في منشورات لوسوي سنة 1953.. وفي هذا الكتاب ينظر بارث للأدب ككائن مُحايد مُهدّد على الدوام بعودة المعنى كشيء قدري..وفيه يطرح لأول مرّة مسألة الكتابة التي ستلازم تفكيره من الآن فصاعداً ويقوم بتحليل نُظمها وتفكيك مكوّناتها..

بداية الخمسينيات ستشهد إلحاقه بإدارة العلاقات الثقافية في وزارة الشؤون الخارجية الفرنسية ويقوم بنشر دراسته المهمة «ميشلي: تاريخه ومماته» في عدد إبريل/نيسان 1951 من مجلة «إسبري»، كما سيواصل نشر بحوثه



في مجلة كومبا.. بعد ذلك سيلتحق بالعمل كمتدرّب في قسم المعجميات بالمركز الوطني للبحث العلمي بباريس وهو أعلى هيئة أكاديمية في فرنسا.. وتنشر له مجلة إسبري الفصول الأولى من كتابه «أسطوريات» ومجلة «الآداب الجديدة» دراساته النقدية حول المسرح قبل أن يقوم في ربيع 1953 بإنشاء مجلة «المسرح الشعبي» برفقة زميله روبير فوزان..

في سنة 1955 سينشر مقالة حول رواية «الطاعون» لألبير كامو تحت عنوان «حوليات وباء: رواية للعزلة»، لكنها لم تعجب الروائي فدخل معه في نقاش أدبي طويل.. وفي السنة نفسها سيتعرّف على الفيلسوف ميشيل فوكو.. ويعيّن كباحث ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي في مادة السوسيولوجيا.. ويؤسس مجلة فكرية بصحبة الفيلسوف إدغار موران.. سنة 1957 ستظهر الطبعة الأولى لكتابه «أسطوريات»، الذي سيضع مؤلفه بغير رجعة في مصاف المثقفين الانقلابيين الذين يكشفون المخبوء ويفضحون المستور في الذاكرة البشرية الماكرة..

سنة 1960 ستشهد تعيينه مديراً للأبحاث ثم رئيساً للدراسات في سوسيولوجيا العلامات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا.. وسينشر في 1963 عمله المثير للجدل «حول راسين» الذي ستقوم في أعقاب صدوره قائمة طائفة الجامعيين الكلاسيكيين الذين سيتصدّون لنقده، بل لتجريحه ويظهر في الردّ عليه كتاب لرايمون بيكار تحت عنوان «نقد جديد أم خداع جديد 1965».. وكان موضع الخلاف بين الطرفين أن بارث في رأيهم قد ألّف كتاباً له مظهر النقد الجامعي من دون أن يقدّم أقلّ معرفة للقارئ حول تراجيديات راسين..

وخلال هذه الحقبة سترتبطه صداقة مع الروائيين الفرنسيين الطليعيين كلود سيمون وفيليب سوليرس.. وهذا الأخير سيحتضنه في مجلته ذائعة الصيت المسماة «تيل كيل» ويقوم بتكريمه وإصدار عدد خاص حول تجربته الاستثنائية.. ثم في السنة الموالية سينشر بارث كتابه «مقالات نقدية 1964» الذي سيكون بدوره علامة فارقة في النقد الفرنسي خلال الستينيات وما تلاها.. وبنشره هذا الكتاب الذي يضمّ نصوصاً نشرها بارث في عِدّة مجلات سيزيد من تأليب الجامعيين ضد مشروعه لتجديد المقاربة النقديّة للعمل الأدبي، خاصة عن طريق تمييزه بين مفهومي «الكُتاب» و«الكَتبة» وتحمّسه لبعض تصوّرات الألماني بريشت حول المسرح..

في سنة 1966 سيصدر كتابه «النقد والحقيقة» كمساهمة منه في النقد الجديد.. وهو الكتاب الذي طالما اُعتُبر بمثابة بيان لهذا التيار النقدي الذي تولّى بارث الردّ فيه على الهجومات التي ظلّ يتعرّض لها منذ صدور كتابه «حول





راسين» سنة 1963..وفيه يدافع كذلك عن فكرته حول الأدب بوصفه «علماً» مما زاد في ابتعاده عن روح الجامعة التقليدية.

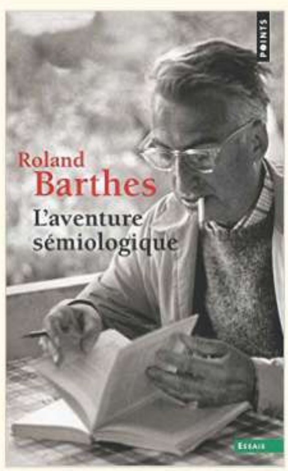
وفي السنة الموالية سيسافر بارث إلى إيطاليا ويتعرّف إلى الروائيين كالفينو ومورافيا والسينمائي بازوليني.. ومنها يسافر إلى اليابان في رحلة تاريخية أولى ستتلوها أخريات ستؤثر على مساره الأدبي وتثمر كتاباً في السيميائيات بعنوان «نظام الموضة 1967».. ثم يُنشئ مجلة «لاكانزين ليتيرير» إلى جانب الكاتب المكرّس أدبياً وأيديولوجياً: موريس نادو.. غير أنه في سنة 1968 سيتابع من بعيد، ولكن بتعاطف ملحوظ المظاهرات الطلابية لماي 68..

سيقضي الموسم الدراسي لسنة 1969 أستاذاً زائراً في جامعة محمد الخامس بالرباط بالمغرب.. وستشهد سنة 1970 نشره لكتابين أساسيين هما «Z/S» في نقد السرد الأدبي و«إمبراطورية العلامات» في البحث السيميائي.. وقد ألّف هذا الكتاب الأخير في أعقاب رحلة ثانية قام بها لليابان الذي اُفتتن بحضارته واعتبره بلد الكتابة بامتياز وهو يتوقّف فيه بإعجاب متزايد أمام فن الهايكو الشعري الذي أذهله ببساطته وغموضه في نفس الوقت.

وستكون سنة 1973 موعد صدور كتابه الاستثنائي «لذة النص»، حيث سيأخذ بارث على عاتقه بيان الطاقة الرمزية اللانهائية للنص وهو يحرّر نفسه من القيود والإكراهات، وحيث تصير قراءة النص عنده بمثابة نشاط لغوي في المقام الأول وتكون غايتها هي العثور على المعاني.. كما سينخرط خلال هذه الحقبة في فنّي الرسم والتصوير اللذين ظلّ حتى الآن يمارسهما بطريقة محتشمة..

كما سيقوم بزيارة استكشافية للصين الخارجة لتوها من الثورة الثقافية ستثمر مقالاً مثيراً ستنشره له جريدة لوموند الفرنسية.. وسنة 1975 سيصدر كتاب «رولان بارث بقلمه» ضمن سلسلة «كُتّاب خالدون» يقدّم فيه الكاتب نفسه بطريقة فريدة للقرّاء عبر استعراض عناصر فكره الأدبي ومنجزاته النقدية التي تلتقي عند الحلم بعالم معفى من المعنى وغياب الدلالات التي يروّج لها المثقفون مع أنها في رأيه تتعارض مع الواقع، بل وتناهضه.

وفي بحر سنة 1976 سيقوم الفيلسوف ميشيل فوكو باقتراحه لكرسي الأستاذية في الكوليج دو فرانس في مادة «السيميولوجيا الأدبية» وهي المادة الحداثية، بل الانقلابية التي ستقتحم هذه القلعة الأكاديمية الشامخة ضداً على الأصوات المحافظة والرجعية التي ظلّت تناصبه العداء في الحلّ والترحال.. وهناك سيُلقي في مستهل السنة الجامعية 1977 درساً افتتاحياً غير مسبوق تحت عنوان «كيف نعيش سوية: الرواية في الفضاء اليومي».. كما ستنشر دار لوسوي عمله المتحفي «شذرات من خطاب عاشق» الذي مثّل مدخلاً لبارث إلى الحصول على الاعتراف الإعلامي الواسع والنجاح الأدبي الساحق، حيث جاوزت مبيعاته في وقت وجيز المئة ألف نسخة.. ولعلّ السر في ذلك هو نوعية الموضوع الطريف الذي عالجه وهو ما يشبه المعجم الألفبائي للحب ومنغصاته حتى اعتبره البعض بمثابة مساهمة روائية منه.



وخلال هذه الفترة سترحل والدته عن عالمنا فيتأثر لذلك كثيراً ويشرع في تدوين يومياته الحزينة التي ستنشر بعد وفاته.. وستكون آخر الأعمال التي سيتولى نشرها قيد حياته كتابه الصغير، ولكن المركزي حول فن التصوير الفوتغرافي الذي أطلق عليه عنوان «الغرفة المنيرة».. وكانت مناسبة تأليفه هو أنه عاد بعد وفاة والدته التي ارتبط بها أشدّ الارتباط لتأمل صور ألبوم عائلته فأثار لديه ذلك مشاعر متناقضة حول الموت والحياة ودور التصوير الفوتوغرافي في تنسيب نظرتنا للذات وللآخر..

في يوم 25 فبراير/تشرين الثاني 1980 ستدهسه عربة أمام مقرّ الكوليج دو فرانس وسيرحل عن عالمنا يوم 26 مارس/آذار بعد إقامة قصيرة في المستشفى..



«على حلة عيني»

الغناء.. رمزاً للتحرُّر

محمد اشويكة

اختارت المخرجة التونسية الشابة ليلى بوزيد في فيلمها الروائي الطويل الأول أسلوباً سينمائياً يستلهم الطابع الكلاسيكي ويحاول الابتعاد عنه في آنٍ واحد، والظاهر أن ذلك الاختيار قد أملته ظروف الاشتغال على موضوعة الصراع بين جيلين متباينين، وعقليتين مختلفتين، فالشابة «فرح» (بية مظفر)، الطالبة الحيوية التي اختارت الغناء ضمن فرقة «روك» ملتزمة، والدخول في علاقة عاطفية مفتوحة مع مؤطّر المجموعة «برهان» (منتصر العياري) وملحنها وكاتب كلمات أغانيها، لم يكنْ طريقها سهلاً بالنظر إلى رفض أمها التي تعرف جيداً مكائد النظام القديم، إلّا أن ذلك لم يؤت بأية نتيجة ملموسة؛ إذ تتحدّى الفتاة أمها الراغبة في أن تتابع ابنتها الوحيدة

لدراستها بكلية الطب رغم أن الأب يحاول مسايرة رغبة البنت في تعلّم الموسيقى دون إجبارها على ما لا تريد.

تنتمي الشابة إلى الجيل الجديد من أبناء تونس الذي خَبِرَ القمع وظلّ يترصده إلى أن ثار على مدبريه، بينما تقاسي الأم «حياة» (غالية بن علي) مرارة الخوف على ابنتها، المندفعة، من مصيرٍ معروف طال كل من سوّلت له نفسه الوقوف في طريقه. ستغضب الوالدة التي تحاول البنت إرضاءها إلّا أن محاولة الأم منعها من المشاركة في حفل مفصلي في مسيرتها الفنيّة سيجعلها تثور ضد المؤسسة الأسرية مُفَضِّلَةً الالتحاق بزملائها بالفرقة، خاصة أنها مطربتهم الرئيسية. يُشكّل ذلك التحدي كسراً رمزياً لذلك الخوف الذي يبدأ بتطويق الفرد داخل الأسرة التي ما تفتأ تربّي في الأبناء قيم الخوف بدعوى المصلحة الشخصية والخوف من ضياع المستقبل، ولكن طيبوبة الآباء سرعان ما تتحوّل إلى نوع من التنشئة الاجتماعية التي ترعى ذلك الخوف الأبدي الذي سرعان ما يعوق تحرُّر الكائن، وتحفيزه على الارتكان إلى القناعة والكسل والتواكل وتشجيع الفساد.

تُشكّل المادة الغنائية في الفيلم عصب الدراما لكن التحكُّم في آلياتها لم يتم بالشكل الذي يرقى بها إلى مستوى المقطوعات الفنيّة الراسخة في الذهن كما هو الحال في بعض الأفلام العربية، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أغنية «عَلّي صوتك» للفنان محمد منير ضمن فيلم «المصير» للمخرج الراحل يوسف شاهين وغيرها. لقد كانت أغاني فيلم «على حلة عيني» متواضعة مقارنة مع ثيمة الفيلم رغم المجهود الفنّي المبذول فيها، وكان صوت المغنية ضعيفاً وإن كان يعبّر عن الأزمة القطيعة التي تعيشها الأغنية العربية اليوم، والتي باتت تقدّم الأجساد عوض الأصوات. فطموح المجموعة مقبول، والهدف واضح، لكن ذلك لا يبرّر الضعف الذي بدا جليّاً على مستوى طريقة إخراج تلك المقطوعات ذاتها، والذي نلمس غياب رؤية بصرية ناظمة له، ولتوضيح ذلك أكثر نحيل على فيلم «ضد الجدار» (Head on) للمخرج التركي «فاتح أكين» الذي تنسجم فيه المادة الغنائية شكلاً ومضموناً مع الأحداث والوقائع الفيلمية.



حاول الفيلم الذي حصل على مصادر تمويل مختلفة (شرقية عربية وغربية فرنكفونية) معالجة شمولية القمع في تونس ما قبل الثورة، والذي طال شتى مناحي الحياة بما فيها الفن إلّا أن عُمق القضية يستند إلى الصراع بين الأم كرمز أيقوني في المجتمع الشرقي، والبنت المتحرّرة أو الطامحة إلى تكسير هيمنتها وسطوتها. لقد صارت تلك الموضوعة أثيرة لدى صنّاع بعض الأفلام الجديدة، وهي لا تخلو في عمقها من نظرة استشراقية؛ إذ باتت بعض المخرجات العربيات والشرقيات يتناولنها في الآونة الأخيرة بشكل متواتر، ونشير هنا إلى فيلم «وجدة» للمخرجة السعودية هيفاء المنصور، وفيلم «الحِصن» (Mustang) للمخرجة التركية «جيمز إيركيفن»، حيث تعيش المرأة المقموعة تناقضاً بين ما تتلقاه في المدرسة من قيم المساواة والاختلاف والتعدّد، وما تتعرّض إليه في المجتمع من ضغوطات، وهو الأمر الذي يجعل الشابة «فرح» تجد في الغناء والموسيقى وما يرتبط بهما من مُتَع، نوعاً من التطهير، وهروباً من كل ما تدعو إليه قيم الإخضاع الاجتماعية والسياسية.

سعت المخرجة ليلى بوزيد إلى معالجة هذه البنية المتناقضة عبر تسخير أسلوب سينمائي يلتزم بقواعد التأطير الكلاسيكي الذي يجعل التقنيات السينمائية خاضعة للموضوع، ورؤية سينمائية أخرى تسعى إلى تكسير التأطير للتحرّر من الأسلوب، وذلك بغرض المزج بين موضوعية الكاميرا وبعدها الذاتي، بل وفسح المجال لِتَيْهِهَا أيضاً، وتتجلّى تلك الرؤية أثناء بحث الأم عن ابنتها بعد «اختفائها - اختطافها» في محطة الحافلات حين كانت ترافقها للسفر والابتعاد مؤقتاً عن الأعين بعد ملاحقة الأجهزة لها. فقد كانت الكاميرا تمسح المكان وكأنها عين الأم الحائرة، وتذرع مختلف مرافقه للدلالة على الشرود الذي يتخبّط فيه الفرد في مجتمع ما قبل الحِراك، والذي يتربص به خطر خفي يحوله إلى كائن خائف يمكن أن يختفي في أيّة لحظة. إنها كاميرا مفزوعة تعبّر عن الحالة النفسية لذلك الإنسان المضطهد الذي استضمر الخوف وينتظر الفرصة التي سيفجر فيها ذلك الكبت الثقيل الذي يملأ دواخله.

يظهر أن اختيار الممثلين في الفيلم قد كان منسجماً بالنظر إلى تفاوت المستويات النفسية والاجتماعية للشخصيات، فالأم منشطرة بين ضغط المجتمع، وكذا خوفها الأمومي على مستقبل ابنتها؛ وبين الفراغ الذي تركه غياب الأب المتسامح مما جعل مزاجها يتأرجح بين الليونة والشدة، الحزم والاستسلام، التقرب والمقاطعة، أما البنت فوضعيتها مختلفة لأنها تسير وفقاً لما تمليه عليها قناعاتها الشبابية الحالمة بمعيّة رفاقها بغدٍ أفضل. لقد حاول «على حلة عيني» أن يوظف جُلّ المفارقات التي وسمت المجتمع التونسي قبل الثورة، وإنْ كانت المقاربة السيناريستية والسينمائية قد ظلّت بعيدة عن جوهر الأشياء واكتفت ببعض العوارض التي صَيَّرَهَا الفيلم مهمة (أمكنة وأحداث) على حساب أخرى قد ظلّ حضورها شبحياً، فالمَشاهِد الخاصة بالأجهزة القمعية لم تأتِ بأي جديد شكلاً ومضموناً بالرغم من إدانتها واستفظاعها.

«فيلم كتير كبير»

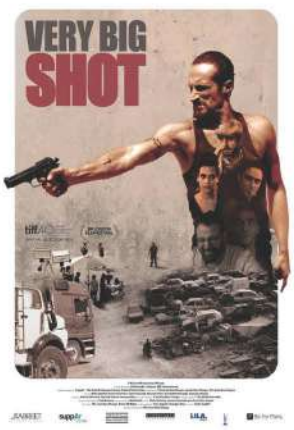
مصالحة بين «السينيفيليين»

بيروت: نسرين حمود

محمّلين بنتفة من المعلومات، مفادها أن «فيلم كتير كبير» باكورة المخرج مير- جان بو شعيا (مواليد 1989)، كان قد شارك في مهرجانات سينمائية دولية، هي: «تورونتو» و«لندن» و«تسالونيكي» و«تالين بلاك نايتس للأفلام» الاستوني. دخلنا العرض الجماهيري الأول له ببيروت، ممنين النفس بألّا تلحقنا في إثره خيبة «إضافية»، نظراً إلى أن كَمّ الإنتاج المحلّي التجاري الذي يغزو الصالات، أخيراً، يبير ظهره لأدنى مقومات «الفنّ السابع». ولكنّا غادرنا «الصالة المظلمة» مقتنعين بأن اسم مير- جان بو شعيا، يستحق الحفظ والتتبع!

الفيلم (115 دقيقة) من إنتاج لبناني- قطري مشترك، وكتابة بو شعيا وألان سعادة، فيما كان شارك المخرج سيمون الهبر بو شعيا تحرير «السيناريو»، والأخير استعان بخبرات اللبناني القدير جورج نصر والسينمائي الفرنسي إيف أنجلو لتقييم عمله على هذا النحو.

عشية خروج جاد الحداد (وسام فارس) من السجن، نتيجة جريمة قتل كان أخوه البكر زياد (ألان سعادة) ارتكبها، ورضي الأول أن يتحمّل تبعاتها لأنّها تنقضي بسنوات خمس لقصر سنّه، فيما تمتد إلى سجن مؤبد في حال الثاني، يُقرّر «زياد» أن يهجر حياة الجريمة وتجارة المخدرات، وأن يفتتح برفقة أخويه (الثالث هو «جو» الذي يؤدي طارق يعقوب دوره) مطعماً. نية التطهر من أدران العصابات، لم تتفق



مع إرادة «ملك الكبتاغون» المسمّى بـ«أبو علي»، الذي يعمل الأخوة لحسابه. إذ يُلزم «زياد» بأن يقوم بعملية «أخيرة» تقضي بإيصال شحنة من حبوب «الكبتاغون» إلى الشام براً، مقابل مساهمة «أبو علي» في جزء من ثمن المطعم. فيقبل بكر آل الحداد تنفيذ المهمة ظاهرياً، ولو أنّه يشتمّ رائحة تصفيته الجسدية تفوح في الأجواء! يقطع «زياد» الحدود اللبنانية- السورية ويتخلّص من مرافقيه عبر قتلهما، ويعود أدراجه محملاً بـ«بضاعة» تساوي ملايين الدولارات! أمام إلحاح «جاد»، على الرغم من خروجه من السجن حديثاً، بالتصرّف في «البضاعة وقلب عيشة الأخوة الثلاثة، الذين كانوا ورثوا فرن «بيتزا» عن والدهم، إلى ثانية أكثر ترفاً، وإصرار «جو» الأخ الأوسط على إعادة خاصية «أبو علي» له خشية من انتقامه منهم، يصرّ «زياد» على أن «الملايين الموعودة» من حقه، ويفكّر بطريقة لتمريرها جواً إلى إربيل عن طريق «مطار بيروت الدولي».

في أثناء إيصال زياد «طلبية» بيتزا لمنزل شربل (فؤاد يمّين)، وهو مخرج مبتدئ، وفي مواجهة لم تخلُ من تعنيف الأول للثاني لفظياً وبدنياً من جراء عدم دفع «شربل» الدين المتراكم عليه، والعائد إلى استهلاك حبات «الكبتاغون»، يطلع «زياد» صدفةً على مشهد من وثائقي يتحدّث فيه المخرج القدير جورج نصر كيف هرّبت عصابة إيطالية المخدرات في عبوات «نيغاتيف» الأفلام (البوبينات) التي لا تخضع لمسح آلة الكشف في المطار، نظراً إلى أن أشعتها تحرق محتوى الأفلام. عندئذ، «يتفتق» ذهن «زياد» عن إنتاج فيلم سينمائي يعهد إلى «شربل» إخراجه، في إطار تمويه مروره في مطار بيروت محملاً بـ«الكبتاغون». ينجم عن هذه الفكرة ابتداع المخرج «الأضحوكة» شربل قصّة غرام تجمع بين فتاة مسيحية وشاب مسلم يواجهان رفض المجتمع المحيط وخصوصاً أهلهما، بالتماهي مع «الكليشيهات» الواردة في الأفلام اللبنانية التجارية. وهنا، تبرز فطنة بو شعيا الذي يُعدّ فيلماً في داخل فيلم، ويمحو الفوارق بين الأول «الحقيقي» والثاني «المبتدع» لغرض تمويه المخدرات. ففي الفيلم «الحقيقي» مثلاً، يرفض «جاد» الذي يضطلع بدور البطولة في الفيلم «المموه» لعب دور شاب مسلم حتى لو تمثيلاً،



الممثل ألان سعادة، في لقطة من الفيلم



ألكسندرا قهوجي ووسام فارس في مشهد من الفيلم «المبتدع» لتهريب «الكبتاغون»

فيقلب المخرج «شربل» الخانع للمنتج «زياد» أجزاءً كبيرة من «السيناريو» بناء على طلب الأخير، ليمسي «جاد» على الإثر شخصية مسيحية بالاتساق مع هويّته! كما يجعل المخرج من البطلة الأنثى (ألكسندرا قهوجي)، وهي صديقته الحميمة في الفيلم الأول، شابة مسلمةً. وتتوالى التداخلات لحدّ صعق فريق عمل «الفيلم الغرامي الرديء» بدوي انفجار «فعلي» في مكان التصوير، ما يجعل المنتج/تاجر المخدرات ضيفاً على «كلام الناس»، البرنامج الحواري الأبرز في لبنان، ليردّ على أسئلة الإعلامي مارسيل غانم (ضيف الشرف في فيلم كتير كبير) حول الواقعة، فلا يقنع المشاهدين بعد المقابلة بحقيقة ما حصل، في غمز على دور الإعلام الجماهيري في تجهيل العامّة! ينتهي الفيلم «الأساسي» بمقابلة «أبو علي» و«زياد» وجهاً لوجه في مطار بيروت، وعودة الطرفين إلى التعاون مُجدّداً في «التجارة المشبوهة»، كما يدخل «زياد» نتيجة نجاح «الفيلم الغرامي» عالم السياسة، ويعلن ترشيحه انطلاقاً من «كلام الناس»!

بخلاف النبرة المباشرة المسيطرة على غالبية مشاهد «فيلم كتير كبير»، كان المخرج بو شعيا، الحائز على «ماستر» في السينما من جامعة الـ«ألبا» اللبنانية في سنة 2012، بليغاً، حين استعار في «باكورته» فرن البيتزا، استعارة مكنية للدلالة على لبنان. هو جعل من مكان خلط الدقيق والماء والزيت بهدف إعداد العجينة «اللنيذة»، مخبأً لحبات «الكبتاغون»، ومركزاً لتوزيع بعضها بالمفرق ضمن أكياس الملح من خلال خدمة «الدليفري» للبيتزا، وموقع تصوير الفيلم «المموه» لغرض تسهيل أمر تهريب كيلوغرامات المخدرات الوازنة من مطار بيروت، بعد أن استحال النقل البري نتيجة الحرب في سورية، ومنطلقاً للهنات (الطائفية، والإرهاب). «عجن» أبي شعيا بعضاً من مقومات الفساد اللبناني، ليصنع منها فيلماً يصالح «السينيفيليين» اللبنانيين مع الإنتاج المحلّي التجاري، مستعملاً «لغة الشارع» الحقيقية والمثقلة بالشتائم...

لناحية «الكاستينغ»، فغالبية الممثلين (باستثناء يمّين وماهر أبي سمرا الذي يظهر في دور ثانوي كمساعد لملك الكبتاغون) هم من الوجوه الجديدة، مع التشديد على أن أداء سعادة مبهر!

من جهة ثانية، كان من الواضح أن دور الإناث في الفيلم «الرئيس» مهمّش إلى حَدّ الاقتصار على تفريغ شهوات الذكور، وأن «كادرات» الفيلم غائمة اللون، والواشية بمناخ غير مريح، توحي بالجو اللبناني السياسي والاجتماعي الحالي، ولا توفّر التشويق و«الكوميديا» و«الأكشن»، وذلك على إيقاع موسيقى ميشال ألفتريادس غير التقليدية والمُحبّبة. ولم يفوت تواتر الأحداث، حيث الحبكة محكمة والذروة «صادمة» الحديث العرضي عن أزمة الأفلام اللبنانية، في مشهد الحفل الذي ينظّمه «زياد» احتفاء بخروج أخيه من السجن، وكيف أن مواهب عِدّة تقبع في الظلّ، وأن أزمة الإنتاج تثقل كاهل هؤلاء، وأن أهواء الجمهور محبطة للسينمائيين، إذ يسأل أحد الجالسين المخرج «شربل»: هل من ممثل لبناني من «قماشة» سيلفستر ستالون؟!



تحت مظلة أفلام الربيع

محمد هاشم عبد السلام

ثمّة فكرة قديمة شائعة في مجال الفنّ مفادها، أن الأحداث الكبرى تصعب مواكبتها فنّياً على نحو عميق في حينها، وأنه من المفترض الانتظار فترات طويلة حتى تمرّ الأحداث وتهدأ وتتضح كل الحقائق، ومن ثمّ يتم التعامل معها فنّياً على نحو يمكنه رصدها من بعيد، بشكل لائق، يتسم بالدقة والفنّية والإنصاف. تلك الفكرة المرتبطة شرطياً بمرور الزمن، لا تصمد في الواقع، سواء بعد فترة زمنية قصيرة أم طويلة، إن لم يوجد حقاً الفنان الذي يتمتع بعمق التفكير والرؤية الثاقبة المتأملة، وقبل كل شيء، معرفته تحديداً لما يودّ طرحه ومعالجته من زاوية بعينها، ولحدث بعينه، دون أن يطمح في تناول بانورامي كامل وشامل لا يترك كبيرة أو صغيرة.

كان من الطبيعي ومع اندلاع ثورات الربيع العربي أن ينفعل ويتحمّس جميع المؤيدين للمشاركة فيها بأي طريقة، وأن يكون المبدعون هم الأكثر تورطاً في المشاركة. وكان من المفترض أن يكونوا هم الأكثر ثورية بين الجميع، والمقصود بالثورة هنا، تمرُّد الفنان على ذاته وطريقة تفكيره، وإيجاد طرق تعبير مغايرة تواكب سخونة الأحداث وتتفاعل وتتشابك مع الحالة السائدة، وتخلق أشكالاً تعبيرية جديدة. لكن، الغالبية العظمى من المبدعين السينمائيين، وقعوا في فخ السرعة والتشوش بين فكرة وأخرى، وانتفاء التماسك البنائي أو التناغم أو الوحدة الموضوعية، إلى جانب الافتقار إلى وجود بؤرة أو خيط واضح تتركز حوله أحداث ومشاهد الأفلام، ناهيك عن المستوى الفنّي الخالي من الإبداع والتجديد والابتكار، والثورية بالأساس. ومن ثم، فقد جاءت

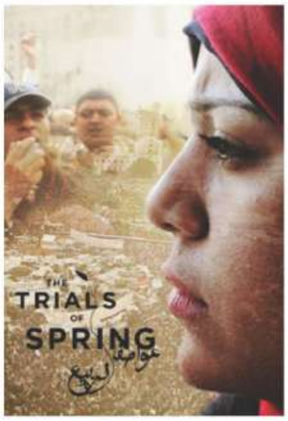
أغلب الأعمال مواكبة لهذه الأحداث المفاجئة وغير التقليدية، لكن بأساليب ومفردات جامدة وشديدة التقليدية.

ولذلك وجدنا أن الغالبية العظمى مما أطلق عليه أو أدرج تحت مظلة أفلام الربيع العربي هي في النهاية ليست سوى مجموعة من اللقطات المتكرّرة، بل والمستهلكة، وتقارير إخبارية مُجمّعة موضوعة معاً جنباً إلى جنب لتشكّل في النهاية ما يطلق عليه «فيلم» أو هي في أحسن تقدير لا تكاد ترتقي إلى مستوى الريبورتاجات الصحافية التي تعدّها القنوات الفضائية والتليفزيونية لمواكبة الأحداث الساخنة في العالم. ربما، جزء من هذا مرده لعامل السرعة والرغبة الحارقة في المواكبة والإنجاز، بصرف النظر عن الجودة. وربما أيضاً للاعتقاد الخاطئ بأن مجرد توافر مادة نادرة الحجم والقيمة أو غير مستهلكة يمكن أن يصنع منها فيلماً متميّزاً بصرف النظر عن أي شيء آخر. من ناحية أخرى، ربما يكون الأمر نتاج تشبُّع المخرجين بما تَمّ بثه على مدى شهور طويلة أثناء تلك الأحداث، ومن ثَمّ انطبعت في أذهانهم بشكل واعٍ أو غير واعٍ نفس تقنيات السرد الإخباري التقريري التي بثت بها المحطات الأخبارية مادتها.

كذلك، يجب ألا ننسى أن الكثير من هذه الأفلام أنتجت بالأساس لصالح قنوات بعينها ترغب في بثها، ومعظم هذه القنوات يغلب عليها الطابع الإخباري، ومن ثم علينا أن نضع في الاعتبار أن المخرجين ربما راعوا تلك النقطة عند صناعتهم لأعمالهم. وأخيراً، وليس آخراً، قِلّة الخبرة التي جعلت الجميع يعتقد أنه نظراً للتطوّر التكنولوجي الرهيب في الآونة الأخيرة، فإن الإمساك ولو بكاميرا تليفون محمول بسيط تسمح لصاحبها، بعد أو بدون القليل من المونتاج أو التعليقات أو الموسيقى هنا وهناك، أن يمنح نفسه لقب مخرج وينعت ما صنعه بـ «الفيلم». قد يُعزى الأمر لكل هذه الأسباب وربما أخرى غيرها، لكن المحصلة النهائية، تفيدنا بأن الغالبية العظمى من الأفلام التسجيلية أو الروائية تشترك في نفس العيب القاتل.

هذا العيب يُعيدنا لما ذكرناه بأعلى، حيث غياب الرؤية والتخطيط والتركيز والسرعة، وقبل كل شيء مُساءلة المخرج لنفسه، قبل الإقدام على خطوة الإمساك بالكاميرا والشروع في التصوير، عمّا يريد صناعته بالضبط وما الذي يرغب في إيصاله أو قوله. وهذا ما لا نراه، على سبيل المثال، في فيلم «ماء الفضة» للمخرج السوري المتميّز أسامة محمد، حيث جودة البناء وصلابته، ووجود الرؤية والهدف المُسبق وراء صناعته للفيلم، وطموحه في الخروج من وراء كل تلك الصور المفزعة برؤية شاعرية نجح بالفعل في تقديمها، ناهيك عن معرفته التامة بما يرغب في قوله وإيصاله، وكيفية القيام بهذا على نحو فنّي شديد الجودة والتميّز والتكثيف.

ومن الأفلام الروائية الحديثة التي تناولت ثورات الربيع العربي، يأتي الفيلم الروائي التونسي «على حلة عيني» (2015).





وبرغم فرادة تجربة ليلى بو زيد الأولى واختيارها القالب الغنائي، إلّا أن الفيلم يعاني من مشاكل عديدة، ربما هي مشاكل التجربة الأولى، سواء على مستوى السيناريو أم حبكة الفيلم وكذلك رسم الشخصيات، الأمر الذي أدى لهبوط الإيقاع والدراما في فترات كثيرة بالفيلم، وكما توجد كذلك عيوب واضحة في المونتاج، إضافة للإكثار من الأغنيات وطولها، ومثل هذه العيوب لا يشفع لها أن الفيلم، في النهاية، يتناول أحد أسباب اندلاع الثورة.

ومن أهم وأحدث الأفلام التسجيلية عن الثورة المصرية، الفيلم الأميركي «عواصف الربيع» للمخرجة جيني ريتيكير. وهو آخر أفلامها التسجيلية، التي يتمحور معظمها بشكل أساسي حول المرأة ومعاناتها. يتلافى الفيلم معظم ما عانته أفلام الربيع العربي، إذ يتسم بالعمق والحيادية والتركيز في طرح قضية اضطهاد المرأة المصرية بصفة عامّة، وذلك منذ اندلاع الثورة وسخونة الأحداث وتفجرها عام 2011، وحتى الشهور القليلة المنصرمة مع مطلع هذا العام. إن بناء فيلم «عواصف الربيع» يُعدّ من أهم نقاط قوته، حيث اتساق الشكل مع المضمون، والخط الرئيسي مع الخطوط الثانوية، وكلها بالنهاية تخدم الفكرة الرئيسة وتعمل على إيصالها على نحو شديد القوة.

يتركّز خيط الفيلم الرئيسي حول قصة الشابة هند نافع التي تسافر من قريتها للإسهام في إسقاط نظام مبارك، فيتم القبض عليها وضربها وتعذيبها على يد الأمن، ثم معاقبتها وحبسها لاحقاً على يد أسرتها، التي تتركها في النهاية للعيش بالقاهرة والدفاع عن قضيتها وحقها الطبيعي في إبداء رأيها. أما الخيوط الفرعية فتتناول على نحو مكثف ظواهر قهر وتعذيب وحرمان المرأة بصفة عامّة في المجتمع المصري وحتى التحرُّش بها في مختلف المجالات، وذلك على امتداد الفترة منذ بداية الحلم في يناير عام 2011 وحتى انهياره التام في مطلع عام 2015. وبالرغم من استضافة المخرجة لمجموعة من الناشطات والمساهمات في الثورة المصرية للإدلاء بآرائهن والتعليق على الأحداث، إلّا أنها لم تحدْ عن الخط الرئيسي وعن الرسالة التي أرادت توصيلها عبر فيلمها.



مشهد من فيلم «فرش وغطا»

أفلام الربيع العربي..

الصورة تحمي الذاكرة من النسيان

ناهد صلاح

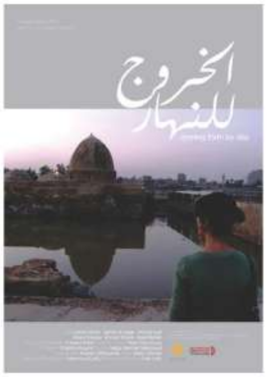
لَعلّ عام 2015 هو عام الحسم في السينما لما أُصطلح عليه في السنوات الأخيرة بـ«أفلام الربيع العربي» كأيقونة أُعدت بسرعة أو ببطء لتؤثث لصور لا تخصّ سواها وتكون صرخة البشر في براري السينما، حيث انسلت الصور من الواقع إلى الشاشات تنقل أثر الثوار والعابرين على جسور الجمر والنار، لكن هل حَثّ الزمان خطاهم، أم انكسر الأمس فوق «بلاط» الحاضر وتشظت الصور؛ وأصبح من يُعيد تركيبها كمن يطوّق نفسه بسياج الشوك؟ الإجابة ربما تحملها أفلام ظهرت في هذا العام الفاصل لتعلن موقفها من الربيع العربي بأشكال متباينة تحسم جدوى الثورات وما تبقّى منها، فقد عشنا منذ العام 2011؛ عام البداية مع أفلام انحسرت عن زمان مختلف في فضاء راح يؤكد لنا أن كل شيء يبدأ من جديد، ما أطلق عليه بعض السينمائيين «أفلام اللحظات القصوى» تعبيراً عن تطوّر الصورة والشغف بها لدرجة استخدام كل أدوات التكنولوجيا لنقلها، بما فيها أجهزة التليفون المحمولة التي استخدمها دون حذر لا يلائم فعل الثورة ذاته وإنما لكي تنقل أحاسيس اللحظة الحادة، حسب تعبير علماء الاجتماع، وتؤكد أن السينما شأنها تيار متدفق، متصل الظواهر، لا يمكن فصل لحظته الراهنة عن ماضيه أو مستقبله، ولذلك فإن أي ظاهرة جديدة تتفاعل مع مجمل العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المحيطة، لتصوغ نفسها ببطء يصعب الانتباه إليه أو إدراكه في لحظة التشكّل والتغيّر، وعلى هذه الخلفية فإن أفلام اللحظات القصوى هذه، هي عادة أفلام تُصنع تحت ضغط الثورات والمراحل الانتقالية واللحظة الفارقة في التاريخ، وهي عوامل شكّلت إطاراً واضحاً لسينما خرجت من عباءة الثورات العربية وربيعها.

ولمّا تصبح الجغرافيا مدخلاً للتاريخ، وهو ما علّموه لنا على مدار عمرنا في المدارس وفي بقع الدماء على الخرائط،









نبدأ بالسينما التونسية، فالإجابة: «تونس» كما عرفنا، وتونس كانت أم ثورات الربيع العربية وبداية الخيط الذي تعلّق بين صخرتين، ليأتي فيلم جديد يحاول أن يُعيد تكوين المسافات، وهو فيلم «على حلة عيني» (تعبير تونسي يعني أول ما استيقظت من النوم، أو بالدارجة المصرية أول ما فتحت عيني)، الفيلم الحائز على جوائز عِدّة أحدثها الجوائز الأربع في الدورات الفائتة لمهرجان أيام قرطاج السينمائية، والذي تدور أحداثه خلال أشهر قليلة تسبق الثورة التونسية، وهو أيضاً الفيلم الروائي الأول لمخرجته ليلى بوزيد، فيلم يقدّم على طريقته شهادته عن الثورة وشخوصها وأحوال البلاد التي فاضت عن المعنى حتى سارت في معراج الثورة، (انظر تفاصيل عن الفيلم هي....):

وهو النَفَس ذاته، النَفَس الثوري، الذي اتخذه والدها المخرج الكبير نوري بوزيد في فيلمه «ما نموتش» أو «ميلفاي»، العنوان الفرنسي الذي يعني نوعاً من المخبوزات الشهيرة، ويُعدّ أول فيلم روائي طويل ينجز بعد الثورة التونسية، صحيح أن الثورة كموضوع مباشر وحدثي ليست هي محور أحداثه، لكنه وضع نقاطاً على حروف مجتمع يعيش على تناقضاته في صراعات أخلّت بتوازنه وثقلت على أفراد تَمّ قهرهم في سجون نظام «بن علي»، وبعد ثورة 14 يناير تحوّل السجين إلى سجّان مصاب برعشة حمى الإقصاء والتطرّف، يطارد المرأة بوحشية ليدجّنها في حظيرة أفكاره، جعل بوزيد المرأة محور فيلمه واستخدم كاميرته لترصد خيبات مجتمعه ومنعطفاته، وهو ما برع فيه خلال مشواره السينمائي الموشوم بأفلام «ريح السد»، «صفائح من ذهب»، «بزناس»، «بنت فاميليا» وغيرها.

ربما تكون مساحة الجرأة في «ما نموتش» أوسع ما تجعله فيلماً استفزازياً ومثيراً للجدل، خصوصاً حين يطرح قضية الحجاب وازدواجية الوجه المجتمعي والتلاعب بالنصوص الدينية بين الإسلاميين المتعصبين المستندين إلى العنف والبلطجة، ما يقدّم لنا إجابة عن السؤال الملح عن تزايد الشباب التونسي في انضمامهم إلى «داعش»، والليبراليين أو الذين يدعون انفتاحهم على الحياة وانشغالهم بتناول الخمور أكثر من الاهتمام بخراب مجتمع يتفكّك أمامهم، والمرأة التونسية بينهما تعاني من النظرة الذكورية التي تستخدم الدين حجة لتمرير رغبات حسيّة تنمو في أحضان التطرّف. فتاة تقف في المسافة الوسط بين شقيقها السلفي العاطل عن العمل بعد خروجه من السجن رافضاً عدم حجابها وعملها كـ«جارسون» في أحد المقاهي وهي التي تعول أسرتها بعد تقاعد الأب المتعاطف مع ابنته لكن لا حول له ولا قوة، وبين خطيبها الخادع بوجهه المتفتح فيما يلح على خطيبتها ويمارس معها كافة الضغوط والحيل كي تتحجّب، وفتاة أخرى هي خطيبة الشقيق الذي يطاردها بهواجسه بالرغم من أنها محجبة في بلاد لاحقها العنف والقتل الذي طال عازف أوكورديون أعمى يعزف على الطرقات (لعب دوره نوري بوزيد)، ليتوالى المشهد البصري انعكاساً للفترة الحرجة التي مرّت بها تونس عقب ثورتها وتأكيداً على أنه مهما حدث من محاولات لمحو الحرّيّات فإنها تستعصى على ذلك كما يستعصى أن تموت البلاد.

بلدان متجاوران، تونس والجزائر؛ الأولى هي أم ثورات الربيع العربي وأخذت حصتها السينمائية المعقولة، والجزائر لم تمرّ بها ريح الثورات ولا ربيعها، تونس روائياً ووثائقياً روت أفلامها عن الثورة، وهناك فيلم وثائقي مهم هذا العام قدّمه المخرج التونسي الشاب أمين بوخريص في فيلمه الوثائقي القصير والأول «الحي يروّح»، عبارة شعبية تُقال عادة لتهنئة الخارجين من السجن أو «مراسل حرب» حسب ترجمته الحرفية عن الفرنسية، يُقدّم ستة من مراسلي النزاعات والحروب يحكون عن المخاطر التي يتعرّضون بها منذ بداية الربيع العربي وحتى العام 2013 في تونس ومصر وليبيا وسورية، ومن سورية أيضاً قدّم أسامة محمد قدّم فيلمه الوثائقي «ماء الفضة»، ولأنه يعيش في منفاه الإجباري بباريس اندلاع الثورة في سورية، فقد تعاون مع المخرجة سيماف وئام بدرخان التي صوّرت نسبة كبيرة من مشاهد الفيلم داخل مدينة حمص الذي يستعرض الفيلم حصارها، أما الجزائر فما زالت أفلامها تستدعي قضايا مثل الفقر والفساد وغياب العدالة الاجتماعية، وهي العناوين التي كانت تصوّبها السينما المصرية مثلاً نحو الثورة قبل اندلاعها، ففي فيلمها الأول «سينما شكوبي» تجرنا المخرجة بهية علواش، ابنة المخرج المعروف مرزاق علواش، نحو عالم يزخر بالاستعارات والمجازات تتقاطع فيه الإشارات السياسية الواضحة والمباشرة إلى أوضاع البلاد السياسية، مقتطعات من نشرات الأخبار حول الحالة الصحية للرئيس على خلفية من العلاقة بين جمال السينمائي الشاب المستقل الذي يطلب من ياسمين، زوجته السابقة، تخيّل سيناريو على خلفية الأحداث السياسية بالجزائر، وبدلاً من ذلك تكتب ياسمين قصة غريبة

لكي تصفيّ، بلؤم، حساباتها مع زوجها في إيقاع بطيء يجلب الملل كأنه إشارة أخرى على سوء الأحوال عموماً، وهي ربما طريقة تدربت عليها المخرجة من والدها المخرج المعروف مرزاق علواش الذي تصادف أيضاً أن قدّم في هذا العام فيلمه المثير للجدل «مدام كوراج»، الذي استعرض فيه قاع المجتمع الجزائري من خلال «عمر» المراهق المنطوي على نفسه، والذي يعاني من عدم الاستقرار النفسي ويتناول حبوب الهلوسة المسماة «مدام كوراج» ويعيش في بيت من الصفيح في أحد الأحياء القصديرية بضواحي مستغانم مع شقيقته التي تعمل بائعة للهوى ووالدته المنسحقة بالخطاب الديني لمشايخ السلفيين المصريين الذين يظهرون تكراراً على شاشات التليفزيون، ويتوغّل علواش في عالم المهمشين وأوجاعه ويرسم صورة شكلاً ومضموناً تبدو سوداوية، لكنها كاشفة لوحشية واقع من الصعب النجاة من فخاخه وهو ما عبّرت عنه نهاية الفيلم المفتوحة على الكل العناوين القديمة: الموت، والعنف والفساد.

فيما انقلب حال السينما المصرية التي استشرفت الثورة قبل حدوثها وتزامنت معها رواية وتوثيقاً، ليمرّ العام 2015 دون اقتراب من الثورة كأنها جرح وليعود الحال كما هو عليه قبل الثورة وينشغل الجميع بمناقشة موضوعات من نوعية: ندرة الإنتاج السينمائي، ضيق الخناق على السينما المستقلة، السبكي من المنافسة في ظلّ نظام سينمائي احتكاري تديره تكتلات رأسمالية ضخمة وتحوّله إلى قوى احتكارية في حدّ ذاتها، تسيد تيار أفلام الكوميديا والعنف والتنظير المطوّل حول الأسباب والدوافع، مع ظهور بعض التجارب الشاردة عن السرب مثل عودة المخرج هاني خليفة صاحب «سهر الليالي» بفيلمه الجديد «سكر مر»، أو استئناف المخرجة كاملة أبو ذكري لتصوير فيلمها «يوم الستات»، أو انتهاء المخرجة هالة خليل من فيلمها «نوارة»، وظهور فيلم جديد للمخرج محمد خان «قبل زحمة الصيف»، وعودة المخرج داود عبدالسيد بفيلم «قدرات غير عادية»، وهنا يبدو مناقضاً لفترة من قبل/عقب الثورة والتغيّرات السياسية التي لاحقتها وأفلام تزامنت وواكبت وتوالت بعدها، حيث وجدت السينما المستقلة سبيلاً للتواجد، فكانت الأكثر تناولاً للثورة المصرية وتعرضاً لها كموضوع حاسم سواء على مستوى الواقع أم السينما، وعلى هذا الأساس ظهرت أفلام عِدّة سواء كانت وثائقية أم روائية تنقل أو تحكي ما كان يحدث في الميدان، وكاميرات الديجيتال سهلت المهمة ورصدت يوميات الثورة في أفلام صنعت حالة استثنائية تشبه اللحظة الخاصة التي يمرّ بها الوطن، جميلة ومربكة وحماسية وعاطفية وعاقلة، كما في الأفلام الوثائقية مثل «الطيب والشرس والسياسي»، الذي تضمن ثلاث قصص من إخراج تامر عزت، أيتن أمين وعمرو سلامة، و«مولود في25 يناير» إخراج أحمد رشوان، و«نصف ثورة» إخراج عمر الشرقاوي وكريم الحكيم اللذان قدّما يوميات عن الثورة.

تباينت الأفلام الروائية لسينمائيين مستقلين في تناولها للثورة كحدث ثم كضرورة، ففيلم مثل «الشتا اللي فات» للمخرج إبراهيم البطوط الذي يحكي ثلاث قصص إنسانية وعلاقتها بالثورة، حيث يختار لحظات من تفاصيل الحياة اليومية لثلاث شخصيات (شاب له نشاط سياسي- إعلامية- ضابط بمباحث أمن الدولة)، يبرز القهر الذي كانت تمارسه السلطة من أجل قمع الناشطين السياسيين، ويُلمّح إلى زيادة الوعي لدى المواطن المصري عقب الثورة، في فيلمها (الخروج للنهار) صاغت المخرجة هالة لطفي حكايتها الإنسانية بما تحمله من قلق وبؤس يعيشه البشر في مجتمع لا يُعيرهم اهتمام فيصابون بالخيبة، والتي تسحقهم وتحاصرهم وتصنع الأسئلة المعلّقة والخراب الكبير، فلم يبقَ سوى الثورة أملاً في الخروج للنهار. وفي فيلم «فرش وغطا» للمخرج أحمد عبدالله تطالعنا المساحة الأكبر للجرح العميق في النفس والروح والجسد، في واقع صادم، هذا غير أفلام حاولت استثمار الثورة وألحقت بها بعض المشاهد المقتحمة للثورة كما حدث على سبيل المثال في فيلمي «الفاجومي» و«صرخة نملة»، وأفلام أخرى كثيرة بدءاً من «18 يوم» الذي شارك فيه سينمائيون ينتمون إلى الثورة، وحتى الأفلام التجارية «تك تك بوم» لمحمد سعد وإخراج أشرف فائق، و«حظ سعيد» لأحمد عيد من إخراج طارق عبد المعطي،إلى فيلم «بعد الموقعة» للمخرج يسري نصر الله و«قبل الربيع» لأحمد عاطف الذي يتطرّق إلى أحداث ثلاثة شهور قبل اندلاع الثورة، وكان عاطف قدّم قبله فيلم «باب شرقي» وقدّم فيه اللاجئين السوريين الذين لجأوا إلى القاهرة، وكذلك فيلم «الجزيرة 2» إخراج شريف عرفة، الذي هو محاكاة لمجتمع ما بعد الثورة، وأفلام أخرى تباينت في تناولها للثورة شكلاً وموضوعاً؛ وبالرغم من الانعطافات المتموّجة والصريحة لم تكتب السينما حتى الآن كلمة النهاية.



مشهد من فيلم «الخروج للنهار»



مشهد من الفيلم

جيمس بوند
أسطورة الشرّ من جديد

د. رياض عصمت

مَنْ منّا لا يذكر الموسيقى الشهيرة المرافقة لمغامرات بطل الجاسوسية البريطاني العميل 007 جيمس بوند منذ فيلمه الأول «الدكتور نو» (1962) وحتى فيلمه «Spectre سبكتر» (2015)؟ لم يتردّد المخرج سام منديس من استخدام ذلك اللحن بسخاء في فيلم جيمس بوند ذي الرقم 24، على النقيض من أول أفلام النجم دانيال كريغ في دور بوند، «كازينو رويال»، حيث استخدم اللحن مرّة واحدة في آخر الفيلم فقط. «سبكتر» اسم يتردّد في أكثر من فيلم لجيمس بوند. إنها المنظمة السريّة الرهيبة التي تسعى للهيمنة على العالم، وتختزل كل الشرور. في الواقع، يمكننا قياس نجاح أفلام جيمس بوند بنجاح مؤدي دور الشرير فيها، وهو معيار خفي غاب عن أذهان كثيرين ممن شغفوا بفتيات بوند أكثر من أشراره. تميّز فيلم «سكاي فول» (2012) لمخرج «سبكتر» نفسه سام منديس بسبب أداء الإسباني خافيير باردوم دور شرير غريب الأطوار. هنا، تصدّى الممثل النمساوي القدير كريستوف وولتز لدور رئيس منظمة سبكتر، وأضفى حضوره رهبة وإثارة مشابهين.

لا شك في أن جيمس بوند أضحى في أذهان كثيرين شخصية حقيقية عاشت في الواقع فعلاً، مثله في ذلك مثل أساطير عديدة في تاريخ الأدب والفنّ السينمائي، مثل: دون كيشوت، شرلوك هولمز، طرزان، زورو، رامبو، هركول بوارو، إنديانا جونز، ومؤخراً روبرت لانغدون بطل «شيفرة دافنشي». أول من جسّد شخصية بوند على الشاشة الفضية وأفضلهم في نظر كثيرين هو النجم الاسكتلندي شون كونري، الذي جسّد بوند في 6 + 1 من الأفلام، (إذ إن فيلمه الأخير والمتأخر «لا تقل أبداً مرّة أخرى» (1983) أنتج بصورة غير رسمية). تعتبر أفلام كونري «من روسيا مع حبي» (1963)، «الإصبع الذهبية» (1964)، «أنت تعيش مرّتين فقط» (1967) أفضل أفلامه في دور العميل 007، وقد غطّى حضوره الذكوري الآسر على بطلات أفلامه العديدات من مختلف الأجناس والأعراق، فنسيهم الجمهور وتذكره وحده. أسند دور جيمس بوند بعده إلى ممثل يُدعى جورج ليزنبي في فيلم وحيد عنوانه «في الخدمة السريّة لصاحبة الجلالة» (1969)، لكن النجاح لم يحالفه. ثم جاء النجم روجر مور ليمثل دور العميل 007 في سبعة أفلام، ويصبح أكثر النجوم تجسيداً لشخصية جيمس بوند من ناحية الكم. لا شك في أن روجر مور طوّر سمات بوند باتجاه

أكثر مرحاً وخفة من كونري وصل إلى حَدّ الإضحاك، بحيث إن دعاباته طالت مارغريت تاتشر نفسها. لَعلّ أفضل أفلامه هي «عش ودع غيرك يموت» (1973) مع جين سيمور، «الجاسوسة التي أحبتني» (1977) مع باربارا باخ، «من أجل عينيك فقط» (1981) مع الفرنسية كارول بوكيت، و«أكتوبوسي» (1983) مع مود آدمز، التي ضربت رقماً قياسياً بأدائها دورين مختلفين في فيلمين من أفلام بوند. بدت علائم تقدُّم العمر على كل من مور وكونري معاً، فجيء بالممثل البريطاني الجاد تيموثي دالتون ليلعب دور بوند في فيلمين أولهما «نجوم النهار» (1987) مع الممثلة ميريام دابو، وأتبعه بفيلم «رخصة للقتل» قبل أن يُزاح عن الدور لصالح بيرس بروسنان، الذي رشحه روجر مور نفسه بعد أن وجده الأشبه بمقاربته المرحة لبوند عبر مسلسله «رمنغتون ستيل». مثل الآيرلندي بيرس بروسنان شخصية بوند في أربعة أفلام، أقواها فيلمه الأول «العين الذهبية» (1995) مع إيزابيلا سكوربوكو وشون بين، وإن كانت الثلاثة الباقية ممتعة أيضاً. ثم أعفي فجأة بعد فيلم «مت في يوم آخر»، وجيء بممثل جاد هو دانيال كريغ ليلعب دور بوند الجديد في «كازينو رويال» (2006) من إخراج مارتن كامبل، ويغير جذرياً من معالم الشخصية عن جميع من سبقه، فيجعلها أكثر عنفاً وغير مُنزّهة عن الأخطاء، بحيث صدم الجمهور حين تَمّ خداعه، وحين ألقى بجثة صديق قتيل في حاوية قمامة، وحين لم يأبه لخلطة شراب بوند المفضلة، وحين لم يتردّد لحظة في إطلاق النار على غريمته التي لعبت دورها الحسناء الفرنسية صوفي مارسو. في الواقع، لم تكن صورة بوند الجديدة تلك مفضلة عند عشاقه، فدانيال كريغ أشقر يشبه الرئيس الروسي بوتين، يوحي بالقسوة ولا يُجيد كثيراً المزاح والحب. كما أن مبدع الخدع العجوز «كيو» تَمّ استبداله بعبقري كمبيوتر شاب، واُستبدلت السكرتيرة المخضرمة «مونيبيني» بشابة سمراء فتية، أما رئيس بوند في الاستخبارات البريطانية «م» فسبق أن أسند منذ عهد بيرس بروسنان إلى امرأة لعبت دورها الممثلة الكبيرة جودي دنش، إلى أن توفاها الإنتاج في حبكة «سكاي فول» ليحل محلها في دور «م» الممثل القدير رالف فاينس في «سبكتر» (2015).

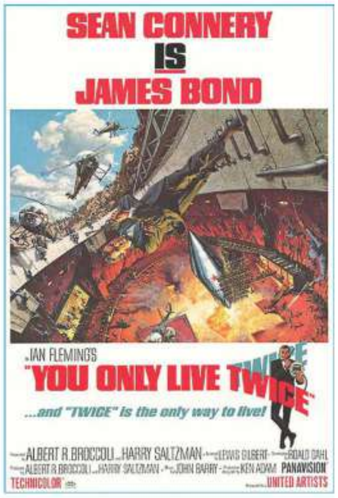
أما المخرجون الذين تعاقبوا على إخراج أفلام جيمس بوند، فكان أولهم تيرانس يونغ، الذي أخرج ثلاثة أفلام لشون كونري، أولها «الدكتور نو» وأفضلها «من روسيا مع حبي». ثم غاي هاميلتون، الذي أخرج فيلمين لشون كونري، أفضلهما «الإصبع الذهبية»، وفيلمين آخرين لروجر مور، هما «الرجل ذو المسدس الذهبي» و«عش ودع غيرك يموت». ثم لويس جيلبرت، الذي أخرج فيلماً واحداً لشون كونري هو «أنت تعيش فقط مرّتين»، وفيلمين لروجر مور، أفضلهما «الجاسوسة التي أحبتني». ثم نذكر أغزر مخرجي سلسلة أفلام جيمس بوند، جون غلين، الذي أخرج ثلاثة أفلام لروجر مور، أفضلها «أوكتيبوسي»، وفيلمي تيموثي دالتون الوحيدين. ثم مارتن كامبل، الذي أخرج «العين الذهبية» لبروسنان، و«كازينو رويال» لكريغ. هناك قائمة بمخرجين أخرج كل منهم فيلماً يتيماً فقط من سلسلة أفلام بوند: آرفين كيرشنر، روبرت ر. هانت، روجر سبوتيسوود، مايكل آبتيد، لي تاماهوري، ومارك فورستر مخرج فيلم «قدر من العزاء». أخيراً وليس آخراً، ها هو ذا سام مينديس يخرج فيلمين ناجحين جداً من أفلام جيمس بوند هما: «سكاي فول» و«سبكتر».



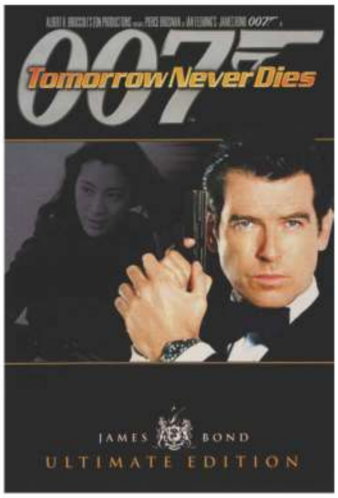








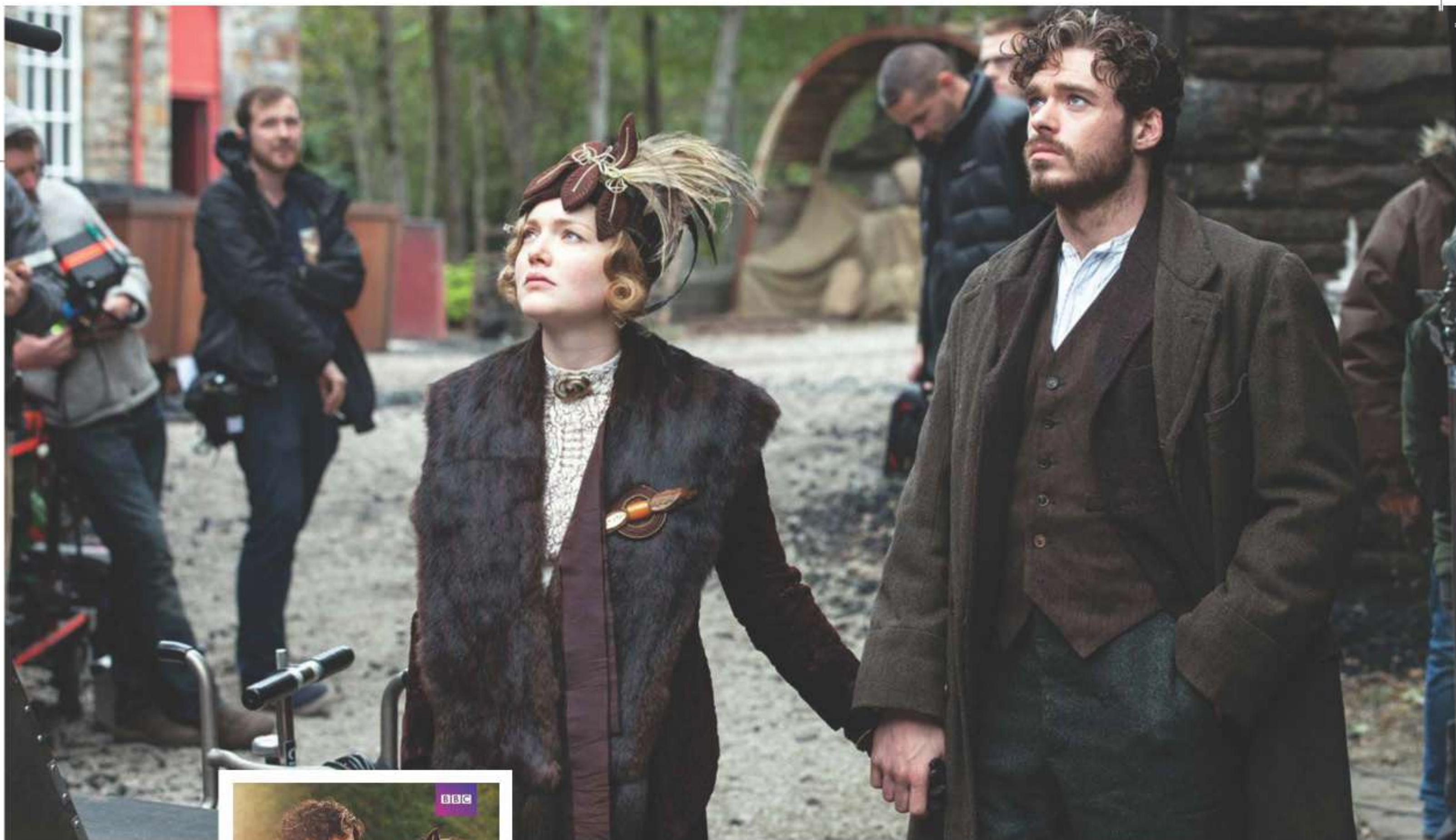






يُؤخذ على سلسلة أفلام جيمس بوند بشكل عام أنها - رغم زعم براءتها من الغرض السياسي وتبريرها للإثارة الخالصة - فإنها تضمر نظرة لا تخلو من عنصرية تصوّر أغلب الأشرار والشريرات على أنهم من أغراب من أجناس غير العرق الأنغلوساكسوني النقي، فمنهم الروسي، والألماني، والإسباني، والياباني، والجنوب-أميركي، والإفريقي، والصيني، والتركي، والمغربي، والمصري، والكوري. بينما بالكاد نجد عبر 42 فيلماً مجرماً أميركياً أو بريطانياً إلّا في حالات نادرة، وفي دور مساعد، كما في «العين الذهبية» و«سبكتر». ما الذي ميّز فيلم «سبكتر» (2015) عن سواه، سلباً أم إيجاباً؟

يتضمن فيلم «سبكتر» (2015) معركة جسدية ربما كانت واحدة من الأعنف في جميع أفلام بوند، إذ إن الخصم فيها ليس سوى المصارع العملاق باتيستا. والفيلم استضاف أكبر امرأة عمراً بين حبيبات بوند، فالإيطالية مونيكا بلوشي تبلغ 50 عاماً. لعلّ الأمر الذي أعطى فيلم منديس «سكاي فول» تقديراً أفضل هو كون حبكته الدرامية أشد وضوحاً وسلاسة من حبكة «سبكتر» المعقدة. هناك أمور غير مقنعة هنا، فليس من المنطقي أن يقتحم بوند وحيداً مقرّ اجتماع العصابة الدولية الرهيبة، معرّضاً نفسه للقتل. وليس من المبرر أن يغير ثيابه في أماكن نائية دون أن نراه يحمل حقيبة ثياب. ثم إن علاقته بأرملة الإرهابي (مونيكا بلوشي) علاقة عابرة جداً، ومن الغامض معرفة سبب استهداف القتلة لها. أما الإبر التي تُغرس في عنقه وهو مُقيّد إلى آلة، فلا نراها تركت تأثيراً يذكر عليه. بالمقابل، أجاد كريستوف وولتز تقمّص الشرير، فهو يُخيف بهدوئه غير العادي، خاصة بعد أن ينجو من الموت بجرح غائر على وجهه. ذكرنا وولتز بفوزه المستحق بأوسكار أفضل ممثل مساعد عن فيلم «دجانغو طليقاً». يجد بوند نفسه هذه المرّة محاصراً ومنفياً. إذا كان هذا الوضع مألوفاً منذ بيرس بروسنان، فإنه هنا وصل إلى أقصاه، لأن جهاز المخابرات البريطانية يتخلّى رسمياً واضطرارياً عن بوند بسبب منس خائن (لعب دوره أندرو سكوت) يحاول إلغاء الجهاز من أساسه خدمة لمنظمة سبكتر الإرهابية. بالطبع، يحبط جيمس بوند المخطط منذ أن يكشف له العجوز (غاسبر كريستنسن) الذي انشق عن العصابة له أسرارها قبل أن ينتحر، موكلاً إياه حماية ابنته الوحيدة. لكن بوند (دانيال كريغ) لا يبقى وحيداً، بل يحظى بمساندة فعالة من رئيسه «م» (رالف فاينس)، من «كيو» (بن ويشو)، من «مونيبني» (ناعومي هاريس)، ومن الحسناء الفرنسية بطلة الفيلم (ليا سيدو). تبدأ أحداث الفيلم في المكسيك مع كرنفال عيد الموتى بمشاهد أخاذة، وتستمر في بريطانيا، ثم ينتقل بنا الفيلم إلى إيطاليا والنمسا، وأخيراً يستقرّ بنا طويلاً في المغرب قبل أن نصل إلى ختامه على جسر فوق نهر «التايمز» في لندن. مشاهد متنوّعة وآسرة ومحرّضة للخيال، لكنها أثقلت الفيلم بالتنقلات من مكان إلى آخر، وبالمغامرة من أجل المغامرة. قصة فيلم «سبكتر» لم يكتبها مبتدع شخصية جيمس بوند الأصلي إيان فلمنغ، بل كل من جون لوغان ونيل بارفيس وآخرين. قام بتصوير الفيلم هويتي فان هويتما، وبمونتاجه لي سميث، وألّف موسيقاه البديعة توماس نيومان. هناك مئات الخبراء الذين وقفوا أيضاً وراء نجاح الفيلم، خاصة خدعه التقنيّة المبتكرة، وبدلاء المخاطر الذين بلغ عددهم 95 شخصاً، مما جعل «سبكتر» أحد أفلام بوند المميّزة، التي جعلت المشاهدين يترقبون جزأه الثاني بتشوق.





الليدي تشاترلي تخسر نبرتها

أحمد ثامر جهاد

بعد نحو تسعة عقود على صدور طبعتها الأولى، كتب المخرج البريطاني الشاب «جاد ميركوريو» نسخة مختصرة من رواية «عشيق الليدي تشاترلي» للروائي والشاعر (د.هـ.لورانس 1885 - 1930) حافلة بالمقاطع الإيروتيكية وأخرجها إذاعياً لصالح (بي بي سي) قبل أن يُقدّم نسخة فيلمية من الرواية ذاتها عام 2015 ويسند أدوار البطولة فيها إلى: هوليدي غرانغر وريتشارد مادن وجيمس نورتن.

الرواية التي لها تجربة مريرة مع الرقابة منذ صدورها عام 1928 والتي طاردتها تهمة الإباحية لعقود، هي أعمق بكثير من أن يتم استخدامها واجهة للنشر الإيروتيكي الاستهلاكي، فهي على المستوى النقدي إيقونة كلاسيكية لفلسفة الأدب الحسي الذي أصبح في عقود لاحقة تياراً أدبياً ملهماً ترك تأثيره الملحوظ على أعمال جيل من الكتّاب والروائيين، بينهم (هنري ميللر وانايبس نن)، ليس فقط لناحية اتسام تلك الأعمال بالصراحة والجرأة غير المسبوقة في التعاطي مع موضوعة الجنس أدبياً، وإنما لأنها قدّمت كشفاً جوانياً للإنسان. معظم روايات ذلك الجيل كانت - وباعتراف أصحابها أنفسهم- محاولات طموحة لم تتخلص من تأثير لورانس وبقيت أدنى من مستوى الحساسية الفنيّة التي قدّم بها صاحب (أبناء وعشاق ونساء عاشقات) العلاقات الإنسانية بلغة صافية خالية من التصنُّع والهشاشة.

أفلمة الرواية

تناولت السينما في سنوات مختلفة أبرز أعمال لورانس (أبناء وعشاق، نساء عاشقات، الثعلب، الأفعى ذات الريش) مثلما قدّمت رواية (عشيق الليدي تشاترلي) غير مرّة من دون أن تفيها حقها، على غرار ما حصل مع روايات كثيرة من هذا النوع يزينها التشويق وتميزها الرؤية. في أغلب تلك المحاولات لم تذهب المعالجة السينمائية أبعد من التركيز على ثيمة الاشتهاء المتأجج لدى السيدة كونستانس، زوجة السير بيكفورد تشاترلي المعاق جراء إصابته في الحرب، والذي سيقودها فيما بعد لمطارحة الغرام مع حارس الغابة.

وهنا يغيب على نحو غير مألوف المغزى العميق الذي نحته لورانس في مفتتح روايته بالقول «عصرنا في جوهره تراجيدي ولذا نرفض أن نتعامل معه تراجيدياً» ليطفو المسار الدرامي على السطح من دون تحايثه مع التصوّرات النفسية والفكرية المصاحبة والمسوغة لرغبة العشيقين في الانعتاق. انعتاق يستدعي ولادة وعي جديد بوسعه أن يستوعب عبارة (وعي الدم) التي نحتها لورانس. فنهب إلى ما هو أبعد من مجرد الظن أن توافقاً عاطفياً يمكن له أن ينشأ بين سيدة ارستقراطية وعامل أجير سيكون ثمار نزوة عابرة.

يكتب أوليفر أو جون توماس لعشيقته «الحيازة سم والحرمان جوع وكلاهما موت». في الغضون ينعى لورانس نقاء الغابة التي تلاشى نسيمها وتلوّثت أشجارها الباسقة وياسمينها بفعل قدوم حضارة الفحم والحديد. يدرك لورانس بحسه الرؤيوي مغزى ارتباط الجنس بالموت. فإنجلترا المسكونة بنذر الحرب والخراب الروحي كانت ممثلة كلها في روايته هذه التي تعلن مخاوفها من ضياع الآمال في مستقبل تكبله المصالح المادية دون غيرها.

لقد غيّرت هذه الرواية قرّاءها بقدر ما غيّرت كاتبها وهو يُطيح بأخلاقيات الكتابة. ومثلما أسيء التعامل مع الرواية جراء التبضيع التجاري لها من قِبَل دور النشر فان أغلب النسخ السينمائية تعاملت بسطحية مع هذا العمل الروائي حينما ركزت على الجانب الإباحي الذي لم يعد يمثّل شيئاً فريداً، في سياق الثقافة الغربية وفورة حرّيّاتها الفردية، فيما تقتضي أية قراءة جديدة لعمل لورانس البحث عن معنى آخر خلاق وراهن، ربما التقطته الروائية (دوريس ليسنغ) حينما اعتبرت «عشيق الليدي تشاترلي» أهم رواية مناهضة للحرب كتبت حتى الآن.. قصيدة مؤسية عن شجاعة عاشقين يقفان ضد العالم.

في عدد غير قليل من الاقتباسات السينمائية للأعمال الأدبية جرى ابتسار القيمة الفنيّة لتلك الأعمال (الكلاسيكية وما بعدها) والاكتفاء بالتمسك بمسار





درامي مشحون عاطفياً يثير مشاعر المتلقي، وتغيب في ثناياه ملامح الشخصيات لتغدو أزماتها أقلّ تعقيداً مما هي عليه واقعاً، فيما تظهر أفعالها مرئية بشكل منمط. قد يجد البعض في قدرة الفيلم على التحريف والاستبدال براعة أسلوبية تستمد قوتها من خيال الكاتب إذا ما كان الغاية مقتصرة على جعل الجمهور ينتشي بالهراء الموصوف كخيال سينمائي.

مخرجون كبار من طراز (ستانلي كوبريك) يعون تماماً مناحي الاقتراب والافتراق بين الرواية والفيلم سواء في بنيتهما، لغتهما، أسلوبهما وجمالياتهما الخاصة، تعاملوا مع النص الروائي بشكل مغاير يقارب إعادة إنتاجها بالصورة، بشكل يعكس إلى حَدّ كبير فهمهم الخاص لحدود النص وممكناته السردية وتالياً فرادة رؤيتهم السينمائية لتلك الأعمال.

المفاضلة بين الفنين ليست الأساس هنا ولا مطابقة الأصل هي المعيار، وإنما كيف يتأتى إنتاج فيلم كبير عن نص عظيم. فالسينما في نهاية الأمر لا تتكلم إلّا لغتها الخاصة مهما حاولت الاقتراب من فضاء العمل الأدبي.

ومن بين أشهر المعالجات السينمائية لرواية «الليدي تشاترلي» التي تتعدّى الـ(400 صفحة)، نسخة المخرج الفرنسي مارك اليغريه- 1955، وفيلم جوست جيكن- 1981، والإيطالي لورنزو اونوراتا- 1989، وفيلم ألان روبرتز- 1977، والذي ألحقه بجزء آخر عام 1985، فضلاً عن نسخ تجارية غير ذات أهمية. ربما أفضل معالجة سينمائية اقتربت إلى حَدّ ما من أجواء الرواية من دون أن تتعكز جودتها على قوة السيناريو الأدبي هي تلك التي قدّمتها المخرجة الفرنسية «باسكال فيران» عام 2006 وأدت فيها الممثلة (مارينا هاندس) شخصية «الليدي تشاترلي» بتمكن، حيث حصد الفيلم والممثلة جائزتي سيزار عام 2007. كما لا بد من الإشارة إلى الدراما التليفزيونية التي قدّمها البريطاني كين راسل عام 1993 وأسند البطولة فيها إلى جولي ريتشاردسون وسين بن. وربما من المفارقة أن تكون أفضل المعالجات السينمائية للرواية ليست إنجليزية.

في حين أن أفضل ما في نسخة المخرج «جاد ميركوريو» - والتي تعدّ الأحدث- هو قدرتها على اختصار المدونة الروائية في سرد سينمائي يجاهد للحفاظ على المنحى الدرامي الأساسي في الرواية بزمن عرض لا يتجاوز 90 دقيقة. وخلال الدقائق الأربع الأولى يقفز بنا الفيلم من حادثة انهيار جزء من منجم الفحم إلى واقعة زواج الليدي تشاترلي من كليفورد والذي سردته الرواية بعشرات الصفحات. الشيء الأجمل، كان اقتصاد اللغة السينمائية في الفيلم، تحديداً في بداياته، مشهد عقد قران الليدي تشاترلي في الكنيسة، إذ يجري اختصار زمن الأحداث في مونتاج متداخل يعرض مراسيم الزواج (حاضر الصورة وزمنها المتحرّك) مع لقطات سريعة توظّف لتصوير ذهاب كليفورد إلى الحرب ثم عودته إلى المنزل عقب تعرّضه

لإصابة بليغة جعلته عاجزاً. كما سنعرف في المشهد ذاته إصابة كليفورد خلال الحرب ونعي نظرة ميلرز التي ستنبئ عن لقاء مؤجّل بينهما، وهو الذي يشاركه الخندق كجندي ويصبح لاحقاً حارس طرائد الغابة. من شأن هذا الإيجاز في لغة الصورة أن يُعزّز خيارات المعالجة المرئية لما هو مكتوب، فضلاً عن بعث إشارات سريعة بوسعها توجيه المتلقي ولفت انتباهه لتتبع مسار الشخصيات الفاعلة ومصائرها المحتملة التي ستطبع الأحداث اللاحقة بخياراتها.

في الدقيقة 12 من الفيلم تنتهي الحرب. وبعد مشاهد قصيرة مشحونة بالتوقعات سيكون ميلرز حارساً أجيراً لدى السيد كليفورد، معزولاً في كوخه الخشبي الكائن على مسافة ليست بعيدة عن منزل الليدي تشاترلي. ويبدو أننا لن نحتاج إلى المزيد من الوقت لرؤية أول مشهد غرام بين ميلرز وتشاترلي، وإن كان تماساً جسدياً متقشفاً يخون عمل لورانس ثانية. فالتعامل بتحفظ مع لهيب كلمات لورانس ووصفه الجريء لمعاشرة تشاترلي وعشيقها هو حياد يماثل في خيانته التأكيد فقط على إباحية الرواية بمعزل عن أية قيمة أخرى. لكننا في السينما يمكن لنا المضي مع تطوّر الأحداث بمعزل عن تأملات الرواية وبراهينها الناجزة. كمشاهدين (لا نمتلك أية فكرة عن الرواية) ربما سنستمتع بفيلم عاطفي خالٍ من التعقيد يخاطبنا بلغة العصر ويبلّغنا رسالته الإنسانية ببساطة وجمال.

وجراء ما بدا أنه أصالة للعلاقة بين الرواية والفيلم والتي شاعت في العديد من الأدبيات السينمائية، بات من الصعب على المتلقي لدى مشاهدته فيلماً سينمائياً مقتبساً عن عمل أدبي التخلّص من رغبته الملحة في المقارنة بين النسختين الفنيتين للتوصل إلى حكم يتأسس غالباً على سؤال وحيد ومُحدّد يختزل بعجالة، تاريخاً نظرياً وفنيّاً متشعّباً: أيهما كان الأفضل بالنسبة لنا، الرواية أم الفيلم ؟ وكما السؤال قد لا يبدو الجواب موفقاً دائماً.

رسالة لورانس

كان هذا النص أكبر من مجرد مناسبة





لاستخلاص استنتاجات سطحية عن جذر الخطيئة وأسرار الخيانة. فما كان فعلاً منحطاً بمعايير أخلاقية سابقة بات بوحي دين الحضارة الصناعية الجديدة مواجهة صريحة مع عالم مملوك لقيم الرجولة التقليدية ومسخر في الوقت ذاته لاستشراف وعي نسوي لا يتردّد في إعلان ثورته. وجراء فشلها في أن تنال سعادتها لمجرد دخولها حلقة الرجال الميسورين، لا تتردّد الليدي تشاترلي في الانحياز لمشاعرها بتفضيل العشيق على الزوج الذي ليس أمامه سوى القول «لقد خالفت النظام المقدس للأشياء واخترت النوم مع قرد».

ومثلما كانت «ايما بوفاري» هي فلوبير، فإن كونستانس التي تخاطب زوجها قائلة «إن الجسد الذي قتله أفلاطون والمسيح، سيولد مجدداً» هي ذاتها لسان لورانس الذي دعا بيأس إلى أن يتم تقبّل روايته كنوع من الحنان بدلاً عن وصمها بالبذاءة، فقد آن الأوان لأن نتكلّم عن الأشياء بلغتها الحقيقية، نغادر ما هو زائف ومهذب ومصطنع لكي نتوقف عن عادة التخلّي عن العاطفي لصالح العقلاني..».

يصعب على الفيلم تمثيل هذا العمق بالصورة، ولو حاول المخرج سرده بصوت الراوي الذي يسلسل الأحداث فإنه سيضعف خيارات الصورة لصالح أدبيتها. وهو ما فعلته المخرجة باسكال فيران في فيلمها الناطق بالفرنسية، والذي يُقارب زمنه الثلاث ساعات عبر إظهار لوحات بين مشهد وآخر تشير إلى بعض النقلات في أحداث الرواية، من قبيل: في ذلك اليوم كان الخادم الصغير مريضاً. وكان كليفورد يريد تبليغ أمر ما لخفير الصيد..». أو يسرد الآتي لتعجيل زمن الأحداث: من حينها أخذت كونستانس تذهب إلى الكوخ كل يوم تقريباً.. ثم يستكمل المشهد بوقائع لاحقة. في حين استهلت المخرجة فيلمها بمشهد له دلالته، وهو استقبال كليفورد لأصدقائه والثرثرة معهم حول ذكريات الحرب. ها هو يخبرهم كيف أن أحد الجنود صاح باسمه وأخذ يركض أمامه من دون رأس.

يمكننا القول إن المخرجة الفرنسية «فيران» بإدراكها صعوبة المهمة التي تنتظرها تمكّنت من ملامسة أجواء الرواية واختارت بذكاء أهم فصولها مع الحفاظ على مساحة صمت بليغة تقابل محطات الوصف الروائي، وهو ما لم يفعله المخرج البريطاني «جاد ميركوريو»، بحيث جاء فيلمها مُحتفياً في مشاهده الطويلة بالطبيعة كمكان بصري ساحر، تتجوّل الكاميرا فيه على خلفية أصوات الطيور المختلفة، فيما تتأمل الليدي بنظرات شغوفة وقلب جامح السحر من حولها، مستشعرة وحدتها مع زوج عاجز حوّلته الحرب إلى رجل بارد ومرتاب.

ستبقى السينما منجذبة للرواية الكلاسيكية بسبب دراميتها العالية وعوالمها السردية المحكمة ومصائرها الفريدة وحسها الرومانتيكي ونزعتها الإنسانية.



أمجد ناصر

الكاردينال والوزّان

زرت، مؤخراً، فيتربو التي تبعد نحو مئة كيلو متر إلى الشمال من روما، وفُوجئت بوجود «مدينة» قروسطية، كما كانت عليه عندما هرب الباباوات إليها، وتحوّلها مقرّاً لهم بعض الوقت. يبدو أن تحوّل فيتربو مقرّاً باباوياً، مؤقّتاً، سببه خوف زعماء الكنيسة الكاثوليكية من قيام العثمانيين باحتلال روما. هكذا صارت هذه البلدة، صعبة المسالك، التي تقع في إقليم توسكاني مقرّاً بديلاً للعاصمة البابوية التاريخية، الأمر الذي أعطاها أهمّيّة سياسيّة واقتصاديّة وثقافيّة، وبالطبع دينيّة، لم تكنْ تعرفها من قبل.

يكفي أن تزور مقرّ بلدية المدينة لترى آيات من عظمة فيتربو مرسومة على الجدران والسقوف. كان الباباوات، كما نعرف، يهتمون بالرسم. فهم أسهموا في رعاية إبداعات كبار الفنانين الإيطاليين أمثال: مايكل أنجلو، وليوناردو دافنشي، ورفاييل، وهؤلاء، إلى غيرهم، من أبناء منطقة توسكاني، مهد حركة النهضة الإيطالية، التي تبادل رعايتها، لأسباب تنافسية وأحياناً تصارعية، الباباوات والعائلات الارستقراطية الثريّة. أينما تلفّت في مقرّ بلدية فيتربو تجد رسومات تذكّرك بأعمال عصر النهضة.. أو القرون الوسطى، إذ لم يشع مصطلح «عصر النهضة» إلّا في القرن التاسع عشر ليصف تلك الفترة التي شهدت تناقضاً مذهلاً في حياة الإيطاليين: ثراء فاحش للباباوات والتجار وملّاك الأراضي، وفقر وجهل وجوع يرزح تحت وطأته عامة الناس. من فترة مظلمة، بالنسبة للغالبية العظمى من السكان، أشرقت شمس النهضة الفنيّة والأدبيّة. بالوسع رؤية الباباوات الذين تعاقبوا على فيتربو في اللوحات الجدارية التي تزيّن قاعات المقرّ البلدي. وبوسع المتجوّل في هذا المبنى البلدي أن يرى رسوماً وتماثيل أسود أينما تطلع. الأسد هو رمز المدينة لذلك تجد رسماً، نحتاً، نقشاً له في غير مكان، مرّة يحمل صليباً، ومرّة علماً، مرّة على حائط، ومرّة على نافورة لم تتوقّف المياه عن التدفّق فيها..

***

على جدار في القاعة الأولى بمبنى البلدية، هناك لوحة كبيرة تصوّر رجل دين ذا لحية شيباء طويلة وأمامه كتاب. هذا هو أحد أبناء فيتربو البسطاء الذي ارتقى في السُلّم الكنسي إلى مرتبة كاردينال وفي الدراسة العلمية إلى درجة الدكتوراه: أجديو دي فيتربو، الذي سيرتبط اسمه، دائماً، بحدثين، الأول رعايته للأسير السفير الحسن الوزّان (ليون الإفريقي)، الذي خطفه القراصنة الصقلّيون و«أهدوه» إلى البابا، والثاني أمره ترجمة القرآن إلى اللاتينية وتعلّمه هو اللغة العربية على يد الوزّان، الذي قام، أيضاً، بمراجعة الترجمة الثانية للقرآن إلى اللاتينية. كان كاردينال مدينة فيتربو، التي بلغ عدد سكانها، أيام ازدهارها تلك، أكثر مما هو عليه عديدها اليوم، يريد أن يقرأ نصوص القابالا العبرية، فوجد أن الطريق إلى العبرية الميتة يمرُّ باللّغة العربية الحيّة. ويبدو أن هذا كان يحدث تلك الأيام ليس فقط للاستفادة من العربية في قراءة العبرية، ولكن أيضاً لفهم العثمانيين الذين اقتحموا قلب أوروبا باسم الإسلام، ومن ثَمّ، باسم القرآن، ما يعني باسم العربية.

المصادفات، أو الأقدار، هي التي جعلت اللقاء ممكناً بين هذين الرجلين- المسلم والمسيحي- على أرض المعرفة وتبادل الأفكار ولو من باب الحاجة والمصلحة، فأثمرت، هذه العلاقة، ترجمة لاتينية للقرآن وسجّلت باسم الوزّان سفْرَه الشهير «وصف إفريقيا» الذي وضعه باللّغة الإيطالية التي أصبحت تشهد إقبالاً أدبيّاً، سيؤدي إلى تحوّلها لغة قائمة بذاتها، لتنزوي، بعد ذلك، اللاتينية في المكتبات والأديرة وأقسام اللّغات القديمة في الجامعات.

في هذه المدينة الصغيرة التي يصلها المرء في طرق فرعيّة ووعرة، بعض الشيء، من العاصمة روما، عاش الكاردينال فيتربو، الذي سيتّخذ من الوزّان أستاذاً له وسيحاول، من دون جدوى، أن يتتبع أخباره التي انقطعت إثر مغادرته إيطاليا إلى تونس. بعدما عاد الوزّان إلى عالمه العربي لم يقمْ بعمل يذكر، كما يبدو، ولم يُشرْ أحد إلى أنه التقاه. كأنه عاد إلى الرحم الذي خرج منه أول مرّة، واختفى هناك.

«وحوشٌ بلا وطن»

الطفل الوديع يصبح وحشاً

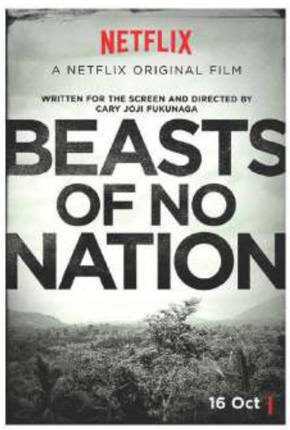
علي التاجر

أكلت الحرب في القارة الإفريقية من أجساد أبنائها تماماً مثلما فعل الجوع والجفاف. إفريقيا في المتخيّل الجمعي، تعني فيما تعني تاريخاً كولونيالياً وهيمنةً وسُخرةً طويلة ما زالت آثارها حتى اليوم.

في فيلم «Beasts of no nations» أو «وحوشٌ بلا وطن»، كانت الحرب التي لم تضع أوزارها هي الأبرز من بين الأحداث التي أرهقت قلب الصغير «آغو» وحوّلتهُ من طفلٍ وديع ومدلل، إلى مقاتلٍ شرسٍ وقاسٍ، يقوم بكُل الأعمال الوحشية والقذرة.

في بلدٍ يقع في غرب إفريقيا الغنية بالغابات والأدغال الاستوائية والغيوم المتلبدة تنطلق الأحداث من قريةٍ صغيرةٍ ووادعةٍ كان يحرسها جنود حفظ السلام النيجيريون، قبل أن يرحلوا عندما تكون القرية في مرمى قوى الانقلاب العسكري التي تباغتها ليقع آغو وأبوه وأخوه الأكبر في الأسر الذي أعقبه إعدامٌ جماعي، رغم تعذّر الرجال بأنهم ليسوا على علاقةٍ بالجماعات المتناحرة، فهم من أهل القرية الذين بقوا لحراسة بيوتهم وممتلكاتهم فقط.

قبل إعدام والدهم، يهرب آغو وأخوه نحو الغابات القريبة، لكنّ أخاه يُقتل برصاص الجنود الذين يلاحقونهم فيما ينجو آغو ويتابع ركضه نحو الأدغال ليجد نفسه أسيراً مرّةً أخرى في قبضة مقاتلي الـ NDF، الميليشيات العسكرية التي يقودها الكومندانت أو القائد، في حشدٍ من الجنود الذين يشكّل عصبهم الأطفال واليافعون.



يؤخذ آغو إلى مخابئهم في أعالي التلال الخضراء، وبهذا يكون قد وضع قدميه على طريق اللاعودة في الانضمام للميليشيا، مدفوعاً بثأر أبيه وأخيه، فيمرّ في مراحل التجنيد الأوليّة التي تركز على غسيل الأدمغة والأدلجة بالشعارات والأفكار الثورية وصولاً إلى التدريب العسكري، مما يجعله مستعداً بدنياً ونفسياً للمعركة التي سيخوضونها عمّا قريب.

وحتى ذلك الوقت، يكتشف آغو أن بيئة المعسكر من الداخل يسودها الإدمان والشعوذة، مما يجعل جُلّ هؤلاء الأطفال الذين طلّقوا براءتهم منقادين بشكلٍ تام إلى الكومندانت الطامح لنيل ثمن تضحياته بتعيينه جنرالاً بعد أن يقوم بتحرير العاصمة.

سرعان ما تتحطّم أحلام الكومندانت، بعد أن يتم استدعاؤه من قِبل رئيس الجناح السياسي للحركة، فيتجاهله حتى اليوم التالي بتركه في قاعة الانتظار، ثم إذا حان دوره، فإنه يصعق بخبر ترقية الجندي «توايسي» الذي كان حتى الأمس القريب تحت إمرته، في إظهارٍ لانتهازية السياسيين.

يرفض الكومندانت ذلك، فيرجعه رئيسه إلى حقيقته كجندي من واجبه الطاعة العمياء، كما يخبره بأن الحرب وفضائحها قد جلبت انتباه العالم، وأنه لا مفرّ من المحاسبة في يوم ما، ثم إنه من المدانين لا شك بجرائم الحرب، والسياسيون هم الأقدر على استثمار التقدّم العسكري والميداني وتوجيهه إذا لزم الأمر.

ونتيجةً لذلك، يدبّر الكومندانت حيلةً لتوايسي تنتهي بقتله، ويتحوّل التنظيم الذي كان بالأمس يقاتل مدفوعاً بعقيدةٍ قتاليةٍ صلبةٍ على الظاهر إلى عصابةٍ يقودها الكومندانت الذي يُعمّم بأنه عاصٍ





للأوامر وتتم ملاحقته في كل مكانٍ بعد ذلك، حتى يصبح هو وجنوده ملاحَقين ومهددين بالجوع والأمراض القاتلة.

هنا الأمر، يدفع آغو والآخرين على التمرّد وترك المعسكر والاستسلام لجنود حفظ السلام، فيتم نقلهم إلى مركزٍ مختص بإعادة تأهيل الأحداث، يعمل المختصونَ فيه على إعادة بريق الطفولة الغائرة فيهم ليخرجوا من أنفسهم شبح المقاتل والجندي المتمرّد والمدمن على الكوكايين والبارود.

في هذا المركز، تسأل المرشدة النفسية آغو عما فعله سابقاً، فيعبّر لها عن خشيته من البوح لأنها ستجزم أن الجالس بإزائها وحشٌ فعلاً، لا طفلٌ صغيرٌ لم يبلغ الحلم، طفلٌ لكن يحب الموتى وروائحهم ويشبّه جثثهم المتورّمة حين تظلّ من غير دفنٍ بالفاكهة المتفخة، فينتهي الفيلم بهذه النهاية المفتوحة والمنطقية من غير أن نتعرّف إلى مستقبل آغو ولا الكومندانت، ولا مصير الحرب الأهلية في ذلك البلد.

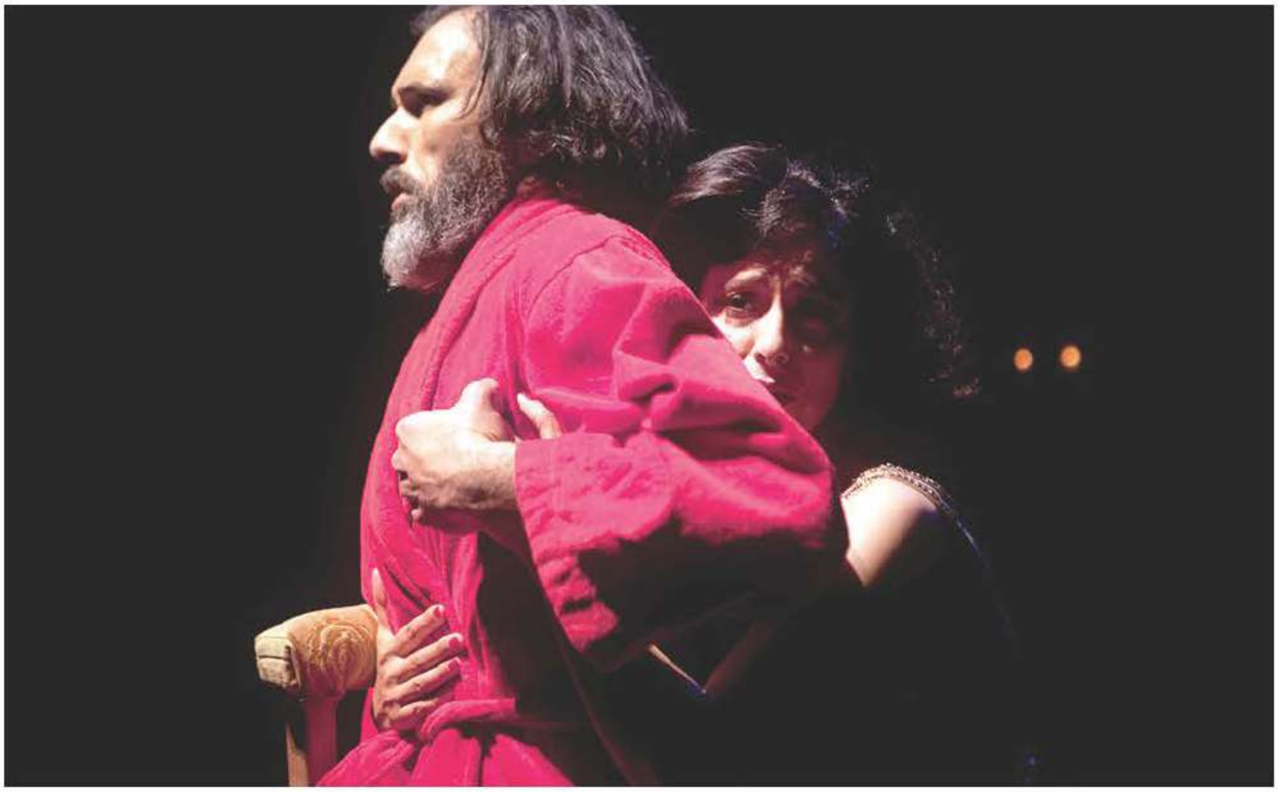
يُعدُّ هذا الفيلم الثالث للمخرج الأميركي «كاري جوجي» على التوالي، بعد فيلميه: «Sin Nombre - 2009م» و«Jane Eyre - 2011م»، والأفلام الثلاثة تشترك جميعها في التصنيف السينمائي الدرامي، لكن فيلمه الأخير هو الأقرب إلى إنتاجه الأول «Sin Nombre» عام 2009 م، الذي يروي حكاية الهجرة اللاتينية نحو أميركا عبر حياة فتاةٍ مراهقة تلتقي بأبيها ثم تعبر بصحبة العصابات المكسيكية إلى الحدود، وهو فيلمٌ حصد أكثر من جائزةٍ كما هو الحال بالنسبة لفيلم «Jane Eyre» الذي كان مرشحاً لنيل جائزة الأوسكار.

الفيلم الحالي، نال جائزتين حتى الآن في مهرجان البندقية للأفلام في إيطاليا، كما رُشّح لنيل جائزة أفضل فيلم في مهرجان لندن لأفلام عام 2015 م، ومخرجه «جوجي» هو نفسه «سيناريست» الفيلم المُستوحَى من الرواية التي جاءت بنفس العنوان وصدرت في العام 2005 م للكاتب الأميركي من أصل نيجيري: أوزوديتما آويالا الذي يُعدّ من أفضل 20 روائياً أميركياً شاباً، كما أنه باكورة أفلام شركة «Net-Flix»، الرائدة في البث الشبكي في بداية مسيرتها الإنتاجية في هذه الصناعة.

ما تميّز به إخراج الفيلم بوجهٍ عام هو نقله للبيئة الحقيقية بفيزيائيتها وطبيعتها الخلّابة عبر تنويع المساحات التصويرية والبصرية، غاباتٌ خضراء وعذراء وناسٌ طيبون يكونون عرضةً للتدمير من قِبَل الطامعين والعسكر المتنفذ، وهم يعكسون صراعاتٍ ممتدةٍ من عصر الاستعمار الذي عقّد النسيج القبلي والإثني في القارة ليحصد خيراتها ويبعد الشر عن نفسه.

أبرز ممثل في طاقم الفيلم، هو «Id-ris Elba»، بطل الفيلم الشهير عن مانديلا «Long walk to Freedom»، وهو الذي أعطى بتقمصه لدور الكومندانت بعداً نفسياً وانفعالياً أجمع النقاد على صلابة أدائه في نجوميةٍ لا تقلّ عن نجوميته في دور مانديلا الذي أطلقه للعالمية وجعله في دائرة الضوء. وإلى جانبه يبرز «Abra-ham Attah» في دور آغو الذي حصد إحدى جوائز مهرجان البندقية لروعة أدائه الملفت في إظهار التحوّلات النفسية العميقة التي تتلاطم داخله كصبيّ، فقدّم صورةً أبلغ من الكلام عن تجنيد الأطفال وحرقهم في الصراعات الأهلية، وجعل المشاهد في كل لحظةٍ يتشوّق لما سيجري بينه وبين الكومندانت.

أما «آغو» الذي كان دائماً يعاتب فطرته بصوتٍ داخلي وهو يرى نفسه يتحوّل إلى وحشٍ كاسرٍ، فكان يرجو الشمس أن لا تشرق ثانيةً حتى يعمّ الظلام، فلا يرى الآخرون ما يجري هناك من فظائع، وهو في الحقيقة أضاء على ما يحدث في القارة من صراعاتٍ تحتاج إلى معالجةٍ فوريةٍ لا يبدو أنها ستلاقي أي عنايةٍ في عالم غرق حتى أنفه في الحروب وتبعاتها الثقيلة.



«برج لوصيف» للمسرح الوطني التونسي

حينما يغيب القط تلعب الفئران

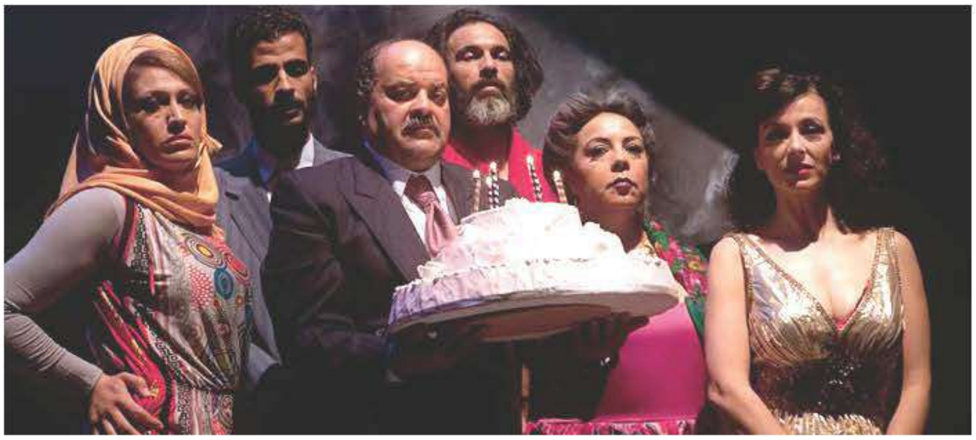
عواد علي

«برج لوصيف»، نص وإخراج الشاذلي العرفاوي (عن مسرحية «قطة على سطح من صفيح ساخن» للأميركي تنيسي وليامز)، عرض مسرحي جماعي من إنتاج المسرح الوطني التونسي، قُدّم في الدورة الأخيرة لأيام قرطاج المسرحية بتونس، ومهرجان الأردن المسرحي في دورته الثانية والعشرين. وهو من العروض المرشحة للدورة الثامنة من مهرجان المسرح العربي في الكويت.

يدور العرض حول أسرة تونسية ثريّة تدخل في دوامة من المشاكل والخلافات. ويعمد بعض أفراد الأسرة إلى إخفاء خبر إصابة الأب «قارون»، وإيهامه بأن ما يعاني منه مجرد التهاب في القولون ليس أكثر بعد رحلة علاج في ألمانيا، طمعاً في تدهور حالته الصحية والاستيلاء على الثروة التي يمتلكها، وهي تتمثل بأرض واسعة من أجود الأراضي في الشمال الغربي من تونس، مساحتها 28 ألف هكتار، وتُسمى بـ «برج لوصيف». ونكتشف قبل نهاية العرض أن هذا الأب لم يكنْ ثرياً في الأصل، بل حفّار آبار، لكن من المؤكد أن الثروة هبطت عليه بوسائل غير نزيهة، من دون أن يشير النص إلى ذلك، وهو يعرف أن أغلب مَنْ حوله منافق وكذّاب.

يحمل العرض إسقاطات على الواقع السياسي التونسي، وتحديداً على التناحر بين الفرقاء من أجل الاستئثار بالكراسي والصراع حول النفوذ، ذلك أن القط حينما يغيب عن المنزل تلعب الفئران، كما يقول المثل، وهو الأمر الذي يحدث، ولا يزال يحدث، في جميع الدول العربية التي أسقطت أنظمتها بالقوة، أو أصابتها لوثة ما يسمى بـ«الربيع العربي»، على الرغم من أن الإدانة في النص الأصلي لتنيسي وليامز تُوجّه إلى القطط، بدلالتها الرمزية، التي تشحذ أنيابها لافتراس كل من يقف في وجه أطماعها الجامحة، في حين أنها تموء في داخلها بأنين خوفاً من آلامها الباطنية وقلقاً على مصيرها المجهول.

منذ المشهد الأول، الذي يُجرى فيه الاحتفال بعيد ميلاد الأب قارون، وعبر الإيماءات الجسدية للممثلين، يحيلنا العرض، أو يذكّرنا برائعة شكسبير «الملك لير» في إطارها العام، وليس في التفاصيل، وأعني النوايا المبيّتة المغلّفة



بالنفاق والرياء، ومن ثَمّ فإننا كمتلقين ينفتح أفق توقعنا على ما سيحدث لاحقاً كتحصيل حاصل لتلك النوايا، التي تمثّل أحطّ النوازع في نفوس البشر، النوازع التي تسحق القيم والأخلاق والفضيلة وتطلق العنان لعربدة العقوق والطمع والرذيلة. وهي النوازع ذاتها التي يمارسها العديد من السياسيين في العالم العربي، حيث يحاول كل واحد منهم امتلاك الوطن، ويدعي وصله بليلى وليلى مريضة بدائها.

في التفاصيل: تتباين شخصيات المسرحية، في أفكارها وهواجسها وتطلعاتها، لكن أمراً واحداً يجمعها هو القلق، فالأب الثري (الذي أدى دوره الفنان الكبير صلاح مصدّق) قلق ومفزوع على مصير ثروته الهائلة بعد موته، وقد مضى عمره سريعاً دون أن يشعر به، وطردته الحياة وهو لم يشبع منها، وسيرحل عنها وثمّة أشياء كثيرة لم يجربها، كل ذلك نفهمه من تساؤلاته الإنكارية التي يطرحها في حسرة شديدة. أما الابنان فلكل منهما منهب وعقيدة في الحياة، الكبير (الذي أدى دوره عبد القادر بن سعيد) يتظاهر بتديّنه وورعه، وسجادة الصلاة لديه علامة مفضوحة، قناع نفاق لتحقيق مآربه، ولا يتردّد عن كشف نواياه في الحَجْر على أملاك أبيه. بينما الصغير (الذي أدى دوره مهذب الرميلي)، المصاب بكسر في ساقه، نتيجةً لسقوطه من فوق حصانه، مدمن على الخمر كوسيلة لنسيان أحزانه، لكنه الأصدق والأنبل من أخيه، لذلك كان الأقرب إلى أبيه. الأم (التي أدت دورها الفنانة الكبيرة سهام مصدّق) امرأة ساذجة، قلبها أبيض، محدودة الوعي، ضعيفة الإرادة أمام سلطة القدر وتشتت مطامع الأبناء. زوجة الابن الكبير (التي أدتها صالحة النصراوي) كانت نموذجاً للمرأة المنقادة إلى زوجها بلا اقتناع، والمنبوذة في العُرف الاجتماعي المتخلّف لأنها أنجبت خمس بنات ولم تخلّد اسم العائلة بإنجاب مولود ذكر، والحرباء في الوقت نفسه، حتى أنها تنزع عنها ثياب التقوى وتتحوّل إلى راقصة، في أحد المشاهد، كناية لانسلاخها عن برقع التديُّن الكاذب! وكشفها عن نوازعها الحقيقية. وأخيراً زوجة الابن الصغير (التي أدتها شاكرة الرماح)، فهي مرأة مفجوعة بسبب عدم إنجابها، تعيش مرارة عُقد زوجها وأزماته النفسية، وتعدُّد خيباته في الفوز بسباق الفروسية ومعاناته بسبب عدم قدرته على زرع جنين في أحشائها وإشباع ظمئها الجسدي والعاطفي.

هذه الشخصيات الخمس، التي تتكوّن منها الأسرة، تشكّل لوحةً فسيفسائيةً تتجاور على سطحها الأحجار والألوان المتباينة، وتتقاطع وتتنافر، بل تغدو، حسب المنظور السيميائي، آلةً تبث علامات الشتّت والتفسخ الاجتماعي والصراع السياسي، وكأنها تختزل المجتمع الكبير الذي أنتجها خلال تحوّلاته الدراماتيكية التي أفقدته التوازن.

في الإخراج صاغ الشاذلي العرفاوي عرضاً متقناً أميناً على التقاليد التي أرساها المسرح التونسي، والمتمثلة بالدقة والتنوّع الشديد والانضباط في مقاربة أداء الممثلين لشخصياتهم أداءً عميقاً ومدروساً، ورسم الحركات والتكوينات على الخشبة (أو الركح كما يسمونه عندهم)، والحفاظ على وتيرة الإيقاع الصارم الذي لا يشوبه خلل ولا تنتابه لحظات تراخ، لأن الميزان موجود في دواخل المؤدين الواعين الحساسين قبل أن يوجد على الخشبة. ولذلك كان سحر أدائهم كفيلاً بإزاحة الحاجة إلى سينوغرافيا ثقيلة أو تفصيلية، فالسرير كان عنصراً ديناميكياً كافياً لاحتضان دلالات العرض حينما يُشير إلى مهد الولادة ولحد الوفاة، ويُشكّل محراراً لقياس مدى نجاح العلاقة الزوجية أو فشلها، وما ينتج عن ذلك من تفكُّك أسري واجتماعي وحتى سياسي. أما الكرسي فقد كان، حسب تعبير الناقدة التونسية ليلى بورقعة، بمثابة انطولوجيا الإنسان المعاصر، حيث يلتصق به في حميمية شديدة، ولا يتنازل عنه إلّا في حالة مواجهة مصيرين مؤلمين: الموت أو المرض.

هاتان العلامتان السينوغرافيتان عززتهما الإضاءة المصممة والمنفذة بدقة، عبر إسقاطاتها العلوية والجانبية، إضافة إلى الثريّات المتدلية وتلك التي على السايكوراما في محمولها السيميائي الذي يُشير إلى الثراء وفضاء القصر. وكذلك التعتيم المقصود، في قسم من المشاهد، الموحي إلى عتمة دخائل بعض الشخصيات.

ذلك عن العنصر البصري، أما العنصر السمعي فإنه آسر وأخّاذ بأغانيه ومؤثراته الصوتية وموسيقاه التونسية الشعبية أو الريفية المفعمة بالشجن والروح التراجيدية، والمنفذة بوضوح ودقة عاليين. ولكم بدت إيقاعاتها شبيهةً بإيقاعات الغناء الكردي الجبلي في العراق. كان توظيفها في مرحلة تصاعد الأزمة بالعرض ينم عن إدراك وحساسية وشاعرية، جمالياً ودلالياً، لدى المخرج المبدع الشاذلي العرفاوي، لتعميق العرض في مبناه ومغزاه، أو رسالته التي يمكن تأويلها بأن المال عاجز عن شراء سعادة المخلوق البشري، بل ينسحب كل عزه وسلطانه ليتركه مُجرّداً في مواجهة قدر الموت.

النباتات الإلكترونية

مروى بن مسعود

في النظام الطبيعي للنباتات، تعمل الجذور والسيقان والأوراق والأوعية على نقل الإشارات الكيميائية التي تنظّم نموّ النبتة، وتحدّد وظائفها الفيزيولوجية (كيفية قيام النباتات بإنتاج الغذاء واستغلاله، وطرق مساعدة الخلايا المتنوّعة للنباتات في نموّها وتكاثرها، وكيفية استجابة نبتة ما لعناصر العالم الخارجي). ويمكن اعتبار هذه الميزات موصلات أو ناقلات أو أجهزة وأسلاك دوائر إلكترونية منفصلة ومتكاملة. وعلى الرغم من المحاولات العديدة لزيادة وظيفة النبات عبر المواد الكهربائية النشيطة، إلا أن فكرة دمج «دوائر» النباتات مع الإلكترونيات مباشرة لم تتحقّق في الواقع.

وفي إنجاز علمي غير مسبوق تمكّن علماء من صنع دوائر وأجهزة إلكترونية عضوية تناظرية ورقمية، على حَدّ سواء، داخل النباتات الحَيّة. وقد تَمّ صنع المكوّنات الرئيسية للدائرة باستخدام الخشب وأوراق الشجر والجذور وإشارات النبتة، باعتبارها العناصر الأساسية التي تشكّل الدائرة ووظيفتها. ووفّرت الإلكترونيات المدمجة داخل النباتات مجموعة كبيرة من التطبيقات الممكنة، بما في ذلك تسجيل كلّ العمليات الدقيقة في النبتة وتنظيم علم وظائف الأعضاء وتحصيل الطاقة عبر عملية التمثيل الضوئي وخلق بدائل للتعديل الوراثي، بهدف تحسين النبات.

وباستخدام مادة البوليمرات شبه الناقلة، أصبح من الممكن صنع دوائر إلكترونية تناظرية ورقمية يمكن تضمينها في الأزهار والنباتات وحتى الأشجار. كان ذلك في بحث أجراه، مؤخّراً، فريق من العلماء في مختبر جامعة ينكوبينج للإلكترونيات العضوية، ونشرت نتائجه في مجلّة «التقدم العلمي» الأميركية، في عددها الأخير (20 نوفمبر/تشرين الثاني، 2015).

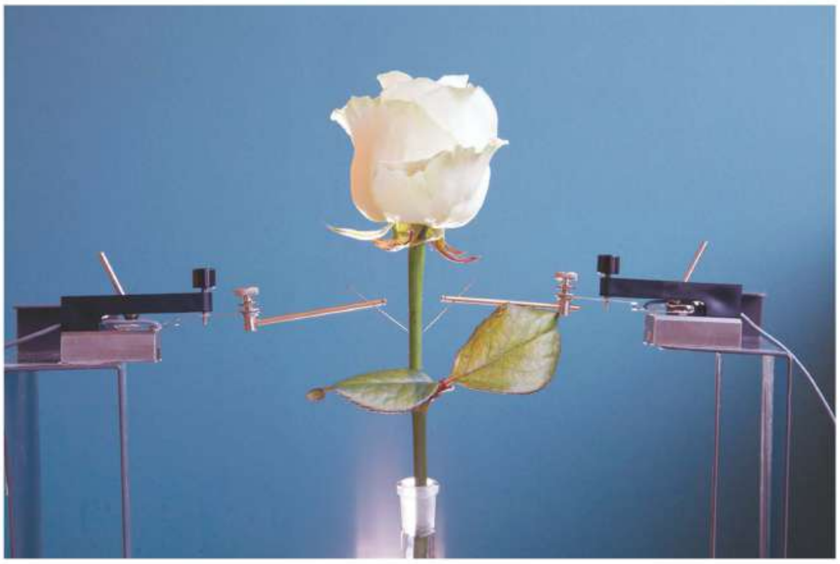
وبمساعدة القنوات التي توزّع الماء والعناصر الغذائية والكيمياوية الطبيعية في التربة أو عن طريق إضافتها من قبل الإنسان وسط النباتات، تمكّنَ فريق من الباحثين في مختبر الإلكترونيات العضوية، تحت إشراف الأستاذ ماغنوس بيرغرين، من خلق المكوّنات الأساسية للدوائر الإلكترونية. وفي البحث المنشور في مجلّة «التقدم العلمي» المتخصّصة، بيّنَ العلماء أن الأزهار قادرة على إنتاج دوائر إلكترونية تناظرية ورقمية على حَدّ سواء، يمكن استخدامها، على سبيل المثال، لتنظيم فيزيولوجيا النبات على المدى الطويل.

وتعمل الإلكترونيات التقليدية على إرسال الإشارات الإلكترونية ومعالجتها، بينما تنقل النباتات الأيونات وهرمونات النمو وتعالجها في مرحلة لاحقة. وفي مجال الإلكترونيات العضوية، القائم على أساس البوليمرات شبه الموصلة، يمكن للأيونات والإلكترونات- على حَدّ سواء- أن تقوم بوظيفة ناقلات الإشارة. وبمساعدة الإلكترونيات العضوية، أصبح من الممكن الجمع بين الإشارات الكهربائية والإشارات الصادرة عن النباتات، كما لو كانت عملية ترجمة لإشارات النباتات إلى إلكترونيات تقليدية، ووفّرت هذه الإلكترونيات العضوية غير المكلفة، والتي يمكن تضمينها في سيقان وأوراق النباتات والأشجار، قائمةً طويلة من الإمكانات والفرص الجديدة - على غرار شحن خليّة الوقود بطاقة عمليّة التمثيل الضوئي، أو القدرة على قراءة بيانات نمو النبتة، وتنظيمها، ومعرفة وظائفها الداخلية الأخرى.



ويقول أوف نيلسون، أستاذ بيولوجيا تكاثر النبات في مركز أوميا لعلوم النبات، والمؤلّف المشارك في هذا البحث: «في السابق، لم تكن لدينا أدوات جيّدة لقياس تركيز مختلف الجزيئات في النباتات الحَيّة. الآن، أصبحنا قادرين على تعديل درجة تركيز المواد المختلفة في النباتات والتي تعمل على تنظيم مراحل نموها وتطورها. الآن أرى فرصة هائلة للتعلّم ومعرفة المزيد في هذا المجال».

منذ بداية سنوات التسعينيات، كان ماغنوس بيرغرين أستاذ الإلكترونيات العضوية في جامعة ينكوبينج، يعكف على دراسة الإلكترونيات المطبوعة على الورق، وبين الحين والآخر كانت تخامره فكرة وضع إلكترونيات في جسم النبات والأشجار، ولكن المموّلين لم يظهروا أيّ اهتمام أو دعم للبحث.



وبعد الحصول على تمويلات من مؤسّسة (كنوت أليس والنبرغ) المستقلّة، في نهاية عام 2012، تمكّن الأستاذ بيرغرين من توظيف ثلاثة باحثين آخرين من حاملي الدكتوراه حديثاً، وهم: روجر جابرلسن، وإيليني ستفرنودو، وإليوت غوميز. كانت مهمّتهم التحقيق - بمساعدة كبار الباحثين في جامعة ينكوبينج، ومركز أوميا لعلوم النبات - في إمكانية إدخال الإلكترونيات في النباتات أو إنتاجها طبيعياً. الجواب كان نعم. في غضون عامين فقط، نجح فريق البحث في الحصول على نباتات قادرة على إنتاج دوائر تناظرية ورقمية، على حَدّ سواء.

لقد أوجدت الباحثة جابرلسن مادة «البوليمر، PEDOT-S» (وهو مزيج من عنصرَي البوليمرات، ويعمل بمثابة مانح للإلكترونات تحت تأثير الإشعاع الكهرومغناطيسي)، ثم وضعت هذه المادّة القابلة للنوبان في ماء الحوض الذي توجد فيه نباتات الأزهار. وبعد امتصاصها، تتحوّل هذه المادّة، في الداخل، إلى هيدروجيل، الذي يكوّن، بدوره - وبشكل جيد للغاية - طبقة رقيقة على طول القناة التي تمتصّ من خلالها الزهرة الماء والعناصر الغذائية. وهكذا، نجحت الباحثة جابرلسن في دفع النباتات على إنتاج شرائح بطول عشر سنتيمترات وأغشية أو شرائط بسِمْك خمسين سنتيمتراً من البوليمر الناقل، وقامت، بعد ذلك، بتركيز قطب على كلّ طرف، وشقّ فتحة أو بوّابة في وسطها، لتحصل، في النهاية، على ترانزستور تناظري.

وأضافت جابرلسن: «لقد أنتجنا أفضل قيم القياس، التي تظهر أننا تحصّلنا على ترانزستور فعلي في الواقع، ويعمل بكامل طاقته»، وقد عملت الباحثة على قياس قدرة البوليمر الموصلة من 0.13 سيمنز / سم، والتدرّج لتصل إلى 1 سيمنز / سم.

وفي جانب آخر، استخدم الباحث غوميز طريقة مغايرة، ولكنها معروفة في بيولوجيا النبات، تسمّى «تسرّب الفراغ»، لإرسال مزيج بديل من مادّة «PEDOT» مع ألياف نانو السليلوز، في أوراق الوردة. ويشكّل السليلوز هيكلاً ثلاثي الأبعاد يحمل تجاويف صغيرة، مثل الإسفنج، في أوراق الأزهار، ثم تمتلئ التجاويف بالبوليمر الناقل. وبهذه الطريقة، تُصنع الخلايا الكهروكيميائية مع عدد من البكسلات، وتُقسّم عبر الأوردة، وبعدها، تشكّل الكهرل أو «الإلكتروليت، Electrolyte» أي المادة التي تحتوي على أيونات حرة مادة ناقلة للكهرباء من السوائل في أوراق النبتة؛ وهو ما يعني أن الورقة تعمل - إلى حَدّ ما - بطريقة عرض حرف مطبوع على لفافة إلكترونية صُنعت للغرض في مصنع لتكنولوجيا المعلومات والاتّصالات، في نورشوبينغ السويدية.

وقال غوميز: «يمكننا الحصول على نباتات كهربائية اللّون، تكون فيها الأوراق قادرة على تغيير لونها. هذا ممتاز، ولكنه قد لا يكون مفيداً جدّاً». ومن ناحية أخرى، أصبح من السهل التغلّب على عوامل ضعف الإلكترونيات العضوية، كالبرد أو الرطوبة، بواسطة النبتة ذاتها التي تقوم بتغليف البوليمر، وتحميه من الرياح والعوامل المناخية.

كما كشف العالم بيرغرين عن مجالات جديدة، بفضل هذا البحث: «الآن، يمكننا أن نبدأ الحديث عن (طاقة النباتات)، يمكننا أن نضع أجهزة الاستشعار في النباتات، ونستخدم الطاقة التي تشكّلت في الكلوروفيل وننتج هوائيات خضراء أو مواد جديدة. كل شيء يعمل بشكل طبيعي، ونحن نستخدم أنظمة النباتات الخاصّة والمتطوّرة جداً».

وأضاف بيرغرين: «على حَدّ علمنا، لا توجد نتائج بحث أخرى متعلّقة بالإلكترونيات المنتجة في النباتات، ونشرت من قبل. لم يتوصّل أيّ أحد إلى ذلك، في السابق».

صحيح، قد لا نتمكّن من رؤية أو شراء أيّ من هذه النباتات أو الأزهار السايبورغية أو الإلكترونية في محلّات بيع الزهور، ولكن نتائج البحث يمكن أن تكون مفيدة، للغاية، في مجال الزراعة، إذا ما أصبح بإمكان أوراق الأشجار والنباتات أن تُخبر عن مستوى النيتروجين أو الماء أو غيرهما من العناصر الغذائية، في التربة.



مرزوق بشير بن مرزوق

فرض القناعات

إحدى الإشكاليات التي يواجهها المتحاورون في أي مجال كان من مجالات الثّقافة والفكر هي فرض القناعات والمواقف على الآخرين، بمعنى، أن يفرض فرد أو مجموعة قراءاتها وتفسيراتها لفكر مُعيّن، سواء أكان فكراً تراثياً أم فكراً معاصراً، على كافة البشر القريبين والبعيدين، وتصل درجات الفرض إلى إلزامه قسرياً وبكافة الخيارات المتاحة، تطبيقاً لمقولة (مَنْ لم يتخذْ جانبنا وموقفنا، فهو ليس منّا)، وفي حالات الدين يصل الأمر إلى التكفير وإقامة الحدود بطريقة اعتباطية وانتقائية، واختيار الأعناق لقطعها، والأطراف لبترها، والأجساد لرجمها.

ينسى المتحاورون والمتجادلون حول فكر تاريخي أو فكر معاصر بأن ما يقوم الجدل عليه فكراً قابل للتفسير والجدل والفهم، وفكراً كتبه آخرون في عصر ما وموقف ما وثقافة ما، فالثّقافة والفكر في أغلبها نتاج نبت لتربتها التي بُذرت فيها، وسقيت فيها، ونمت فيها، وحتى الإنتاج الفكري المعاصر، هو أيضاً من جانبه انعكاس لظروفه، ومعطيات البيئة النفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، التي أنتجت هذا الفكر.

إن قراءتنا لفكر الآخرين وتفسيرنا لهذا الفكر يتنوّع بتنوّع طريقة تناولنا له، ويخضع أيضاً لثقافتنا ومستوى تعليمنا وإدراكنا الذي نستحضره معنا عند قراءة ذلك الفكر، ومن ثَمّ سوف يختلف التفسير بين قارئ وآخر، باختلاف مستوياته العلمية والثّقافيّة والاجتماعيّة، وباختلاف مقاصده ونواياه التي تمتزج مع تفسيره لتلك القراءة، بل أكثر من ذلك، عندما يحدث أن تختلف تفسيراتنا لنفس المصدر عند إعادة قراءته باختلاف الظروف أو بالمتغيّرات والمستجدات التي أحدثتها تراكمات الخبرة فينا، فلقد قرأنا في الماضي العديد من الكتب والروايات، وعندما أعدنا قراءتها بعد سنوات خرجنا بمفاهيم مختلفة، وربما متناقضة مع تفسيراتنا الأولى.

إن كان الأمر كذلك، فلماذا يحاولون- أفراداً أو مجموعات- فرض تفسيراتهم الخاصة، ورؤيتهم على الآخرين، وهي تفسيرات تصل إلى درجة التقديس والالتزام بها وعدم الخروج عليها، لماذا تفسيرك أنت في مطلقه هو التفسير الصحيح والجازم، وتفسيري لنفس الفكر هو الخاطئ والمتجاوز للحقائق؟! لماذا أنت تدعي إنك تملك الحقيقة المطلقة، وعلى الآخر أن يخضع لتفسيراتك وينقاد لها؟! لماذا لا يكون العكس، فأنا مَنْ أملك التفسير المناسب لذلك الفكر وأنت جاهل به؟!

بما أنه لا توجد قراءة واحدة، وإنما قراءات متعدّدة لنفس الفكر، فلا يحق لأحد الادعاء بأنه صاحب الحقّ والفضيلة والفرد الأوحد في تفسيره، ولكي نتعايش في هذا الكون، علينا أن نتوافق، ولكل فرد الحقّ في تفسيره لفكر الآخرين وتراثهم، وهذا لا يمنع من خوض الجدل حوله من كل الأطراف حسب فهمها ومستوى علمها وثقافتها، وفي نهاية الأمر سوف أستمع لتفسيرك وعليك أن تستمع لتفسيري، فلربما اقتنعت ببعض منه، ولربما رفضته وكذلك أنت، لكن ليمضي كل منا بقناعاته دون الضرر بقناعة الآخرين، ودون التشابك معهم وإلغاء وجودهم.





العمل الفني: غسان جديد – سورية

قدرات غير عادية
محاولة داوود التاسعة

رفعة الجادرجي
رؤى ومحطات معمارية

الأربعة
الذين جلبوا الدمار

هاروكي موراكامي
التباس الهوية



الدوحة

www.aldohamagazine.com

العـــدد 100 - فبراير 2016
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

احتفالاً بالعدد المائة

مجّاناً مع العدد كتاب
ظِــلّ الذَاكــرة
حــوارات ونـصــوص
من أرشـــيف «الدوحة»

العائلات الثقافيّة

قضـيـة

البحث عن
طاقة بديلة

ملف خاص

الفَنّ المعاصر
لعبة الاختراق
عند ناتالي إينيك

صدر في سلسلة كتاب الدوحة



يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة

على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني **www.aldohamagazine.com**

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

هيئة التحرير

سعيد خطيبي - محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

رشا أبوشوشة
هند المنصوري
فلوه الهاجري

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

المواد المنشورة في المجلة تُعبّر عن آراء كتّابها ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة بردّ أصول ما لا تنشره.

العدد 100

بين يديك قارئنا العزيز العدد 100 من مجلة «الدوحة» من إصدارها الجديد الذي بدأ في نوفمبر/تشرين الثاني 2007، وهذا يعني انقضاء ثماني سنوات وأربعة أشهر من العمل الدؤوب والجهد المتواصل من أجل أن ينتظم صدور «الدوحة» بموعدها كل شهر، ولكي تواصل، برغم حداثة محتواها، وتميّز شكلها، تحقيق رؤيتها الأصيلة منذ إصدارها الأول في يناير/كانون الثاني 1976 أن تكون المجلة الرائدة في مجال الثّقافة العربية، وتصبح ملتقى الإبداع العربي والثّقافة الإنسانية، تحمل إلى قارئها كل جديد في مجالات الفكر والعلم والأدب والقضايا الإنسانية والعالمية، فيطلع عبر صفحاتها على قضايا أمته وقضايا العالم من حوله.

وتابعت «الدوحة» جهودها المخلصة من أجل الوفاء برسالتها الفريدة أن تقدّم إسهاماً متميّزاً في نشر الوعي الثقافي وتشجيع الإبداع من خلال مضامين أدبية وفنّيّة وثقافيّة جادة ومتوازنة مبنيّة على رؤية تستشرف مستقبل المجلة وتحدّد غاياتها.

ولعلّك لاحظت أيها القارئ العزيز أن ما يميز هذا الإصدار الجديد هو تنوّع المحتوى وحداثته وجماليات إخراجه، بحيث يلبي تطلعات القرّاء من كل الشرائح، والتميّز في طرح القضايا الفكرية والثّقافيّة المعاصرة التي تعالج الواقع الذي نعيش فيه بكل سلبياته وإيجابياته وتناقشه بكل موضوعية وأمانة، واختيار أفضل الكتب المصاحبة للمجلة، وإصدار ملحق ثقافي يُعنى بالحركة الثّقافيّة في قطر.

وإذا نظرنا إلى الإبداع من جانبه الثّقافي بوصفه إنتاجاً أدبياً وفنّيّاً فسوف نجد منه الكثير على صفحات مجلة «الدوحة» منذ يناير 1976م وحتى اليوم. وهو يمثّل رصيداً ضخماً وتنوّعاً ثرياً من النتاج الأدبي والفنّي، ويقدّم زاداً معرفياً أصيلاً بمضامينه المتنوّعة والفريدة، ويُعدّ مرجعاً نفيساً لمن يريد دراسة تطوّر الإبداع الثّقافي العربي ونقده.

وإذا جاز لنا أن نسجل شيئاً عن تلك الفترة من تاريخ مجلة «الدوحة» فجدير أن نقول إنها كانت المجلة العربيّة الثّقافيّة الأكثر انتشاراً بما حققته من مستوى رفيع وأثر عميق في ثقافة قرّائها، واحتلّت مكانة متميّزة في نشر الثّقافة العربيّة والإنسانية، يشهد لذلك ارتفاع نسبة توزيعها، حيث وصل إلى أكثر من 200 ألف نسخة.

وبمناسبة هذا العدد رأينا أن أفضل هدية تهديها «الدوحة» إلى قرّائها الأعزّاء أن تقدّم لهم كتاباً قيّماً يتضمن مختارات منوّعة من إبداعات الإصدار القديم، وفاءً للماضي الجميل، واعترافاً بفضل من أسهموا فيه، وتقديراً لتعاونهم في سبيل تحقيق المزيد من النجاح لها خلال تلك الفترة.

وأجد من واجبي أن أنوه بما تلقاه «الدوحة» من دعم كريم من لدن قيادتنا الحكيمة، ورعاية دائمة من سعادة وزير الثّقافة والفنون والتراث، وتجاوب بنّاء من القرّاء الأعزّاء، وإخلاص في العمل من كل العاملين بها الذين ما فتئوا يبذلون الجهود الكبيرة في سبيل تطويرها وتحسين إخراجها، والحرص على انتظام صدورها لتكون بين يدي القارئ العزيز أول كل شهر، فلهم جميعاً كل الشكر والتقدير، مؤكداً أن «الدوحة» ستبقى- بإذن الله - على العهد بها دائماً ملتقى الإبداع العربي والثّقافة الإنسانية.

رئيس التحرير

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 100

السنة التاسعة - العدد المائة

ربيع الآخر 1437 - فبراير 2016

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأستـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

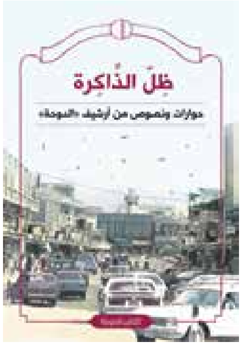
دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأمريكية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني:
منمنمات إسلامية

مجاناً مع العدد:



ظِلّ الذّاكرة
جمع وتحرير: مجلة الدوحة
صورة الغلاف: الدوحة ١٩٧٨

متابعات 4

استذكار 18

اقتصاد 36







ملف

العائلات الثّقافيّة

أدب

نصوص

ترجمات

كتب

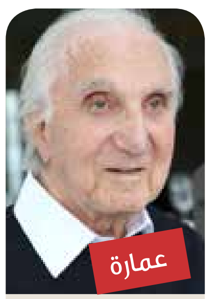
تشكيل

بروفايل

رحيل

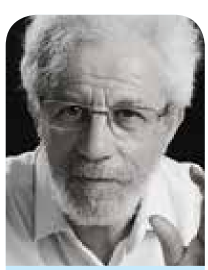
مسرح

صفحات مطوية



عمارة

محطات الجادرجي.. ومقارنة في تمثّلاته المعمارية



«هذا الأزرق»..
العلامة والتخييل الثقافي: صورة الأنا والآخر

مقالات

سينما

علوم



ناتالي إينيك
تشريح لعبة الاختراق

ملف خاص حول قضايا الفن المعاصر من إعداد وترجمة: محمد مروان

إسبانيا تُعيد «ثيرفانتيس» إلى المغرب

عبدالحق ميفراني

أخيراً تكلّلت مساعي العديد من المثقفين والفاعلين في كل من إسبانيا والمغرب بالنجاح، واستطاع «مسرح ثيرفانتيس» أن يعود لوطنه الأم المغرب. فقد قرّرت الجارة الشمالية إسبانيا التخلّي عن هذه المعلمة والتحفة التاريخية بطنجة، بعد مفاوضات عسيرة ظلّت من خلالها هذه المعلمة شاهدة على حقبة تعود إلى 1913 حينما كانت فضاء للروائع وجسراً للتفاعل والحوار الثّقافي. وتشاء الصدف أن تشكّل هذه العودة وتتزامن مع قرب الاحتفاء بذكراه المئوية الأولى على تشيينه. وقد شكّلت مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي حقبته الذهبية، واعتبر حينها أكبر مسارح دول شمال إفريقيا وأشهرها. وقد تَمّ بناء مسرح ثيرفانتيس لمالكه مانويل بينا على يد المعماري الإسباني دييغو خيمينيز، وافتتح رسمياً بتاريخ 12 ديسمبر/كانون الأول 1913.

«ثيرفانتيس» فضاء لحوار الثّقافات

ولم يكن لهذه المعلمة دور ثقافي وفنّي فقط، بل تجاوزه إلى لعب دور سياسي، حيث عرف تنظيم اجتماعات مناهضة لحكم فرانكو، كما تَمّ احتضان عروض فنّيّة لجمع التبرعات لجبهة التحرير الجزائرية.

مسرح ثيرفانتيس الذي كان يتسع لـ 1400 متفرج، أغلق أبوابه بشكل نهائي بداية السبعينيات وتحوّل إلى وظائف ثانوية جعلته يصبح في وضع كارثي أصبح معه مُهدّداً بالانهيار. لقد ارتبطت هذه المعلمة بصورة طنجة، المدينة المفتوحة على ثقافات العالم والجسر بين إفريقيا والدول الأيبيرية وأوروبا، واستضافت الكثير من الروائع من «روميو وجولييت» لشكسبير إلى «عطيل» إلى «غادة الكاميليا» ولعدد من التحف الفنّيّة.

لقد كان الهدف الرئيسي للإسبان من وجود هذه المعلمة، نشر الثّقافة الإسبانية في مدينة ظلّت مفتوحة على العالم وعُرِفَتْ باستضافتها لاتجاهات ووجوه أدَبية وسياسية عالمية من مجالات مُتعدّدة. ولعلّ الدور الذي لعبه مسرح «ثيرفانتيس» بحكم احتضانه للعديد من الفعاليات ومن كل الثّقافات رسخ وقعد لهذا الانفتاح، والذي لم يكن إلا جزءاً من صورة طنجة وما تركته في المتخيّل المغربي والعربي والمتوسطي والعالمي كفضاء لتفاعل الثّقافات.

«ثيرفانتيس» بجلباب مغربي

توقّف دور هذه المعلمة ووظيفتها منذ بداية الستينيات، وتحوّل الفضاء لمكان مهجور وتلاشت ذاكرته. ظلّت النداءات تتواصل عند العديد من المثقفين والفاعلين المغاربة والإسبان، لوعيهم بقيمة هذه الذاكرة الثّقافيّة والفنّيّة. وتحوّل هذا السعي مطلع الألفية الجديدة إلى ضرورة بحكم الدور الجديد الذي أمست مدينة طنجة تلعبه وسط فضاء «الأورو متوسطي»، هنا ناهيك عن التخوّف في الانهيار الكلّي لهذه المعلمة وضياعها للأبد. وكما أشار برنابي لوبيز غارسيا، أستاذ التاريخ بالجامعة المستقلّة بمدريد وصاحب معرض مئوية مسرح «ثيرفانتيس»، فعلى امتداد عقود تواصلت الدعوة لإعادة ترميم «ثيرفانتيس» لأنه أضحى جزءاً لا يتجزأ من التراث المعماري لطنجة.

ونظراً لغياب الإمكانات المادية الضرورية، لم تستطع إسبانيا نفسها، إعادة الاعتبار لهذه المعلمة. وكأن هذا الفضاء يُعيد «ملحمة» دون كيخوطي للروائي الإسباني «ثيرفانتيس» بصيغة أخرى، وظلّ البحث عن مخرج لفضاء اكتسح صيته العالم بأسره في مطلع الألفية الماضية بعيد المنال. وكما حدث مع العائلة «بينيا»، مالكته في البداية، حين رفضت تحويله إلى «كازينو» وتمسّكت بدوره الثّقافي والفنّي واضطرت إلى التنازل وتسليمه للدولة الإسبانية حينها. أصبح «المسرح الكبير» أقرب إلى مأساة تتجدّد وتتكرّر في نداءات ودعوات مثقفين وفاعلين ومجتمع مدني، وكأنها



بحث عن استعادة لدور طنجة في تشكيل فضاء للحوار بين الجنوب والشمال.
وفي الوقت الذي كانت إسبانيا تحتفل بمرور «400» سنة على صدور كتاب «دون كيخوطي» للمؤلف «ثيرفانتيس»، هذا الكاتب الذي عرفت حياته مساراً مليئاً بالانكسارات والفشل والمآسي، لينقله مؤلفه الشهير إلى «عميد الأدب الإسباني» ويصبح من أشهر الأدباء والكتّاب الإسبان. «دون كيخوطي» من خلال نفسها الغرائبي الفنتاستيكي والمغلفة بالسخرية، أمست «الفينيق» الذي انبعث من خلاله اسم كاتب روائي عظيم هو «ثيرفانتيس». ولعلّ هذه التسمية لمسرح طنجة الكبير، لم تكن اختياراً عبثياً. فبعيداً عن الرغبة، لما يسمها البعض بـ«أسبنة» المدينة عن طريق الفنّ والثّقافة، فإن مآل هذه المعلمة يحتاج لهذه الإرادة للانبعاث من الوحل الذي وصلت إليه اليوم.

«الفينيق» ينهض من جديد

قرّرت السلطات الإسبانية أن تُعيد هذه المعلمة التاريخية إلى المغرب، شريطة أن تباشر السلطات المغربية ترميمها وأن تحافظ على دورها الثّقافي والفنّي. وإذا كان افتتاحه قد تزامن مع 11 ديسمبر / كانون الأول 1913، فإن بناءه تمّ بلمسات عالمية جمعت بين الهندسة المعمارية الإسبانية وديكورات السينوغراف الإيطالي جوجيو بوساتو. واحتضنت خشبته العديد من الروائع الفنّيّة منذ 1919 مع مرور فنانين من قيمة انريكو كاروسو، رافاييل كالفو، ميغيل فليتا، ريزاريو بينو، ماريا غريرو، وتواصلت هذه العروض بحضور موسيقيين عالميين كخوانيتو فاليديراما وأنطونيو مولينا ومانولو اسكوبار (1950). كما أنتجب فرق مغربية العديد من العروض مقتبسة من روائع شكسبير (عطيل، روميو وجولييت)..
لقد ظلّ الهاجس المادي (قُدّر بـ 6 ملايين أورو) هو المتحكّم الأول في استعادة هذه المعلمة لدورها ووظيفتها الثّقافيّة والفنّيّة، وانضاف الإشكال القانوني بين إسبانيا (والتي تقع في حوزتها ملكية المسرح بعد تنازل صاحبه بينيا للسلطات الإسبانية) والمغرب، هذا الأخير لم ينتظر مثقفوه إلى جانب نظرائهم الإسبان المزيد من الوقت كي يقوموا بحملة واسعة لاستعادة المغرب «لمسرحه». كما سبق للعديد من النشطاء المغاربة أن أطلقوا حملة على أحد المواقع بهدف التوقيع على عريضة تطالب منظمة اليونسكو لإضافة «ثيرفانتيس» إلى لائحة المعالم التاريخية.
ويظلّ السؤال مرتبطاً بقدرة المغرب على تحمّل كلفة ترميم وإصلاح هذه المعلمة، خصوصاً أن إسبانيا نفسها لم تعتبر في وقت ما تدخلها لإصلاح المسرح أولوية بسبب العامل المادي. لكن التوجّه العام للدولة المغربية اليوم، خصوصاً في ظِلّ الرهان الجديد الذي أمست تحتله طنجة في الحِراك الاقتصادي والسياسي، سيؤهلها لا محالة للتدخل كي يشكّل «ثيرفانتيس» ذاك الدور الوظيفي المتجدّد، لا كجسر ثقافي بل كجسر للحوار شمال جنوب. ولأن طنجة هي أقرب نقطة لإسبانيا، ولأن التعاون الثّقافي الإسباني مترسخ بشكل لافت وكبير في شمال المغرب لظروف تاريخية، فإن استعادة طنجة لمسرحها الكبير سيمكّن لا محالة من ملء الفراغ الذي تركه هذا الصرح في الذاكرة الطنجوية.
لقد قرّرت إسبانيا أخيراً أن تُعيد «مسرح ثيرفانتيس» إلى المغرب، هو الموجود بزنقة الرسام «دو لاكروا»، على أساس أن يتكلّف هذا الأخير بإعادة ترميمه وتأهيله والمحافظة على دوره الوظيفي الثّقافي، مع الالتزام بالمحافظة على معماره الأصلي وواجهته. العودة التي تزامنت مع قرب الاحتفاء بمئويته، والتي يؤرّخ بها بعض الباحثين حتى ميلاد المسرح المغربي، ستكون مناسبة لإعادة النظر في العديد من التحف المعمارية الأخرى المنسية في المغرب.

الثّقافة وصيفة والسياسة ملكة؟!

هيفاء بيطار

تحدّث الكثيرون عن علاقة الثّقافة بالسياسة، وعن أنماط من المثّقفين الذين يثمنون أفكارهم ويبيعونها- كما في مزاد علني- لسياسيين يروّجون لأفكارهم وسياساتهم ويقبضون الكثير من المال ويتمتعون بالكثير من العطاءات، تلك الكلمة التي صارت من مميّزات حكام الاستبداد (عطاءات القائد)!! كما لو أنه يُخرج الليرات الذهبية من جيبه ومن ماله الخاص ويُعطي من يُطبّل له ويُزمر. أفهم تلك الظاهرة لدى مَنْ هم ضعاف النفوس والأهم لا يتمتعون بموهبة عالية، لأنني أؤمن أن الموهبة العالية الأصيلة في كل مجال سواء في الشعر أو الرواية، الرسم أو الغناء لا تقبل أن تُرتهن لأحد، وترفض الإغراءات والعطاءات مهما كانت مُغرية، بل وتقبل أن تدفع ثمن تميّزها وإبداعها العالي الذي ينطلق ويصبّ في الحرّيّة، فلا معنى لإبداع لا تكون رسالته حرّيّة الإنسان وكرامته.

لكن ما آلمني وأثار دهشتي في السنوات الأخيرة، وخاصّة بعد انطلاق ثورات الربيع العربي، ثورات الحرّيّة والكرامة رغم تعثرها ومحاولات تشويهها وشيطنتها، ما آلمني أشدّ الألم أن ثُلّة من أصحاب المواهب العالية جدّاً «سواء في الغناء أو الكتابة أو التمثيل قبلوا أن يكونوا بوقاً» لأنظمة الاستبداد! وأن يُلمّعوا صورتها ويُلصقوا بها ما تحاول تلك الأنظمة الاختباء وراءها كمفهوم العروبة وحماية الأقليّات ووحدة الوطن. ما الذي يدفع مطربة مشهورة وصوتها رائع ولديها جمهور في كل أنحاء الوطن العربي وتُقدّم فنّاً «راقياً جدّاً» لجمهورها الذي يحفظ كل أغانيها، إلى تلميع صورة حاكم بلدها المستبد الذي كان لديه 600 محظية، والذي سجن كل صاحب فكر حُرّ، بل صدرت عدّة روايات تفضح ممارساته واستبداده وتكشف عن ثروته الخيالية؟! لا تحتاج تلك المطربة الأصيلة في الغناء وصاحبة الصوت الرائع لأن تكون تابعة وبوقاً «لحاكم أو سلطة مستبدة فهي ثرية وناجحة ومحبوبة ويمكنها على الأقلّ أن تصمت إن لم ترد أن تجهر أن حاكم بلادها مُستبد، يُمكنها أن تضع نصب عينيها فنها الأصيل وألّا تتطرق ولا بكلمة واحدة للحاكم المستبد، أما أن تقول إنه شجعها وإنه مثّقف موسيقياً» فهذا يُقلّل من مصداقيتها تجاه جمهورها، عدا أنني ممن يؤمنون أن للفنّ غاية وهي تحريض الناس على المطالبة بالعيش الكريم والحرّيّة والكرامة وعبارة الفنّ للفنّ ناقصة لأن الفنّ رسالة بالنتيجة. أصبت بخيبة أمل كبيرة وأنا أسمع تلك المطربة التي لديها تاريخ حافل من النجاحات والشهرة، والتي تتمتع بموهبة عالية تمتدح طاغية وتقول عنه بأنه موهوب فنّيّاً «وموسيقياً»! كيف يمكن أن يكون موهوباً وهو يزج بأصحاب الفكر الحُرّ في السجون ويقتلهم ويسرق المال العام ثم يُعيد إنتاجه تحت شعار (عطاءات الحاكم!). الأمر الأكثر مرارة أن بعض الكتاب اللامعين وموسوعيي الثّقافة والذين تلمذوا أجيالاً على ثقافة الحق والمعرفة الحقة، وكتبوا في أهم الجرائد والمجلات مقالات رائعة تحلل تراثنا العربي والتراث الغربي، ونظموا العديد من المؤتمرات، خاصّة تلك التي تدعو لمحاربة العنف ضد المرأة ومؤتمر مثلاً بمناسبة مرور



مئة عام على وفاة قاسم أمين، هؤلاء أصحاب الفكر الحُرّ والإنتاج الفكري والأدبي عالي الموهبة والغزارة وبعضهم وصل إلى مرتبة وزير الثّقافة، نرى بعضهم كمن أصابه انفصام في الشخصية يقبل في لحظة ما تكريماً من طاغية حكم شعبه أكثر من 43 سنة حكماً مستبداً ومُروعاً في وحشيته ويسيل لعابه لجائزة أدبية! أين مصداقية هذا المثّقف ؟ كيف سيبرّر لجمهور عريض في كل أنحاء الوطن العربي تلك السقطة التي لا تُغتفر، كيف يكتب كتباً في الثّقافة الحُرّة ويمجد إنسانية الإنسان ويعرف أنه صاحب موهبة عالية ويقبل عطاءات جلاد لمجرد أنه رئيساً للبلاد والعباد وهو في أعماقه يعرف أنه يقبل هدية من قتل مئات الآلاف من الشبان والشابات المطالبين بالحرّيّة والعيش الكريم!! هل يعتقد هؤلاء أنه يمكن الضحك على الشعب أو أن تاريخهم الحافل بالمنجزات الأدبية الرائعة وعالية الثّقافة والموهبة يشفع لهم! أليس قبولهم تلك العطاءات من ممثل نظم الاستبداد هو أكبر احتقار للشعب، ألا تمحو سقطتهم هذه كل صورة التقدير والاحترام واتخاذهم مثلاً أعلى، خاصّة للشباب المتعطشين لمثل أعلى. ألم تفرز السنوات الخمس منذ انطلاق الربيع العربي روايات قمة في الرداءة والاستعجال في كتابتها من قِبَل بعض الروائيين ممن لهم تاريخ مُشرّف في الكتابة ولديهم روايات وقصص عظيمة فنّيّاً وإنسانياً!، وكأن مساً أصابهم فأرادوا أن يمتطوا حدث الربيع العربي كما لو أنهم يمتطون حصاناً فكتبوا روايات قمة في الرداءة! ما الذي يدفع بهؤلاء الروائيين أو أصحاب الفكر الذين يملكون تاريخاً حافلاً من الإبداع الحُرّ والموهبة العالية أن يرتهنوا لحاكم مُستبد وأن يحاولوا تلميع صورته! ما أحوجهم إلى ذلك ليفقدوا دفعة واحدة مصداقيتهم أمام جمهور كان مؤمناً بهم لعقود. الأمر ليس ببساطة ولا يكفي على الإطلاق تفسير ذلك السقوط وتلك الخيانة بأن الأمر مجرد إغراء مادي وجوائز يسيل لها اللعاب لأن هؤلاء حصدوا شهرة ومالاً، لكن الأمر في حقيقته هو أن الثّقافة العربيّة وعلى مدى عقود طويلة ظلّت تعاني من مرض أخطر من السرطان وهو كونها خادمة للسياسة. فالسياسة دوماً هي الملكة والثّقافة هي الوصيفة إنْ لم نستعمل التعبير الأكثر دقة وخزياً : السياسة سيدة والثّقافة خادمة. وهذه العقدة النفسية يبدو أنها مُتجذرة في نفوس أهم الموهوبين والمثّقفين في كل المجالات، إذ يصعب على أحدهم رفض عطاءات وسلطة الطاغية، كما لو أن هناك مرضاً نفسياً أبدع مصطفى حجازي في تحليله في كتابيه العظيمين (سيكولوجية الإنسان المقهور- وسيكولوجية الإنسان المهدور) أي أن هناك حالة من التماهي مع المعتدي لا يسلم منها حتى أكثر المبدعين الأصيلين نجاحاً. الثّقافة في عالمنا العربي، وعلى مدى عقود وعقود، كانت خادمة للسياسة وغير قادرة على الانفصال عنها. وأخيراً أوجّه كل التقدير والإعجاب والمحبة للكاتب المصري المبدع صنع الله إبراهيم الذي رفض جائزة الرواية العربيّة في القاهرة لأن السفارة الإسرائيلية تبعد أمتاراً قليلة عن مسرحية واحتفالية جائزة الرواية العربيّة.. فإلى متى ستظلّ الثّقافة وصيفة والسياسة ملكة؟!!

الأربعة الذين جلبوا الدمار

صنعاء: وجدي الأهدل

لقيتُ صديقاً تربطني به معرفة قديمة مصادفةً في شارع مزدحم، فسألني «إلى أين؟». فقلت له إنني أمارس رياضة المشي ولست ذاهباً إلى اتجاه مُحدّد. وبدوري ألقيتُ عليه السؤال نفسه، فردّ إنه منذ عشر سنوات يتتبع قبور وأضرحة الأنبياء والأولياء في اليمن، وإنه يبحث عن آثارهم ومآثرهم، مزاوجاً بين القراءة عنهم وتفقد الأطلال التي طافت بها أنفاسهم.

شتان ما بين جوابي وجوابه. لقد ظننت أن سؤاله محصور في اللحظة الآنية التي قابلته فيها، بينما فهمت من جوابه عن السؤال ذاته أنه يقصد إلى أين تذهب بحياتك وروحك وأفكارك. جوابي يمتد لساعات المساء فقط، بينما جوابه يمتد في الزمان ويتجاوز الأفق المحدود للمكان.

أتينا على ذكر النبي (حنظلة بن صفوان) المُرسَل إلى سبأ، الذي كذّبه قومه فأرسل الله عليهم سيل العرم (115 ق.م) المدفون في الجامع الكبير بصنعاء، وأبدى أسفه لأن المؤرخين اليمنيين القدماء والباحثين المعاصرين لم يبذلوا جهداً لجلاء الغموض المحيط بهذه الشخصية، وقال لو كان مجرم حرب لتحدّث عنه المؤرخون بإسهاب. أبدى امتعاضه أيضاً من الإهمال المتعمّد لمثوى نبي آخر قد تعرّض للنبش والتخريب قبل سنوات قليلة، واسمه (شعيب بن ذي مهدم)، وهو غير الذي ذُكِرَ في القرآن، ويقع ضريحه في قمة جبل النبي شعيب - يرتفع 3670 م عن سطح البحر- الذي يُعدّ أعلى جبل في منطقة الشرق الأوسط. ذكر لي إنه سافر إلى الهند في سياحة روحية، وزار قبر (ابن عربي) في دمشق، وطاف ببلدان كثيرة.

أدركتُ أن الشخص الواقف أمامي لم يُعدّ هو نفسه الذي عرفته قبل عشر سنوات. هناك تحوّل عميق وبالغ الفرادة في شخصيته.

في الكتابة الروائية نعلم أن أول درس من دروس الأدب هو أن تكون الشخصية متحوّلة، وأن الشخصية المسطحة الثابتة على حالة واحدة خطأ فني، وهفوة لا يقع فيها إلّا المبتدئون. لكن في واقع الحياة ومن خلال ملاحظاتي الشخصية، يبدو أن ثبات شخصية الإنسان على سوية معينة منذ طفولته وحتى مماته هي الأقرب إلى الواقع. وهذه الملاحظات وجدتُ دعماً لها في دراسات عالم النفس النمساوي (ألفرد آدلر)، الذي قال إن الإنسان يكتمل نموه النفسي خلال السنوات الست الأولى من طفولته، وبعد ذلك يصبح له موقف ثابت في الحياة لا يتغير. وأقرب نموذج شائع في عالمنا العربي يمكن الاستشهاد به هو اليساري الذي كان يؤمن بـ«العنف الثوري» ثم تحوّل إلى يميني مُتديّن يؤمن بـ«الجهاد» وتغيير المنكر بيده. إنه يُغيّر الأفكار التي يحملها، كما يُبدّل أحدنا ملابسه بحسب فصول السنة، لكن جوهر شخصيته يظلّ ثابتاً على الموقف نفسه. التبدّل الحقيقي في شخصية الإنسان نادر جدّاً، ويتطلّب ثمناً معنوياً باهظاً، لأنه تبدّل في موقف الإنسان من الحياة والأحياء، فهو انتقال من موقف الفرز والتمييز وتجزئة المشاعر بين حب «فئتي» وكره «الفئة» الأخرى التي تقع على الطرف النقيض، إلى موقف جديد يخلو من الفرز والتمييز، ويحدث وحدة شعورية تتضمن محبة شاملة لكل ذرة في الكون.

سألته عن رأيه عمّا يحدق بالبلدان العربيّة من أخطار جِسام، وعن هذا العربي الذي يقتل أخاه العربي ضارباً عرض الحائط بروابط الدين والدم والوطن المشترك. فأعطاني جواباً لم يخطر لي على بال، وبدا لي للوهلة الأولى بعيداً جدّاً عن الموضوع المباشر لسؤالي:

«مِنْ العرب أربعة أصناف اِحذرهم ولا تُصدّقهم، وإياك أن تغترّ بأحوالهم فتقلدهم، الأول العربي الذي يزعم أنه زير نساء فلا تأخذه مأخذ الجد، واعلم أنه بتول، وإنما يريد أن يُقال عنه إنه فحل! والثاني العربي الذي يزعم أنه ملحد، فلا تكفره، واعلم أنه مؤمن في قرارة نفسه، وإنما يريد أن يُقال عنه إنه من أهل العلم والثّقافة. والثالث العربي الذي يزعم أنه مُتديّن، فلا تغترّ بإيمانه، واعلم أنه إنما يُموّه على لهجه في طلب الدنيا بالتظاهر بالدين، ليُقال عنه إنه من أهل التقوى والصلاح ولا يرجو سوى الآخرة. والعلامة المشتركة بين هؤلاء الثلاثة هي المجاهرة. فمن رأيته مجاهراً بإيمانه أو إلحاده أو بحظوته عند النساء فتيقن كذبه. وأما المؤمن الصادق في إيمانه فإنه يتحرّى ألّا يُعرف بين الناس بالتقوى فيُفسد الرياء عمله. ومثله الملحد الباحث عن الحقيقة الذي يحرص على كتمان شكوكه ليفسح



لنفسه المجال لمزيد من التفكّر بعيداً عن تشويش العوام. وثالثهم الجسور على اجتناء اللذات، فإنه لا يُسرّ بالقول إنه فعل كذا وكذا، لأن هذا يحبط عمله، وينفّر النساء منه خشية أن يشيع أمرهن معه».

آوينا إلى مصطبة قعدنا عليها، نُملّي عيوننا بمشهد غروب الشمس. صديقي هذا أصغر مني سناً لكنه سلك دروباً في الحياة لم أسلكها، ويبدو أن حياة المغامرات والسفر والاحتكاك بالشعوب الأخرى تعلّم الإنسان أكثر من الكتب. سألته:

- متى يكون المرء مُرائياً؟
- حين يضع على وجهه قناع الدين وهو دنيوي، أو قناع المفكر وهو خامل الفكر ضعيف العقل، أو قناع البطولة والإقدام وهو خوّار كثير الكلام.
- ومتى يكون المرء متعالماً متحذلقاً؟
- حين يُقلّد غيرهُ غِيرةً منه لا بالأصالة عن نفسه.
- ومتى يكون المرء مغتاباً لنفسه؟
- حين يسلك المرء مسلك الشعراء الذين وصفهم الله في القرآن بأنهم يقولون ما لا يفعلون.
- معظم أصدقائنا شعراء، فهل ينطبق هذا الكلام عليهم؟
- لا أقصد مَنْ يكتب الشعر، ولكن من يفكر بطريقة شاعرية، ألم يقولوا إن أعذب الشعر أكذبه.. فهكذا بعض البشر يعيشون بطريقة أعذب الذكريات أكذبها، فهم يُجمّلون حياتهم بأكاذيب وأحداث لم تحصل لهم فعلاً.
- فهمت.
- التظاهر بأمور ليست فينا هي أصل البلاء في الشخصية العربيّة المعاصرة.
- نعم، ذكرت ثلاثة أصناف ولم تأتِ على ذكر الصنف الرابع؟
- هو أردؤهم، إنه الذي يزعم أنه وطني ويتبجّح بحبّه للوطن، فهذا الصنف لا تركن إليه، ولا تُصغ لشقشقته، فإنما هو نخاس يجلب النّاس عبيداً للدولة، فإذا عظُم أمره واستفحل اتّخذ الدولة سبية يعرضها للبيع في الأسواق الدولية، والأمّة أمَةً يستخدمها في قضاء حوائجه وتلبية شهواته. إنه بلا ذمة ولا ضمير، يُجيد الاستقواء على أبناء بلده والاستحواذ على المكاسب والنفوذ، وعلامة هذا المُزايد أن يقال عنه إنه رجل دولة!
- أمثال هذا كثيرون، وهم يتمنون في سرهم أن يرفعهم دولاب الحظ إلى الأعلى يوماً ما فيترقون إلى منصب وزير أو سفير أو ما دون ذلك من المناصب العليا التي يسيل لها لعابهم.
- حب الوطن فطري في الإنسان، وتجد ذلك حتى عند القبائل البدائية التي تسكن غابات الأمازون، لكن (الوطنجي) يُحوّل وطنيته إلى سلعة يبتغي أن يتقاضى ثمنها.
- متى يكون المرء وطنجياً وليس وطنياً؟
حين ينزع صفة الوطنيّة عن غيره من أبناء وطنه ويحصرها في نفسه.
- صدقت، كم أمقتُ هذا الصنف الخبيث الذي يرى نفسه ممثلاً للوطن فيُوزّعُ صكوك الوطنيّة على هذا وذاك على هواه وبحسب رضاه عنهم، ويحرم منها آخرين لا يروقون في عينيه، وكأنه يعلم ما في الصدور.
- هذا الصنف هو الأشّد ضرراً من سابقيه، وهو الذي أورد الأمة العربيّة إلى ما هي فيه اليوم من حروب أهلية واضطرابات دموية، وعجز وفشل وضعف، فتضاءلت قوة الدول، وتدنّت قيمة الإنسان العربي إلى الحضيض بين الأمم.
غربت الشمس، وذابت ملامح صديقي في ضباب أزرق.

مشروع الدّستور.. يقسّم الجزائريين

الجزائر: نوّارة لحرش

انشغلت في الآونة الأخيرة الساحة السياسيّة والثّقافيّة والإعلاميّة في الجزائر بالحديث مرّة أخرى عن مشروع تعديل الدستور. التعديلات الخاصّة بمراجعة الدستور، والتي تندرج في سياق ما أُطلق عليه ورشة الإصلاحات السياسيّة أثارت جدلاً واسعاً في الأوساط السياسيّة والثّقافيّة والإعلاميّة الجزائرية، خاصّة في ما تعلّق بترسيم الأمازيغية كلغة وطنيّة. هذا الأمر وغيره - وإنْ بدرجة أقلّ- فتح باب النقاشات وحتى الخلافات في الطبقة السياسيّة: أحزاب ومعارضة، ورجال سياسة، كما كان موضع أحاديث الكُتّاب والناشطين السياسيين، ومن جهة أخرى انفتحت منابر الإعلام بكل ترساناتها لأهل الفكر والثّقافة الذين وجدوا أنفسهم يخوضون في هذا الأمر الحساس.

حول مسألة المشروع التمهيدي لتعديل الدستور الجزائري، الذي أثار جدلاً واسعاً في الصحافة والتليفزيون ووسائط الميديا ومواقع التواصل الاجتماعي، وتباينت الردود والآراء والنقاشات بشأنه، والتي اتّسمت في مجملها بالنقد. عبّر الناقد والأكاديمي الدكتور السعيد بوطاجين عن موقفه الشخصي من التعديل الدستوري الجديد، وحصره في عِدّة نقاط، متسائلاً بشكل خاص: «أوّلاً لماذا التغيير؟ سؤال جوهري موجّه للمعنيين. ما يعني أن الدستور الذي تمّ تعديله قبل سنوات قليلة لم يفِ بالغرض المطلوب، أو أن به فجوات وجب ترميمها، ومنها ما كان ذا علاقة بالعُهد الرئاسية، مع أن التعديل السابق هو الذي أقرّها لمقاصد تمّ تأويلها بمستويات يعرفها القاصي والداني».

صاحب «اللعنة عليكم جميعا»، واصل متسائلاً أيضاً: «هل التعديل الدستوري هو الذي سيحل الأزمة الجزائرية الحالية؟ ليس بمقدور كل دساتير العالم مجتمعة أن توقف حالة التدهور العام الذي تمرّ به البلاد لأن ذلك يستدعي تفعيل آليات أخرى. ثم ما مدى حضور المؤسّسات الدستورية وفعاليتها منذ سنين؟ وما معنى حضورها أو غيابها في ظلّ مركزة القرار السياسي؟».

المتحدّث ذاته، أجاب بنوع من اللاجدوى عن أسئلته التي أوردها: «لن يؤدي التغيير الافتراضي إلى أي نتيجة ما لم تحدّد المسؤوليات وتحترم الصلاحيات بإرساء قوانين وتقاليد تحرّر المؤسّسة القضائية من الضغوطات الممارسة عليها، إضافة إلى احترام الهيئات المكلفة بالمحاسبة».

بوطاجين، انتقد المزاجية التي يتسم بها الرؤساء تجاه دستور البلد، واعتبر المسودات التمهيدية لتعديل الدستور بمثابة الحلول الترقيعية لا غير. إذ قال بصريح العبارة: «إذا كان كل رئيس يضع دستوراً جديداً لأسباب قد لا تكون مقنعة، ثم يغيّره متى شاء، فمعنى ذلك أننا محكومون بالأشخاص والحلول الترقيعية العابرة، وليس بالعقل والتجربة والمقارنة والاستنتاج والمعرفة التاريخية والدراسات المستقبلية. هناك في البلد طاقات كبيرة لها رؤية واضحة، وليست لها مصلحة مباشرة من وراء وضع دستور يفي بالغرض».

وخلص بوطاجين متسائلاً مرّة أخرى: «ما مدى حضور العقل والثّقافة في هذه القوانين المنظمة للمجتمع؟ ثمّ ألسنا بحاجة إلى إيقاف النزيف الكبير الذي تعرفه هجرة الأدمغة؟ تبدو لي



المسألة مُحيّرة. لا يمكننا بناء مجتمع مُحصّن دون تنمية القدرات العقلية بمفهومها الواسع، وبمعاقبة المتسببين في هذه الانتكاسة. هذه هي عين المعرفة: الدستور وحده، مهما كانت درجة كماله وعبقريته، لن يستطيع ترميم العطب. القضيّة أخطر وأعمق. المشكلة ليست في الحكم الملكي أو الجمهوري أو الإمبراطوري، وما إلى ذلك من الأنظمة. إنها في التسيير العقلاني للطاقات والموارد، في التفكير والمبادرة وفي تطبيق القانون على الجميع. أمّا إنتاج الدساتير فلا معنى له إن لم يرفق بتطبيقها، مثلاً ما معنى أن نجد في الدستور بأن اللّغة العربيّة هي اللّغة الوطنيّة والرسمية للبلاد، وبالمقابل لا نعثر عليها في المؤسّسات والوزارات السيادية وفي التعاملات المحلية والدولية؟ وقِسْ على ذلك قضايا لا حصر لها».

من جهته، الكاتب والناقد جمال غلاب، يصرّح لـ «الدوحة»: «سأكون متشائماً في إجابتي، لأن المجتمع الجزائري وأغلبية المجتمعات العربيّة لم ترتقِ إلى مصاف الالتزام بما تسترَ؟ فلو حاولنا إعطاء بعضٍ من الفهم لوثيقة الدستور نجدها تتلخّص في العقد الاجتماعي، والقاعدة القانونية للعقد هي قبول وإيجاب، وانطلاقاً من هذين العنصرين نلحظ الكثير من الاختلالات على عِدّة أوجه: السياسيّة والتشريعيّة والتنفيذيّة، فعلى الصعيد السياسي غياب الرؤية وبُعد النظر في الاستشراف ومرد هذه المعضلة الأحزاب التي لا تحوز إلّا على الاسم لغياب المثقّف المناضل والمُنظِر بها».

المتحدّث ذاته، يرى أن التشريع من المفترض أن ينبثق من نخب الأحزاب، إذ يضيف مستطرداً: «السؤال المطروح على مدار الـ60 سنة الماضية، ماذا أنتجت هذه الأحزاب بشقيها، موالاة ومعارضة؟ وتوضيحاً لما سلف ذكره أضيف المعلم الأول للتشريع جون جاك روسو الذي شبّه المشرّع بالمهندس المعماري الذي لا ينفّذ مشروعه إلّا بعد نزوله إلى الأرضية ليتأكد من قوة تحملها فكذلك المشرّع عليه أن ينزل إلى الشعب ليتأكد من قوة تحمله لما يشرع من قوانين.. قانون المالية لسنة 2016 أنموذجاً؟».

غلاب من جهة أخرى، يرى أن تداخل الجانب التشريعي مع الجانب التنفيذي، لا تنتج عنه إلّا إرباكات وإخلالات في السياق العام للمشروع الدستوري



ككل، موضحاً في هذه النقطة: «من أوجه الاختلالات، تداخل الجانب التشريعي مع الجانب التنفيذي، حيث رئيس الجمهورية يشرع بأوامر؟ وأمام هذه الاختلالات أين موقع الالتزامات بالدستور الذي نتصوّره في مخيالنا بالعقد الاجتماعي - وأضع على لفظ العقد ألف سطر-؟ ومبعث كل خوفي أن يُمرّر مشروع وثيقة الدستور على غرفتي البرلمان؟ وحفاظاً على ماء الوجه كل ترجيّاتي أن يعرض على الاستفتاء لأن به مواد جِدّ ملغمة وقد تكلفنا الكثير من المصاعب مستقبلاً».

غلاب وفي معرض حديثه عن المواد التي يراها ملغمة في النص التمهيدي لمشروع التعديل الدستوري، يخصّ بالذكر دسترة اللّغة الأمازيغية لغة وطنيّة ورسميّة. إذ يقول: «السؤال المطروح دائماً، هل عندنا في الجزائر لغة أمازيغية؟، (للعلم أنا أمازيغي)، ولكن ما أعرفه كمثقّف ومواطن أمازيغيتنا هي جملة من اللهجات: الشلحية، الشاوية، التارقية، والمزابية. وهذه اللهجات تحتاج أولاً إلى تجميعها في قاموس، ومن ثَمّ تطويرها من لدُن خبراء إلى لغة، وهو المشروع الذي نادى به الفيلسوف الجزائري كريبع النبهاني في السبعينيات من القرن الماضي ولم ينجح».

غلاب، وبجملة مقتضبة، اختتم قائلاً: «كم تمنيت في هذا السياق لو كانت فلسفة هذه المادة في الدستور تعني التوطين بدل الترسيم».

بدروه الإعلامي والنائب البرلماني السابق إبراهيم قارعلي، يذهب إلى القول: «يكون المشروع المتعلّق بالتعديل الدستوري قد قُدِّمَ إلى الرأي العام في شكل دستور جديد، ولكن الأمر ليس كذلك فقد مَسّ التعديل بعض المواد الدستورية مع إضافة مواد أخرى جديدة، مما يعني ذلك أن المشرّع يريد دسترة الأمر الواقع الذي تكون قد فرضته بعض المستجدات والطوارئ والتخوّفات الآنية والمستقبلية».

ثم يضيف بوجهة نظر تتضمن اعتقاده: «أعتقد أن الدستور يهدف إلى بناء مؤسّسات الدولة وترقية الحقوق والحرّيات، ولكن ما قيمة البناء المؤسّساتي إذا كان الأشخاص في كل مَرّة فوق المؤسّسات وفوق الدساتير وفوق القوانين وفوق المواطنين. إن الدستور الحقيقي هو الذي يُغيّر وليس الذي يتغيّر بتغيُّر الأشخاص».

قارعلي، المعروف بكتاباته السياسيّة المنتقدة للوضع السياسي في الجزائر، يواصل بلهجة فيها الكثير من النقد الذي يحمل رؤية مغايرة في هذا الشأن: «إن الكثير من الدساتير لا تساوي قيمة الحبر الذي كُتبت به ونِعم الدساتير تلك التي لم تُكتبْ والتي هي أكثر احتراماً من الدساتير المكتوبة. لقد كان يجب أن يتحوّل الدستور إلى عُرف في حياتنا اليومية، وخاصّة السياسيّة منها، ولكن ذلك لم يحدث وهو ما أرجوه أن يحدث. فالدساتير قد أصبحت تنسخ بعضها بعضاً ومن السخرية أن تتحوّل ثوابت الدستور السابق إلى متغيّرات في الدستور اللاحق. إن الأمر يتجاوز التعديلات الدستورية، سواء كانت



شكلية أم جوهرية، وبغض النظر عن طبيعة هذه التعديلات، سواء كانت خطوة إلى الأمام أم خطوة إلى الوراء، فإن تكريس سياسة الأمر الواقع هي في الحقيقة قفزة في المجهول».

وخلص متسائلاً: «ترى، متى نصل إلى دستور لا يتغيّر بتغيُّر الأشخاص، دستور يغيّر ولا يتغيّر وإن كان يجب أن يتغيّر فمن أجل مواكبة التغيير لا من أجل تكريس الأمر الواقع».

أما الأستاذ والدكتور عبد القادر بوعرفة، فيرى أن الدستور يتراوح بين إرادة التعديل ونزعة الحرمان. وهو يقول بهذا الشأن: «اتسمت رغبة تعديل الدستور لدى ساسة الجزائر بطابعين، الأول يتمثّل في إرادة التغيير عن طريق التعديل، والثاني يكمن في نزعة حرمان وإقصاء بعض الجزائريين من ممارسة حقهم وواجبهم السّياسي».

المتحدّث نفسه، استحسن العودة إلى العمل بعهدتين فقط في الحكم: إن تقنيين العُهد الرئاسية بعهدتين غير قابلتين للتمديد أمر إيجابي، وهو الذي غيّره الرئيس سنة 2008، كما أن حرّيّة المعتقد والتعبير وتشكيل الجمعيات والأحزاب يُعدّ أمراً منطقياً ومعقولاً».

غير أنه توجّس من مواد أخرى، إذ أضاف في هذا السياق: «بيد أن كثيراً من المواد يُراد بها التّمكين لفئة سياسيّة وشريحة أيديولوجية مُعيّنة، وخاصّة المادة 73 التي تمنع كثيراً من السّاسة الترشّح لمنصب رئيس الجمهورية، فاشتراط عدم الهجرة أكثر من 10 سنوات وغيرها هو نوع من سلب حقوق المواطن، فالهجرة أحياناً تكون بدوافع وطنيّة محضة أو ظروف صعبة. كما أن المادة 77 تمنح الرئيس سلطةً أكثر من سلطة الأكثرية، حيث يصبح الحزب الفائز بالأغلبية لا يتمتع بحق تشكيل الحكومة ورئاستها». وكل هذا- حسب الدكتور بوعرفة- يتناقض مع البنية النظرية للديموقراطية التشاركية وأبجديات النظام الجمهوري. وهو يذهب في رأيه إلى: «إن المادة 77 تصنع لنا ديكتاتوراً في نظام جمهوري، فهو القائد، والمرشد، والمُنصب، والمُنهي، والعَافي، والمبرم..، وعليه تكون الحكومة المُشكلة مجرد واجهة شكلية، ويكون الناخب الوطني قد انتخب حزباً بدون برنامج أو مشروع لأن الرئيس هو المُحدّد لكل شيء».

إن تعديل الدستور، يضيف الدكتور: «يتّجه صوب ما يُسمى بـ(الديموقراطية المستبدة)».

ومن عيوب مسودة الدستور المُعدّل، حسب الدكتور بوعرفة: «عدم وجود مادة تمنع التلاعب بالدستور أصلاً، ونقصد ما الضامن القانوني والدستوري لعدم تعديل الدستور المُعدّل مستقبلاً من قِبَل رئيس الدولة الذي أُعطيت له صلاحيات كبرى تفوق صلاحيات الشعب الذي هو مصدر السلطة».

وخلص في الأخير إلى أن الدستور المُعدّل «يفتح إمكانية إعادة سيناريو 2008 في حال ما صعدت إلى الحكم شخصية بوتَفْليقِية، وعندها نقع في لعبة الدّور والتّور».

صفاقس.. عاصمة للثقافة العربيّة

ثلاثية البحر والسور والفنّ

محمد الأصفر

الشيء الذي تلحظه عند زيارتك لصفاقس هو الجديّة في العمل والتكاتف من أجل تقديم الأفضل، خاصة للغرباء عن المدينة، منذ ساعات الفجر الأولى يبدأ نشاط سكان صفاقس، لتتحوّل الميادين والشوارع والأسواق، خاصة داخل المدينة العتيقة التي مازالت تحتفظ بأسوارها سليمة، إلى خليّة نحل، التاسعة مساء، معظم الشوارع تخلو من المارة، لا يمكنك أن تعيش أجواء شارع بورقيبة مثلاً في تونس العاصمة بصفاقس، تعود إلى الفندق مستنكراً تاريخ صفاقس العريق، البحر، سور المدينة، تراث صفاقس من ملبوسات وأكلات وفنون رياضية، الملك سيفاكس الذي وحّد الأمازيغ ذات زمن، وسُمّيت باسمه المدينة، يُطل عليك من نافذة الغرفة ويمسي عليك بالخير، يمكنك أن تشهد تماسك الصفاقسيين في عدة مشهديات، الأسود والأبيض، الليل والنهار، رقعة الشطرنج، شعار النادي الصفاقسي لكرة القدم، عندما يلعب الفريق سواء في صفاقس أو خارجها، صمت القبور يجتاح المدينة، حركة الشارع والسيارات تراها شبه متوقّفة، في المقهى القلوب متعلّقة بالتلفاز، كؤوس القهوة تبرد ولا ترفع للفم، كل من التقيتهم من كتّاب تونسيين راهنوا على نجاح تظاهرة صفاقس عاصمة للثّقافة العربيّة 2016، يقولون قد يختلف الصفاقسيون في ما بينهم، لكن أي شيء لصالح صفاقس الكل يدعمه، تأكّد أنهم سيقدمون الاحتفالية في أبهى صورة، شعارهم الأثير غير المدوّن على الورق هو «صفاقس أولاً».

في مايو/أيار الماضي، اجتمعت اللجنة الدائمة للثّقافة العربيّة «المنظمة العربيّة للتربية والثّقافة والعلوم» (ألكسو) لتختار صفاقس التونسية عاصمة للثّقافة العربيّة 2016، وسمو الشيخ سلطان القاسمي حاكم الشارقة رمزاً ثقافياً لها، يأتي هذا الاختيار تقديراً وتعريفاً بتاريخ المغرب العربي ومدنه الزاخرة بالتراث الإنساني المجهول نوعاً ما، مقارنة بمدن مشارقية كالقاهرة ودمشق وبيروت مثلاً تَمّ تناول جانب كبير من موروثها بشكل مفصّل أكثر من مرّة، حيث كانت قسنطينة الجزائرية هي المحتفى بها عام 2015 كعاصمة للثّقافة العربيّة.

هذا الاختيار احتفت به صفاقس من خلال فعالياتها الثّقافيّة والفنّيّة سريعاً، لم تترك الوقت يمضي، فسرعان ما عقدت الاجتماعات، للاستفادة واستثمار هذا الحدث المهم، الذي انتظرته المدينة طويلاً، عِدّة رؤوس أقلام وأهداف تَمّ تسطيرها تعود على المدينة بفائدة ثقافيّة بعيدة المدى، لا نريد الحدث يمضي كاحتفالية تنتهي بانتهاء مناشطها، حرصنا على اقتراح مشاريع يبقى إشعاعها وفائدتها متواصلين لسنوات قادمة، هكذا تحدّث الكاتب خليل قطاطة مسؤول الإعلام في الاحتفالية لـ«الدوحة» مستعرضاً بعض المقترحات التي أقرتها اللجنة التنفيذية للتظاهرة منها: تطوير البنية التحتية للمنشآت الثّقافيّة من مسارح ودور عرض ومكتبات عامة وفضاءات فنّيّة وتراثية داخل المدينة العتيقة المسوّرة بسور أثري نجح في الاحتفاظ بملامحه طوال الزمن، كذلك وضع تصوّرات للاهتمام بشاطئ البحر، خاصة الكورنيش وجعل نشاطاته السياحية والفنّيّة والتجارية وغيرها دائمة طوال العام.

اختيار المدينة عاصمة للثّقافة العربيّة 2016 لقي ترحيباً لدى معظم الفعاليات الثّقافية بالمدينة، وأيضاً معظم مدن تونس، ولم يخلُ الأمر من انتقادات بالطبع، وتساؤلات على شاكلة ماذا أعدّت صفاقس لاستقبال هذا الحدث الثّقافي، وقد تابعت اللجنة المشرفة كل ما نُشِرَ حول هذا الاختيار في صحف المشرق والمغرب، وناقشت ما تقدّم به الزملاء سواء على شكل ملاحظات شفهية أو مكتوبة، أو منشورة في الإعلام، حيث استفادت من كل الانتقادات والاقتراحات في تدوين برنامجها بشكله النهائي.

يوم 22 ديسمبر/كانون الأول الماضي، انتظمت ندوة في مدينة صفاقس، قدّمت فيها اللجنة التنفيذية تصوّرها للاحتفالية التي ستفتتح رسمياً وتباشر أنشطتها في 23 يوليو/ تموز القادم، لتتواصل إلى يوليو/تموز 2017، حيث قُدِّمَ في الندوة شعار التظاهرة: (بين البحر والسور والفنون)، كما قدّمت اللجنة من خلال عرض مرئي الموقع الرسمي للاحتفالية على شبكة المعلومات الذي جمع بين السفينة كرمز للبحر وسور المدينة كرمز ثقافي وحضاري، بالإضافة إلى خلفية موسيقية بصوت الفنان الصفاقسي «محمد الجموسي» وأغنيته الشهيرة «ريحة البلاد».

سمير السلامي رئيس الهيئة التنفيذية: تحدّث لـ«الدوحة» عن أهمية تضافر الجهود لتحقيق المشاريع الكبرى التي سطرتها اللجنة كأهداف واجبة التحقّق، منها مشروع تحويل الكنيسة الموجودة بوسط المدينة من فضاء للرياضة إلى فضاء ثقافي متكامل يجمع بين مكتبة رقميّة بأحدث التقنيات ومسرح يتسع لمئتي متفرج وقاعة عروض مجهّزة بأحدث تقنيات العرض والإضاءة، بالإضافة إلى العمل على استغلال الواجهات البلورية للكنيسة من ناحية الإضاءة وتحويلها إلى قطعة فنّيّة ليلاً



لتكون بذلك العمود الفقري لتظاهرة صفاقس عاصمة للثّقافة العربيّة 2016.
المشروع الثاني هو تطوير «شط القراقنة» أو «كورنيش» مدينة صفاقس، الذي يُعدّ وجهة غير مستغلّة وغير محبّذة في المدينة بحكم غياب تصوّر واضح لاستغلاله من جميع النواحي ويرمي المشروع الجديد المدرج ضمن أولويات تظاهرة صفاقس عاصمة للثّقافة العربيّة 2016 إلى وضع إستراتيجية واضحة تتمثل في التنشيط الدائم والمستمر للفضاء طوال السنة وتركيز منشآت ثقافية به، بالإضافة إلى تشجيع تركيز نشاط تجاري ترفيهي به يساهم في إعادة الحياة للمكان.
أما المشروع الثالث فيتعلّق بسور المدينة العتيق الذي تقرّر أن يتم تعهده بالصيانة والترميم ثم وفي مرحلة موالية تركيز إنارة فنّيّة عليه باستعمال تقنيات متطوّرة حتى يتحوّل ليلاً إلى ما يشبه البطاقات البريدية التي تختزل في كل مكان من الصور ملحمة تحكي تاريخ المدينة أو تخلّد ذكرى علم كان فيها.
السيدة ربيعة بلفقيرة، الكاتب العام للتظاهرة، تحدّثت بدورها عن أهمية الثّقافة كخيار استراتيجي في ظِلّ التحدّيات الظلامية الراهنة المتمثلة في الأمن، حيث قال: الخيار في تونس اليوم هو خيار ثقافي بالأساس وأن كل فعل ثقافي هو فعل مقاوم، خصوصاً مع تصاعد حِدّة الخطاب الرجعي الرافض للفنّي وللجمالي وللحياة، مبيّنة أن نجاح التظاهرة يأتي في هذا السياق تماماً، وبخصوص قابلية المشاريع المقدّمة للتنفيذ لضيق الوقت ولحجم الدعم المرصود أوضحت أن هذه المشاريع لن تبقى حبراً على ورق، بل إن العمل قد انطلق ولن يتوقّف إلّا بإنجاز ما خططنا له.
وعن ما إن كانت التظاهرة ستكتفي بالتركيز والاحتفاء بصفاقس المدينة فقط تحدّث قطاطة المسؤول الإعلامي للتظاهرة قائلاً: الاحتفاء سيكون بصفاقس الولاية وليس المدينة فحسب، فالسياسة الثّقافيّة المتبعة حتى قبل إقرار عاصمة الثّقافة العربيّة تعتمد على العمل على توزيع الحقّ في الثّقافة على الجميع بعيداً عن فكرة الهامش والمركز، ونحن نسعى إلى أن ندعم هذا المسعى خلال التظاهرة، والأهم من هذا أن نبقي على جميع المكتسبات التي سيقع تحقيقها بعد العودة إلى نقطة البداية مع انتهاء التظاهرة.
وعن مدى تعاون الزملاء المثقفين من أجل إنجاح التظاهرة واصل قطاطة حديثه قائلاً: الحقيقة أنه ومنذ تكوين اللجان وانطلاق العمل الفعلي شهدنا انخراطاً تلقائياً محموداً لعدد من مثقفي الجهة والمهتمين بالشأن الثّقافي فيها وطبعاً لا سبيل لإرضاء الجميع، والشعار الذي تمّ وضعه للتظاهرة وهو «الثّقافة توحّدنا وصفاقس تجمعنا» رسالة تلقّفها الجميع في صفاقس ومنها إلى تونس العاصمة ومنها إلى باقي تونس وهي أن هذا العرس الثّقافي وإن كان يهدف لإبراز صفاقس بمخزونها التاريخي الثّقافي والحضاري فإنه أيضاً يرمي إلى التأكيد على أن العرس تونسي بالأساس وأن الكل مدعو ليكون فيه بالطريقة التي يراها.
أما عن التوجّه الأساسي للتظاهرة فيضيف: التوجّه العام للتظاهرة سيكون الهدف منه التصدّي للفكر الظلامي والرجعي، سواء كان ذلك من خلال الندوات الفكرية والعلمية أو من خلال إبلاغ الثّقافي إلى المناطق التي من الوارد أن تكون جملة الظروف المحيطة بها مشجّعة على تفريخ الفكر المتطرّف.. سنحاول أن نكون هناك بالفنّ وبالموسيقى وبثقافة الحياة ولكن الأهم في هذا أننا سنبقى بهذه الأماكن حتى بعد انتهاء التظاهرة من خلال مؤسّسات ثقافيّة صغرى سيقع تركيزها ودعمها.

غزّة الآن..
هل يجد سان فالنتين مكاناً له؟

غزّة – خاص بالدّوحة

كلما اقترب الرابع عشر من فبراير/ شباط، زاد الحديث عن الحبّ وعيده، واحتفل الكثيرون به، واتّخذوا منه مناسبة لتبادل الهدايا.. بين قبول ورفض بقي الاحتفال مثار جدل كبير، ولكن الجدل يأخذ منحى آخر في غزّة المنكوبة، حيث تتساءل أولاً هل في غزّة للحبّ مكان؟

يجيب الشاب رائد أبو شاويش قائلاً: الحبّ هو أجمل شعور في حياة الإنسان، ومن خلاله يمكن له التغلّب على كل مصاعب حياته، فلولا الحبّ لما استطعنا أن نكمل حياتنا، ولم نتمكّن من تجاوز الظروف الصعبة، ولولا الحبيب لما وجدنا مَنْ يعيننا في هذه الدنيا ويدفعنا لتحدي الصعوبات، مشيراً إلى أن الحبيب ليس شرطاً أن يكون الطرف الآخر، وإنما هو يقصد ثقافة الحبّ بشكل عام، وغزّة كأي مكان في العالم فيه أناس يشعرون، يحبون ويكرهون، رغم كل الظروف التي مرّت عليهم إلّا أن لديهم مساحة للحب لولاها لما تمكّنوا من مواصلة حياتهم، فهم يتحدّون الظروف بقلوب مليئة بالمشاعر الصادقة.

رائد يستعد لتقديم هدية مميّزة لخطيبته التي يعتبرها نعمة من الله، شاركته أيامه الصعبة وتحدّت معه الظروف القاهرة التي مَرّ بها، ورغم المصاعب المادية التي تفرض نفسها عليه لكنه لن يفوت هذه الفرصة.

خط أحمر

الطالبة الجامعية علا، والتي خرجت من قصة حب فاشلة كما تصفها، ترى أنه لا مكان للحب في زمن كالذي نعيش فيه، ولا في مكان كغزّة، موضحة وجهة نظرها بالقول: تحب الفتيات بقلوبهن، ولكن الشباب «أخ منهم»؛ يحبون بعيونهم فقط، ولا فرق لديهم إذا غابت الحبيبة أو حضرت، فهم دائمو البحث عن بدائل.

وتضيف قائلة: لا يعرف الشاب الحبّ، والحبّ عنده ليس إلّا وسيلة للوصول إلى ما يريد، وإذا ما جاءت اللحظة التي يتوجّب عليه أن يترجم فيها حبه إلى علاقة مشروعة تجده يتذرّع بالظروف وهنا تكتشف أن الحبّ لم يكن صادقاً، وإلّا لتحدّى لأجله كل المصاعب.

علا تعارض اليوم الحبّ قبل الزواج، وتصفه بـ «الكلام الفاضي»، كما أنه مضيعة للوقت؛ فالعلاقة تكون غير شرعية ولا تنال رضا الله، وتختتم حديثها بتعبير يقول: «أنا اليوم بيني وبين الحبّ خط أحمر».

ظروف قاهرة

يخالفها هيثم الرأي، حيث يرى أن الشاب والفتاة يستويان في الحبّ، وأن مسألة الإخلاص تعود إلى طبيعة التربية والأخلاق التي يتمتع بها كل طرف، مشيراً إلى أنه أحب بالفعل مرّة واحدة في حياته، وكان ينوي الزواج، ولكن الظروف الصعبة التي يمرّ بها حالت دون أن يحقق ما يريده، فالخريج الجامعي لا يجد عملاً منذ ما يزيد على خمس سنوات، كغيره الكثير من الشباب، فالحبّ بلا مؤهلات مادية مصيره إلى مقبرة القلوب، ولن يرى النور بالمرّة.

ويتابع حديثه قائلاً: كنت صادقاً إلى أبعد حدّ معها، وهي كانت كذلك، كنا سنصبح زوجين سعيدين، ولكن النصيب أولاً وآخراً هو من يُحدّد، وها أنا أمضي ذكرى يوم الحبّ هذا العام دون أن يكون هناك مَنْ يشاركني إياه.



هدية منتظرة

ساجدة البالغة 25 عاماً، والتي مضى على زواجها عامان تقول: أحببت وتزوّجت في ظِلّ الظروف الصعبة، ومن يقلْ إن الحرب والحصار لا يولّدان حباً، فهو لا يعرف عن الحبّ شيئاً.

وتتابع حديثها: هذا العام وفي عيد الحبّ سيكون جميلاً لو دعاني زوجي إلى وجبة عشاء في أول مطعم زرناه في أول يوم من خطبتنا؛ لأنه يذكرني بذكريات جميلة ووقت رائع قضيناه سوياً في لقائنا الأول بعد الخطوبة.

تزوّجت ساجدة زواجاً تقليدياً، ولكنها شعرت بالحبّ الصادق من زوجها وتطوّر مع الأيام، وهي تبادله هي الأخرى تلك المشاعر الطيبة، التي تصفها ببلسم الحياة، فهما ليسا مجرد زوجين، وإنما هما عاشقان تربطهما علاقة مُقدّسة، وما عيد الحبّ إلّا يوم من الأيام الكثيرة التي يحافظان على الاحتفاء بها لا لقدسيتها وإنما لأنهما لا يفوتان فرصة إلّا ويجدّدان فيه عهد الحب فيما بينهما كما تقول.

تجديد العهد

معتصم عياد 33 عاماً، اعتاد هو الآخر كل عام على إحضار هدية معتبرة لزوجته، التي يصفها بحبه الأول والأخير، وقد حرص على هذه العادة لعشر سنوات هي عمر زواجه منها.

وعن بداية القصة يقول: تعرّفت إلى زوجتي من خلال إحدى أخواتي، أعجبت بها وتقدّمت لخطبتها، كانت تصغرني بثلاث سنوات، لم نكن نعرف بعض جيداً، ولكن مع الوقت اكتشفنا أموراً مشتركة كثيرة بيننا، وبعد ارتباطنا رسمياً زادت تلك القواسم بيننا، وها أنا اليوم أجلب لها الهدايا محافظاً على عادتي السنوية دون انقطاع طوال تلك السنوات، لأني أرغب في إدخال السعادة لقلبها، ولا أنسب من استغلال مثل هذه المناسبة لأعبّر لها عن حبي وامتناني.

مرفوع من الخدمة مؤقتاً

أما الخريج الجامعي بسام، فلا يرى للحب مكاناً في غزّة، معتمداً على المقولة الشهيرة «إذا دخل الفقر من الباب هرب الحبّ من الشباك»، فغزّة كما يصفها بسام تتسع للألم والفقر والبطالة والحصار فقط، ولا مكان فيها للمشاعر، بعدما توارت خلف معاناة كل شاب في البحث عن وظيفة، ومصدر رزق، وقوت يوم، فكيف لإنسان يعيش هذه الظروف أن يفكّر بالحبّ وأن يعيشه، وحتى إنْ وجد من يشاركه هذا الشعور فكيف سيترجمه خطوات حقيقية على الأرض في ظِلّ غياب الأفق في مستقبل أفضل؟.

تساؤلات بسام يشاركه بها زميله محمد صادق الذي مرّ بتجربة خطوبة فاشلة على حَدّ قوله، والسبب يعود إلى عدم تمكّنه من الوفاء بالتزاماته المادية لإتمام الزفاف، وهذا ما يجعله اليوم عازفاً عن فكرة الارتباط إلى حين تحسّن ظروفه كما يقول.

وعلى الرغم من هذه التناقضات بين الآراء، لكن يبدو أن غزّة تستطيع كغيرها أن تعبّر عن الحبّ، وتنشره، فالقوة التي يولّدها يمكن أن تنشر حياة في كل المكان المحيط بها.. غزّة والحبّ مترادفان لا يموتان.

فاطمة المرنيسي..
على جناح الحُلم

جمال جبران

اعتقدت الفتاة فاطمة، وهي في سن التاسعة من عمرها، بضرورة أن تعطي بشرَتها كل اهتمامها، حيث «لا فائدة تُرجى من إنسان يُهمل بشرته، لأنها الغلاف الذي نحسّ من خلاله العالم الخارجي». لقد أخذت هذه الفكرة من محيط «الحريم» الذي نشأت في وسطه وعليه أيقنت أيضاً «إن قدر المرأة في جمالها وقد قرّرت أن ألمع كالقمر». لكنّ هنا كان في بداية الأمر قبل أن تشتعل نار الأسئلة وتطرح التفاصيل التي تشاهد الفوارق بينها في خزانة التأمّل والمقارنات والمناقشة الداخلية بينها وبين ذاتها.

على هذا النحو نرى فاطمة المرنيسي في كتابها «نساء على أجنحة الحلم» وهي تسرد خطوط الأيّام الأولى لتلك الفتاة في الحياة والتي من خلالها كان تقدّمها في طريق بحثها عن كيفية الخروج من مرحلة «طفولة لا تأبه بالفوارق» ودخولها منطقة تالية، حيث «سيغدو العالم قاسياً». وهي في الوقت ذاته منطقة الفصل التي تحصل بين النساء والرجال وتجعلهم يعيشون أشقياء «لا يفهم الرجال النساء ولا النساء الرجال».

من هنا تأتي فكرة الحدود الحقيقية التي تقسّم العالم إلى قسمين، حيث تُرسم خطوط السلطة التي تريد أن تصير الحياة مقسومة بين نمطين من البشر؛ فتكون جهة للأقوياء وجهة أخرى للضعفاء. وعليه كان لصاحبة «شهرزاد ترحل إلى الغرب» أن تختار لفاطمة الخروج من المنطقة التي كانت تسكنها لتبقى في جهة الأقوياء، وهي هنا تتماشى مع قول والدتها لها «إذا لم تتمكني من مغادرة المكان الذي توجدين فيه، ستظلين في جانب الضعفاء».

هكذا يمكن قراءة القاعدة الأساسية التي انطلقت منها تلك الفتاة المولودة في مكان ما من مدينة فاس المغربية. لقد انطلقت هنا من حقيقة كُره والدتها لتلك الحياة الجماعية في منطقة «الحريم»، وحيث كانت تحلم بالعيش منفردة مع زوجها في بيت واحد ولم تكن مؤمنة بمفهوم «التلاؤم مع الأزمة» إلّا على شرط عدم وجود أيّ تمييز بين النساء وتفرض حصولها على الامتيازات نفسها التي كانت لزوجة شقيق زوجها على الرغم من كافة الفوارق التي كانت بين العائلتين وقوّة المكانة الاجتماعية للعائلة الثانية.

في حين كان كل هذا يأتي مُتعارضاً مع اعتقاد والدها إن الله عندما خلق الأرض كان قد قرّر أن تكون هناك حالة من الفصل بين الرجال والنساء ووضع حدّاً بينهما، كذلك البحر الذي شقّه كي يجعل مسافة فاصلة بين «النصارى والمسلمين».. وبناء على ذلك يُفترَض على كل فئة من هاتين الفئتين احترام الحدود الفاصلة بينهما وهو الاحترام الذي سيكون مانعاً لحدوث «الفوضى والشقاء». لكن فاطمة من جهتها لم تسترح لكل هذا وبقيت منشغلة تماماً وعلى نحو كُلّي في بحثها طرقاً من أجل اختراق تلك الحدود الفاصلة وتجاوزها. ويبدو أن الحلم في مرحلة أولى كان يبدو كوسيلة مُثلى تُمكّن الأنثى من تجاوز الموانع والحدود، لكن ذلك يبقى حُلماً ساكناً بلا طائل قد يمنح صاحبه نشوة آنية ما لم يكن مصحوباً بحالة من القلق وإنتاج الأسئلة وارتكاب الجرأة في اختراع الأفكار المُتاحة عملياً لتجاوز الموانع والسواتر لاحقاً.

ونتوقّف بالضرورة عند واقعة مفصلية في حياة فاطمة التي تلقّت صرخة تحذيرية من جهة والدتها بعد أن قامت



بحزم شعرها بمنديل «لا تُغطي شعرك أبداً! أتسمعين؟ إني أصارع من أجل إزالة الحجاب وأنت تعودين إليه!» مؤكدة «حتى إن طاردك هتلر هنا، عليك أن تواجهيه ورأسك حاسر». والمعنى هنا لا يذهب بالضرورة كدلالة على غطاء الرأس مباشرة بقدر ما يؤدي إلى فكرة عدم جدوى الاختباء وخفض الرأس، حيث «المرأة لا تحلّ مسائلها بالاختفاء» فتصبح ضحية مُستهدفة وسهلة ويمكن النيل منها بسهولة.

وفي هذا السياق لم يكن الإتيان على سيرة المطربة أسمهان مجانياً أو اختياراً بلا معنى حال الحديث عن الفُسحة التي كان يمنحها جهاز الراديو حين مُغادرة الرجال حتى تهرع النساء لائذات إليه. هذا «الراديو» بوصفه أولاً مفتاحاً أو منفذاً للعبور باتجاه الحلم المُراد، وأسمهان ثانياً وتحديداً لارتباطها بصورة التجربة النسائية الفريدة التي نجحت في تحقيق ذاتها متجاوزة كافة الموانع العشائرية والاجتماعية الصارمة التي كانت سائدة في زمنها وكادت تقضي على حلمها. إنها هنا ليست صوتاً فقط بقدر ما هي حالة مُغايرة في طريقة إنتاج الرفض والاجتهاد في إبراز الصورة الفردية للأنثى في أبهى تجليّاتها بعيداً عن أي إطار مُعيق وحاجز له أن يمنع الفتاة من تحقيق ولمس حُلمها.

وحتى عند ظهور صوت الموسيقار محمّد عبد الوهاب في ذلك الراديو فكان مرتبطاً بأغنيته «أحبّ عيشة الحرّيّة»، حيث لا يبدو هذا الاختيار بعيداً عن سياق التحرّر الملتصق بسيرة أسمهان. في المقابل تحضر صورة كوكب الشرق أم كلثوم كحالة منضبطة قوية ورسمية ترتدي دائماً فساتين طويلة واسعة تُخفي صدرها الممتلئ وهي من الأسباب التي تمنع من التماهي معها، ولهذا فالنساء «لم يكن شغوفات بها كما هو الشأن بالنسبة لأسمهان»، وهي المطربة التي كانت تمتلك قدرة خارقة على تطبيق قناعاتها في حياتها الخاصة وتسير على خط اعتماد الفرد/المرأة على ذاته لفرض خطته على الجميع وهو ما يقول في نهاية الأمر بالنسبة للأنثى «إن تغيير حياتكن لأمر ممكن».

لكن المُلاحظ في «نساء على أجنحة الحُلم» أن فاطمة المرنيسي وهي تضع في نهايته تنويهاً لا تضعه في المتن ولكن في هوامش جاءت على عدد من الصفحات لم يتجاوز الخمس، قالت في تفصيل صغير إن هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية ولكنه عبارة عن «أحداث مُتخيّلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة»، وكانت قد أوردت عن طفولتها التي لو حاولت أن تحكيها لنا «لما استطعتم إتمام الفقرتين الأوليين منها لأن طفولتي كانت مُملّة إلى حَدٍّ كبير». لكن لماذا جاء اختيار صاحبة «نساء النبي» على اسم «فاطمة» تحديداً لتكون زاوية الكتاب الرئيسية وعماده! مع تطابق شكل الصورة الاجتماعية التي ترويها مع الصورة القديمة التي كانت سائدة في ذلك الوقت!

ورغم ذلك لن يكون أمام القارئ سوى احترام لعبة التأخير التي أجرتها عالمة علم الاجتماع المغربية الأبرز لتقوم بتنبيهه أن ما بين يديه ليس سيرة ذاتية، فمن حقها هنا الاستفادة من لعبة التخييل الروائية واعتمادها قالباً مناسباً للطريقة التي أرادت عبرها إيصال فكرتها من الحياة الاجتماعية التي كانت واقتراح السُبل الملائمة لتجاوز عقبة «الحريم» التي ما تزال أثقالها تمثّل عائقاً أمام كثير من نساء العالم العربي إلى اليوم.



قضية

البحث عن طاقة بديلة

أسـعار البترول تُسجّل أدنى مستوياتها، منذ أشهر، وما تـزال تواصـل انحدارها، هـذا الواقع انعكس سـلباً على المشهدين الاجتماعي والاقتصادي في دولٍ عربيّة، وبات شـبح التقشّف، وخطر تقليص الموازنات، والخفض من المصروفات السـنوية، يُخيّم عليها. هذا التعلّق بالبترول ومشـتقاته، ألـزم دولاً عربيّـة قبـول الوضـع الصّعب، الذي ترتب عن تهاوي الأسـعار، لكنه أيضاً يفتح لها أُفقاً للنظر نحو المستقبل، والتفكير في طاقات بديلة، تُقلِّص تبعيّتها لمصدرٍ واحد.. فما هو مسـتقبل الطّاقات البديلة في العالم العربيّ وفي العالم أجمع؟





بوابة العرب السّحريّة

إميل أمين

ضمن الأسئلة الجوهرية التي تتصل ببقاء الحضارة الإنسانية وتطوّرها، تلك المتعلّقة بالطاقة ومصادرها، فلا حضارات تقوم بدون وقود حجري، أحفوري، نفطي، أو نووي إلى آخر أشكال وأنواع الطاقة التي عرفها الإنسان.

على أن سائلاً يتساءل: هل العالم العربي بثرواته النفطية في حاجة في الحال أو الاستقبال لطرح تساؤلات جديّة عن مصادر بديلة للطاقة وهو يطفو على جزء بالغ الأهمية وكبير القيمة من احتياطات العالم من «سائل الحضارة» أي النفط؟

المدهش في الجواب بالفعل هو أننا ربما نكون الأكثر احتياجاً عالمياً لطرح هذا السؤال، انطلاقاً مما يدور حولنا من تغيُّرات سياسيّة لها انعكاسات اقتصاديّة ولاشك، تهبط بأسعار النفط إلى أسفل قاع الجب، ما يعني توقف دوران عجلة التنمية الاقتصاديّة، ومن ثَمّ إعلان خروج العرب من الجغرافيا والتاريخ دفعة واحدة وبدون عودة.

في هذا السياق تضحى عملية الحفاظ على كل قطرة من نفط العرب الحالي «مهمة شبه مقدسة»، والهدف منها إتاحة الفرصة للأجيال القادمة للاستفادة من هذا المعين المهم، سيّما وأن معدل استهلاكه يمضي بدرجة سريعة، فالعرب يستهلكون حالياً نحو 1.2 مليون برميل في اليوم، بين مشتقات النفط والغاز لتوليد الطاقة الكهربائية التي يحتاجها، وهي نسبة عالية ولاشك مقارنة باستهلاك أغلب الدول.

هل يعني مما تقدّم حتمية وجود بدائل للنفط عند العالم العربي ؟

الشاهد أن هناك العديد من أنواع الطاقة البديلة، وبعضها معروف مثل الطاقة النووية، وهناك مجال مستحدث هو الطاقة الاندماجية، غير أن هذين البديلين لهما أخطار جانبية عديدة، لاسيّما المفاعلات النووية، وقد رأينا في اليابان مثالاً على شراسة ردود الفعل العكسية، وفي ثمانينيات القرن المنصرم كانت كارثة تشرنوبيل في الاتحاد السوفياتي السابق.

عطفاً على ذلك، هناك طاقة الرياح وطاقة المياه والبحار، غير أنهما خارج إطار العملانية الناجزة، ولهذا تبقى «الشمس» وطاقتها هي البوابة السّحريّة للعرب من المحيط إلى الخليج للدخول إلى القرن الحادي والعشرين بأريحية غير مسبوقة في مجال حيازة طاقة نظيفة وغير مكلفة، وفي الاحتفاظ بالذهب الأسود رصيداً للأجيال القادمة، علّها تحسن ابتكار آليات علمية لاستخدامه، فتدفعها طاقته لمصاف القوى المتقدّمة صناعياً وزراعياً وعسكرياً، عوضاً عن بيعه بأثمان بخسة كما يريد تجار النفط من غير المحبين للعرب بنوع خاص.

هل «قصة الشمس» وأحاديث الطاقة مسار مثير وجديد على البشرية، أم أن الإنسان لم يكنْ ليحيا من دونها منذ اليوم الأول لوجوده على كوكب الأرض؟

يضيق المسطح المتاح للكتابة عن ذكر «مدن الشمس» المنتشرة في بقاع الأرض، ففي سورية يطلق على بعلبك مدينة الشمس، وتستأثر مدينة صور بلبنان بهذا اللقب، وفي جنوب إفريقيا تحوز مدينة «صن سيتي» الواقعة على بعد 190 كيلو متراً من العاصمة جوهانسبرج اللقب، ناهيك عن أنه اسمها، وفي مصر الفرعونية أقيمت مدينة الشمس، أو مدينة «أون» شرق العاصمة القاهرة التي ظلّت لعصور طويلة مركزاً دينياً لإله الشمس الذي عبده المصريون القدماء..

غير أن واقع الحال اليوم، يشاغبه حلم عربي في مدينة شمس مغايرة للميثولوجيا القديمة، حلم يتشابك مع الواقع، وفيه تصبح الطاقة الشمسية، مدخلاً لمدينة خطت ملامحها من خيوط الشمس، نتصوّرها في عالم المستقبل القريب نموذجاً يحتذى نراه متجليّاً في المدن، صغيرها وكبيرها، يربط بينهم نظام طاقة مستدامة، نظيفة، متجدّدة، صديقة للبيئة المحيطة بها، يراعي مصمموها البعد البيئي.

يدهش المرء من تأخر التفكير عربياً في استغلال تلك الثروة والتي باتت أقرب ما تكون إلى الثورة في عالم الطاقة، ففي العقود الماضية عرف العالم «الكابلات الكهربائية» لنقل الطاقة من موقع إلى آخر، فهل هذا موعد «الكابلات الشمسية»؟.

الشاهد أن الأوروبيين قد سبقونا ومن جديد في اكتشاف أهمية ما نملك، كما فعلوا مع النفط من قبل ثمانية عقود تقريباً، ووضعوا أياديهم على ثلاث مناطق في العالم العربي تكفي لإنارة قارات بأكملها... ماذا عن هذا؟

أما المنطقة الأولى فهي صحراء دول المغرب العربي، حيث ترتفع درجة الحرارة إلى ما يزيد على 45 درجة مئوية، أي أن كل متر مربع من الصحراء هناك يتلقى من الشمس طاقة تتعدى 1000 وات، الشيء الذي دعا بلداناً أوروبية مثل فرنسا وألمانيا إلى التفكير في استغلال تلك الطاقة مستقبلاً لإمدادها بالطاقة الكهربائية، عبر البحر الأبيض المتوسط، وقد بيّنت الحسابات الأولية أن مساحة من تلك الصحراء قدرها 16 ألف كيلو متر مربع مغطاة بالمرايا المقعّرة المستطيلة تستطيع إنتاج طاقة تكفي لتزويد القارة الأوروبية كلها بالطاقة الكهربائية.

المنطقة الثانية عربياً هي سواحل البحر الأحمر، حيث أشار عدد من الخبراء الألمان إلى أن طاقة الشمس في تلك المنطقة، كفيلة بتزويد أجزاء عريضة من قارة إفريقيا بما تحتاجه من طاقة، عوضاً عن إقامة السدود على نهر النيل، الأمر الذي يمكن أن يؤدي إلى صدامات وحروب.

ولعلّه من المثير الإشارة إلى أن مصر قد عرفت أول محطة حرارية تعمل بالطاقة الشمسية عام 1912، في منطقة المعادي، وبذلك تكون القاهرة قد استغلّت الطاقة الشمسية بالفعل، كان ذلك على يد المهندس الأميركي «فرانك شومان»، وقد كان معدل سطوع الشمس، عامل جذب وإغراء له.

والمؤسف أن مصر ذات «الشمس الذهبية» تأخرت كثيراً جدّاً في الاستفادة من طاقة الشمس، وتراجعت وراء دول لا تعرف الشمس طريقا إليها إلّا لماماً كألمانيا واليابان وفرنسا.

المنطقة الثالثة هي الخليج العربي عامّة، وشبه الجزيرة العربية بنوع خاص، حيث تُعدّ أكثر الأماكن عالمياً توافراً على معدلات الإشعاع الشمسي، ولهذا رأينا اتجاهاً واضحاً داخل المملكة في الاستثمار في هذا المجال، وقد بلغت بعضها ثلاثة مليارات دولار لتمويل محطات توليد الطاقة الشمسية في كل من ميناء ينبع في منطقة المدينة المنورة، ومدينة الجُبيل شرق السعودية، إضافة إلى مشروع بناء وضع لإنتاج مادة «البولي سيليكون» على ساحل الخليج بقيمة 380 مليون دولار، ولهذا نجحت المملكة في تحقيق تقدّم ملحوظ في مؤشر الطاقة الشمسية العالمي، عندما تقدّمتا من المرتبة الـ 14 إلى المرتبة الـ 12 عالمياً، وتسعى للانتقال إلى قائمة الدول الـ 10 الأولى في مؤشر الطاقة الشمسية.

هل على العرب استبدال الصحون المستقبلة للقنوات الفضائية بأطباق مولّدة للطاقة الشمسية؟

بحسابات الدولارات فإن برميل النفط يُباع لشركات الكهرباء في غالبية الدول العربية بسعر أقلّ من خمسة دولارات أميركية، في الوقت الذي وصل فيه سعره إلى عشرين ضعفاً في زمن ارتفاع أسعار النفط، وعشرة أضعاف في زمن انخفاضها.

ويمكن للمرء كذلك أن يقيس أسعار الغاز والديزل اللذين يباعان بنفس المنوال المنخفض، وعليه فإنه حال توفير نسبة 5% من الطاقة المستهلكة عربياً من النفط ومشتقاته لقادمات الأيام يتحصّل العرب على احتياطات تصل إلى مليارات من الدولارات، تصلح لأن تكون نواة لثورة نهضوية حقيقية، تعوّض العالم العربي عما فاته منذ زمن اكتشاف النفط حتى الساعة.

هل تدري أمّة العرب كيف يفكّر الأميركيون في استخدام الطاقة الشمسية؟ نظراً لأجوائهم الباردة والصقيع المخيم، والغيوم الداكنة، تفتقت أذهان البعض منهم، انطلاقاً من القاعدة الذهبية «الحاجة

أمّ الاختراع» إلى استيراد الطاقة الشمسية من الفضاء الكوني الخارجي... كيف ذلك؟

تقوم الفكرة ببساطة على تجميع الطاقة الشمسية من خلال محطات في الفضاء الخارجي وإرسالها إلى الأرض للاستخدامات البشرية، فقد درست وزارة الطاقة الأميركية، ووكالة الطيران والفضاء الأميركية القومية (ناسا)، هذه الفكرة في أواسط التسعينيات من القرن الماضي، ووضعت دراسة تصوّرت لوجود عشرات من محطات توليد الكهرباء من الطاقة الشمسية في مدار ثابت فوق نقطة مُحدّدة على كوكب الأرض، وهذه بدورها ترسل إلى الأرض ما بين ألفي مليون وات وخمسة آلاف مليون وات من الطاقة الكهربائية إلى مناطق مُتعدّدة على كوكب الأرض.

تبدو الحاجة عربياً اليوم لطاقة نظيفة لاسيّما في منطقة الخليج أمراً عاجلاً لأكثر من سبب، فهناك ما يتصل بحالة المناخ العام، فقد صدرت في الشهرين الماضيين عِدّة قراءات مخيفة بشأن ارتفاع درجات الحرارة في تلك المنطقة، بما يتجاوز السبعين درجة مئوية خلال ثلاثة عقود على أكثر تقدير، الأمر الذي يهدد بأن تضحى الدول الخليجية غير قابلة للحياة البشرية، ولاشك أن العوادم والمحروقات تزيد في تبعاتها من الآثار السلبية لتلك الإشكالية، وتنكّر بما جرى لبعض المناطق في صحراء القرن الإفريقي، ولهذا فإن في مقدمة فوائد الطاقة الشمسية أنها تخلّص المناخ هناك من أدران قاتلة، ما يعني تحسين فرص الحياة.

الأمر الآخر اجتماعي - اقتصادي في ذات الوقت، ذلك أن تراجع أسعار النفط، يعني تقليص الموازنات العامّة بما يستتبعه من رفع للدعم المالي للكثير من السلع، وفي مقدمتها المحروقات، الأمر الذي يمكن أن تترتب عليه، نتائج سلبية، فالمواطن الذي اعتاد على الدعم شبه المطلق للكهرباء، والمياه، وكافة الخدمات الحياتية، ربما سيجد نفسه رويداً رويداً، مطالباً بدفع كثير من تكاليف تلك الخدمات، ما يعني أيضاً أن فرص العمل قد تتقلّص، وتزداد البطالة، وجميعها تؤثر تأثيراً سلبياً على حالة السلم والأمن العامين.

ولهذا فإن وجود طاقة جديدة لا تستنفد، رخيصة في الحصول عليها، أمر حيوي، في إعادة مسارات الحياة إلى أقرب ما كانت في زمن النفط المدعوم في الداخل، بسبب ارتفاع أسعاره في الخارج.

هل يتوقّف الأمر عند الحديث دون الفعل الخلّاق؟

تاريخياً كانت الخطوات الأولى التي قادت إلى بلورة وحدة سياسيّة أوروبية قد تمثلت في الشراكة الاقتصاديّة التي قامت على أسس من التعاون المشترك لخدمة أبناء القارة رغم ما كان حتى وقت قريب من ميراث دم شديد الولوغ بين دول أوروبا التي تناحرت في الحرب العالمية الثانية.

والذي يدعو للحزن وينشر الكآبة لدى تنكّره، هو أن العالم العربي، قد بدأ خطوات الوحدة الاقتصاديّة قبل أن تنشأ فكرة الاتحاد الأوروبي.

هل يمكن أن تكون الطاقة الشمسية هي «بوابة العرب المسحورة» لتناغم وحدوي اقتصادي، إلى أن تحين تباشير «المودات السياسيّة»، وشراكات الأحلام كما كان يقول أديب فرنسا الكبير «أندري مالرو»؟

ربما تستدعي إشكالية أسعار النفط الحالية، تطبيق نظرية رائد علم التنمية البشرية في الولايات المتحدة الأميركية «ديل كارينجي» ومفادها «كيف تصنع من الليمون اللاذع شراباً حلو المذاق»، بمعنى كيف يمكن للأزمات أن تكون منطلقات للقفز إلى ما هو أكثر إيجابية وفاعلية.. ما الذي يحتاجه المشهد الآني؟

ربما تضافر جهود علماء الطاقة والمناخ العرب لرسم خارطة تعظّم الاستفادة من «شمس العرب»، وحتما يمكن أن يلعب الإعلام دوراً خلّاقاً في الترويج لهذا المشروع الوحدوي، ويزحم الإرادة من حوله، أو تسارع جامعة الدول العربية إلى المبادرة بطرح مشروع اقتصادي واسع المستوي والمشاركة بشأنه، عوضاً عن الإخفاق في بلورة رؤية موحّدة ما اقتصاديّة حتى الساعة.

وفي كل الأحوال فإن أضعف الإيمان، يتصل بطرح كل دولة عربية على مائدة نقاشها الداخلي، طرح التحوّل من زمن النفط والطاقة المستنفدة إلى زمن «مدن الشمس».

لا نريد أن يأتي اليوم الذي يفاضل فيه العرب بين متطلباتهم من الطاقة واحتياجاتهم من الخبز، طالما أن هناك إمكانية ما للموازنة بين الأمرين عبر الطاقة الخلّاقة للشمس... يمكن أن يكون العالم العربي في الوقت الحاضر في مواجهة مأزق حقيقي للطاقة، وعليه فعلامة الاستفهام: ماذا عن المستقبل؟.

المؤكّد أن الحضارات يمكن لها أن تنمو من جذور كثيرة، ويمكن للطاقة أن تزدهر من مصادر عديدة أيضاً، لتنشأ نظم مختلفة الأصل، متآلفة الهدف، لتشرق علينا حضارة ما بعد النفط، حضارة اللون الأخضر والطاقة الشمسية، ومصادر الطاقة المتجدّدة على اختلاف مصادرها، وفي المقدّمة منها الطاقة الشمسية.





الطاقة البديلة في المنطقة العربيّة

الوميض الباقي أو عنقود الأمل الأخير

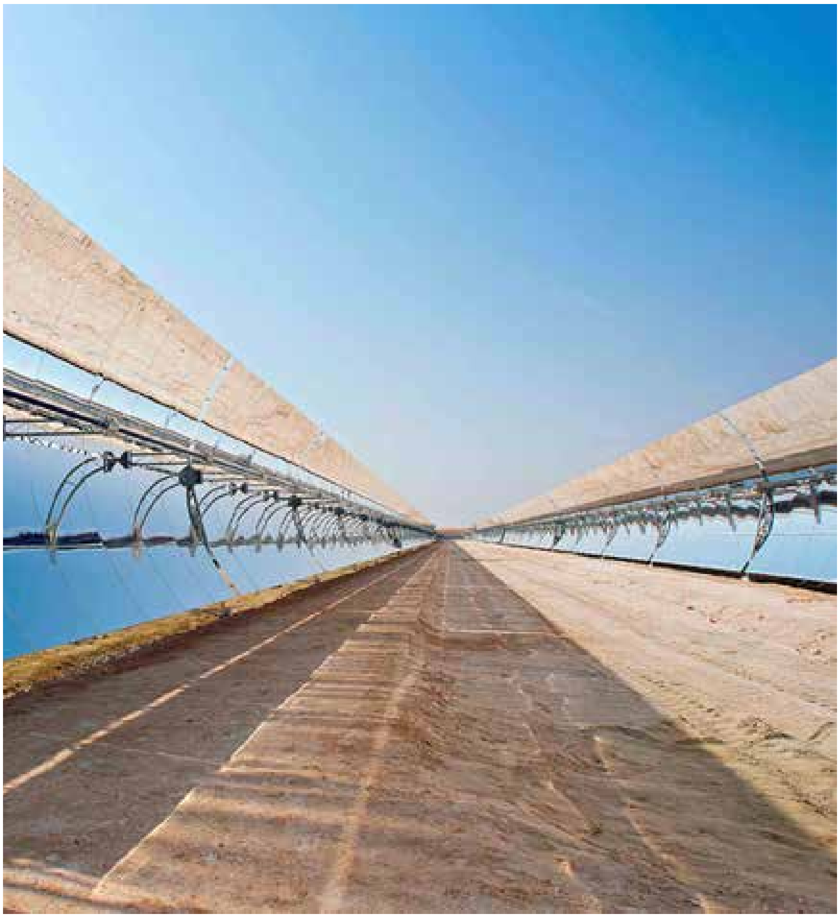
محمد بوزرواطة

في أحد حواراته يقول الرّوائي العربي الكبير الراحل عبد الرحمن منيف (1933 - 2004) إنّ النفط في المنطقة العربية إذا لم يُسيَّر بشكل عقلاني ومدروس، فإن عواقبه ستكون وخيمة وكارثية ستنعكس سلباً على المجتمعات التي أَلِفَت الارتكان إلى عطايا النفط دون التفكير الجدي في إيجاد بدائل أو حلول أخرى من شأنها التقليص من حِدّة المخاطر المُحدِقة بها، حفظاً للتوازن البيئي وإبعاداً لشبح المجاعات والأزمات الطارئة التي باتت تعصف بنا - في السنين الأخيرة- من كلّ الجهات، بفعل سوء التسيير والبرامج العشوائية الهشة.

يقول صاحب خماسية مدن الملح مواصلاً: «إن الانهيار الكبير، الحقيقي، لم يأتِ بعد ولكننا نَتبين معالمه من بعيد، أو يظهر منه جزؤه الأعلى فقط، كما يظهر جبل الجليد في الماء. غداً حين ينفد النفط ويعود المغامرون من حيث أتوا ويهرب الأغنياء بأموالهم إلى الخارج سوف يلتفت الباقون، وهم الأكثرية، بحيرة ويتساءلون: هل كُناَّ في حياة حقيقية أم في حلم؟ وسوف تبدو الصحراء مشوّهة إلى أقصى حَدّ بهذه الهياكل الإسمنتية والحديدية. بعد أن تُهجَر وسوف يتعذّر على الباقين أن يعودوا إلى نسق طبيعي من الحياة، ويصبحوا حائرين في ما يجب أن يفعلوا، إذ فقدوا ارتباطهم بالبيئة التي كانوا فيها ولم يستطيعوا أن يُشيّدوا مُدناً إنسانية يمكن أن تستوعبهم ولا هم يملكون ما يساعدهم على البقاء والاستمرار. أيُّ نمط من الحياة هو هذا؟

وأيُّ نوع من البشر سوف يكون هؤلاء؟ إن الانهيار الكبير سيأتي. وعندها لن تنفع الندامة ولن يستطاع عمل شيء إزاء هذه الجموع الغفيرة التي لا تملك أن تذهب إلى أيّ مكان. . هذا هو الانهيار الحقيقي؟».

تبدو هذه النبرة الحادة، من الكاتب عبد الرحمن منيف، متشائمة بعض الشيء، لكنها صادقة ومنبعثة من قلب كاتب متمكّن وخبير نفطي يمتلك دراية واسعة بخبايا الاقتصاد وشؤون النفط والتنمية في عالمنا العربي، بمختلف دوله ومناطقه، لذا فهو يدق جرس الإنذار، بشكل جدي، قبل أن تحُل الكارثة ويقع الأسوأ وذلك لدرء الكوارث المحتملة ولإنقاذ ما يُمكن إنقاذه في المستقبل، خاصة في ظِلّ غياب إستراتيجيات واضحة وملموسة تضع العين على الأزمنة المنظورة القادمة للحدّ من الخراب الذي سيتعَمَم، لقدر الله، في المنطقة العربية، فالاهتمام بالنفط وحده لم يعد مؤشراً متقناً من غوائل الجوع وجفاف السنوات المقبلة التي لا تبشّر بخير، مَا لم تُرفد بخطط ناجعة تضع -في الحسبان- الطاقة البديلة.. ليس كبديل وحسب وإنما، على الأخصائيين وخبراء التنمية في وطننا العربي، ومعهم الحكومات والإدارات الرسمية، إيلاءها العناية القصوى من البرامج القريبة المدى، فالاعتماد على مصادر الطاقة النظيفة والمتجدّدة والمتنوّعة باستمرار بمختلف أشكالها: الشمسية. الرياح. الماء، الأنهار والمحيطات واستغلالها بالشكل الملائم سيخفّف من الأوضاع المزرية التي يتخبّط فيها الملايين من البشر الذين بات يتهدّدهم شبح البطالة والأوبئة والأمراض المتنقّلة والمجاعات القاتلة، إن التحوّل إلى الطاقة البديلة- في بلداننا العربية- أضحى أمراً ضرورياً، يتناسب مع روح المرحلة التي نعيشها، ينبغي الالتفاف حوله ومساندة كل المبادرات والمساعي بشأنه، فعَدَا المزايا الناجمة عن الطاقة، والفوائد المرجوة التي تحققها على البيئة والمجتمع ككل، فهي عنصر متجدّد ومصدر محلي لا يأفل ولا ينضب، ويتلاءم مع واقع تنمية المناطق النائية والريفية واحتياجاتها، كما أن هذه الطاقة نظيفة ولا تلوّث البيئة، ولا تُحدث أي ضوضاء، كَونَها تستخدم تقنيات غير معقّدة ويمكن تصنيعها في جميع الدول النامية. كما أن عائداتها مضمونة على الاقتصاد المحلي من حيث توافر مناصب الشغل للبطالين. وستحظى الفئة الأقلّ حظاً من التعليم من الاستفادة من العمل، مَا يُشكل دفعاً اقتصادياً قوياً وحافزاً لإنعاش وتيرة التنمية في بلداننا العربية التي ظلّت تَحوُز مستويات عالية من نسب الأمية والبطالة في صفوف أبنائها. إن الانتقال من النفط الرملي الذي يعتمد على الوقود الأحفوري من نفط وغاز وفحم، إلى الطاقة البديلة المتجدّدة وغير الناضبة سيفتح إمكانات أكبر لفرص الاستثمار والعمل بنسبة 37 بالمئة في قطاع الطاقة النظيفة حسب تقرير صادر في كندا، إحدى أهم الدول التي تملك النفط الرملي، وينصبُ اهتمامها- منذ سنوات- حول الطاقة المتجدّدة- الثروة الدائمة-، باعتبارها الدعامة الأساسية لأي تطوّر اقتصادي وبشري وتنموي منشود، ذلك أن مصادر الطاقة البديلة وعلى رأسها الطاقة الشمسية- مصدر كل الطاقات- التي نعرفها والتي لم نعرفها بعد، فحرارة الشمس هي السبب الرئيسي لتكوين الوقود الأحفوري من فحم وبترول وغاز طبيعي والشمس هي- أيضاً- المُسبب الرئيسي لحركة الرياح على سطح كوكب الأرض، وهي السبب في تبخّر مياه البحار والمحيطات، ما يؤدي إلى التساقطات المطرية، وهي السبب في الحفاظ على حرارة الأرض على نحو مناسب يلائم الحياة والعيش في مناكبها. على كل تبدو الصورة قاتمة لعالمنا العربي، ما لَم تستدرك النقائص وتشحذ الهمم على مستوى صنّاع القرار والحكومات للتصدّي ومجابهة كافة التحدّيات المُقبلة، ألم يقل متعب الهذال بطل عبد الرحمن منيف في رواية التيه: (لا تخافوا من اللّي تشوفوه هَالحين. . . الخوف من الجَايات).





مستقبل الطّاقة الشّمسيّة في إفريقيا

يبدو أمراً بديهيّاً، بالنسبة لأي مبتدئ، استغلال الطّاقة من الشمس، قصد تغطيّة حاجاته من الكهرباء خاصّة. من هنا تبدو القارة الإفريقية، أكثر المناطق، قابليّة لمواكبة التطوّرات، التي باتت طاقة بديلة، وذلك بتوافرها، وفق الإحصائيات، ما بين 5 إلى 7 كيلو واط، من الطاقة الشّمسيّة، في المتر المربع الواحد. والسؤال المطروح، ما هي العوامل التي يمكن أن تساهم في تنمية وتطوير، الطاقة الشّمسيّة في إفريقيا، في مواجهة تكاليف التكنولوجيات المناسبة ؟

نشير أوّلاً إلى بعض الحقائق، مثلاً، مكوّنات الطاقة الإفريقية، عموماً، أكثر اخضراراً من البلدان الأوروبية. فعلى سبيل المثال، مكوّنات الطاقة في هولندا أو إيطاليا، تحتوي على حوالي 95 % من الطاقة الكاربونية (النفط والغاز والفحم)، بينما تستهلك من جانبها، البلدان الإفريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، ما نسبته 73.5 % من الوقود الأحفوري، القادم في معظمه من جنوب إفريقيا، والمحتوي على نسبة عالية من الفحم. تقول الإحصائيات، إن الحصّة الكبرى، من المياه التي تمثل نسبة 22.8% من إنتاج الطاقة، أي 96.8 % من الطاقة المتجدّدة على مستوى القارة.

النموّ المطرد، في مجالات توليد الطاقة عن طريق الريّاح، والطاقة الشّمسيّة، يحيل إلى توقّعات وشيكة، بحدوث تغيّر على مستوى هياكل الطاقة الإفريقية، مستقبلاً. لا شك، أن المسافة بين المغرب، وجنوب إفريقيا، مثلاً، تبلغ مسافة قارّة بأكملها، 54 بلداً! والكثير من السياسات الطاقوية. لقد باتت إفريقيا الآن، تمارس العديد من «المبادرات المقبولة»، في ميدان تكنولوجيا الطاقة الشّمسيّة، وفي رفعها التحدّيات، التي هي في الغالب، من نفس الطبيعة.

في المغرب على سبيل المثال، والتي تعتمد على 97 %، من إمداداتها الطاقوية، على الاستيراد من الخارج، تسعى في سياستها لخفض العجز التجاري، بسبب



الاستيراد المجحف للوقود، نحو محاولة تحقيق هدف الوصول إلى: 2.000 ميغاواط من الطاقة الشّمسيّة، بحلول عام 2020. وهكذا شرع المغرب، في بناء أكبر محطة لإنتاج الطاقة الشّمسيّة في العالم، في مدينة ورزازات، تناهز طاقتها 160 ميغاواطاً، باعتباره أول مشروع ضمن خطّة واسعة، وضعها المغرب لإقامة محطات شمسيّة.

حتى وإن لم تضع جميع بلدان العالم، الطاقة الشّمسيّة، في صدارة أولوياتها، فإن ذلك لن يمنع الجزم، بأن الطاقة الشّمسيّة، باتت خياراً لا مناص منه، في تحقيق حاجيات المناطق الريفيّة، إلى الكهرباء، التي لم تعُد ترفاً، تخصّ فئة معيّنة، ومناطق محدّدة، إذ ستسمح الطاقة الشّمسيّة، بسدّ الفجوة القائمة بين المدينة، والقرية، في هذا المجال.

في إفريقيا، تُنتج الطاقة الشّمسيّة، وتُستهلك مباشرة، في عين المكان. في حين، تتطوّر الطاقة الشّمسيّة الفرنسية، أساساً، عن طريق إعادة البيع، عبر الشبكة الكهربائية. ولعلّ من شأن تحقيق الاكتفاء الذاتي للكهرباء المنتجة بتلك الوسائط، أن توفّر تياراً كهربائياً، أكثر استقراراً في التوزيع، ويعمل بدون انقطاع، أو بانقطاع أقلّ، لفائدة مستخدميه، على خلاف الشبكات الحكومية الإفريقية، التي غالباً ما تشهد انقطاعات متكرّرة، في الغالب، بسبب قِدم الأجهزة المسيّرة لها.

من جهة أخرى، يأخذ تركيب أجهزة الطاقات الشّمسيّة، بعين الاعتبار، الاحتياجات الخاصة بالنشاط، حيث يتمّ على مستوى منشأة إدارية مثلاً، وضع، وتركيب بطّاريات صغيرة، الأمر الذي سيساعد وبشكل كبير، في خفض التكلفة.

ولتذليل الصعوبات الجمّة التي تعترض طريق تطويرها، يستدعي الأمر انتهاج سياسات طاقوية مدروسة، من خلال إستراتيجية طويلة المدى، تهدف إلى توجيه الاستثمار، وترشيده، وكذا إضفاء الطابع الديموقراطي على التكنولوجيات الحديثة.

في الكونغو، على سبيل المثال، هناك مؤسّسة وطنية وحيدة، تسيّر القطاع، وتشكّل الأسواق العمومية، الجزء الأكبر من نشاطها، على مقربة من الوسط السياسي، الشيء الذي شجّع الفساد، والبطء الإداري، مما يقف حجرة عثرة، أمام أية محاولة للاستثمار، من شأنها تنميّة الطاقات المتجدّدة، لاسيّما الطاقة الشّمسيّة.

صحيح أنّ هناك مصنعاً صينياً للإنتاج والتجميع، في قرية رئيس الجمهورية. إلّا أن الاستثمار في الكونغو، في ميدان الطاقة الشّمسيّة، لن يحالف طريقه النجاح والتطوّر، ما دام يرتبط بمصالح خاصة.



وفي هذا السياق، فإن سعر شراء وتركيب، اللوحات الشّمسيّة، لا يزال باهظ التكلفة، بالنسبة للشركات والخواص، على السواء، مما يستوجب تدخّلاً حكومياً، لتخفيف العبء، وفي هذا الصّدد، تُعدّ «تنزانيا»، رائدة إفريقياً، في مجال توفير الحوافز الضريبية، بعد أن قامت حكومتها، بإلغاء الضرائب والرسوم الجمركية، على الألواح الشّمسيّة المستورَدة. وعلى الرغم من الدخول المعلن للمنتجين الصينيين منذ عام 2007 إلى الأسواق الإفريقية، ورغم التخفيضات المعتبرة، التي أحدثتها في مجال الأسعار، لا تزال عصيّة على الأسر، التي لم يعد ادخارها، يسمح باقتناء لوحات شمسيّة، خاصّة على مستوى المناطق الريفية.

يؤكّد أحد المقاولين الكونغوليين، في هذا المجال، أنّ هناك، فيما يبدو، تغيّراً جذريّاً للذّهنيات في إفريقيا. فقبل عشر سنوات، ولدى وصوله إلى إحدى القرى هناك، وشروعه في إنجاز شبكة توليد الكهرباء بواسطة الطاقة الشّمسيّة، غمرت الدهشة سكان القرية، معتبرين إياه، ساحراً، وأحياناً مشعوذاً.

أما اليوم، استساغوا الطاقة الشّمسيّة وتفطّنوا لفوائدها، بل وباتت محلّ أطماع، من خلال العديد من أعمال النهب، التي تعرّضت لها المنشآت والمرافق. غير أن أكثر الأشياء مدعاةً للقلق، تتمثل أساساً، في عدم وجود عقود للصيانة. في بلدان تحضر في طبيعتها، الرمال بقوة، ويشكّل فيها الغبار يومياتها، وهذا يثير إشكالية الاستدامة في الاستثمار على مستوى الطاقة الشّمسيّة.

في الختام، تشكّل تنمية الطاقة المستديمة، اليوم، ضرورة حتمية، عبر جميع القارات، ولا سيّما في القارة الإفريقية، حيث ستؤدّي في آنٍ واحد، إلى التنمية الاقتصادية، والأمن، والاستقلال الطاقوي. توجّه الإجراءات الوطنية إلى تركيب اللوحات الشّمسيّة، لتوليد الطاقة، من خلال الحثّ على تشجيع الاستثمار، في هذا النوع من الطاقة. على غِرار المشاريع المبرمجة في بلدان المغرب العربي، بوصفه رهاناً حقيقياً، سوف يؤدّي إلى إمداد الدوّل الأوروبية، بما تبلغ نسبته 15 %، من احتياجاتها للطاقة.

هناك انشغال يُطرح بحدّة، كون هذه الموارد الإفريقية الجديدة، ستُصدَّر بشكل تعسفي، ولن يستفيد منها السّكان بشكل مباشر. ولعلّ التوزيع العادل، والاستخدام المخصّص للطاقة المنتجة، كفيل بتحقيق معادلة الاكتفاء الذاتي والتصدير، بيد أنّ ذلك يبقى رهينة لصُنّاع القرار في إفريقيا.

عن موقع «إفريقيا الأفكار»

ترجمة/ بوداود عميّر



كيف يصنع الفلسطينيون طاقة بديلة لهم؟

غزة: عبدالله عمر

يقولون «الحاجة أُمّ الاختراع»، والحاجة ربما وحدها هي ما دفعت الفلسطينيين إلى إيجاد بدائل حقيقية لما يفتقدونه في حياتهم، بسبب الحصار الإسرائيلي المتواصل للسنة التاسعة على التوالي، وما خلّفه من نقص حادٍ في أهم متطلبات الحياة لديهم.

وفي الوقت الذي باتت فيه الطاقة البديلة أو النظيفة، كما يعرّفها البعض، مطلباً عالمياً ملحّاً، فإنها بالنسبة للفلسطينيين حاجة ماسة، بعدا تقطّعت فيها السبل إثر اعتمادها على الطاقة المستوردة بكافة أنواعها، من هنا جاء اللجوء إلى استخدام بدائل أخرى لتوليد الطاقة مثل الرياح أو الطاقة الشمسية أو حتى الأمواج.



يشير الباحث في شؤون الموارد الطبيعية الدكتور وليد علي إلى أنه منذ سنوات طويلة ودول العالم بشكل عام والدول العربيّة بشكل خاص، تسخّر مجهودات كبيرة لإجراء بحوث تهدف إلى خلق طرق لتوليد طاقة بديلة، فالأردن بها مشاريع طاقة الرياح والطاقة الشمسية، ومصر تستعمل الطاقة الشمسية في إنارة شوارع وقرى بأكملها، بل إنها تقوم بتصنيع الألواح الشمسية بنفسها، وهناك مشاريع أخرى كثيرة على سبيل المثال لا الحصر في الإمارات العربيّة المتحدة، والمملكة العربيّة السعودية والمغرب وغيرها.

ويتابع بالقول: تعاني فلسطين من شُح في الموارد الطبيعية والثروات المعدِنية، لكنها تشتهر بين دول المنطقة بأنها بيئة غنية بفائض حراري كبير، يمكن استخدامه في توليد الطاقة عبر عِدّة بدائل، فهناك الشمس الساطعة بما يزيد على 300 يوم مشمس في السنة، إذا ما عرفنا أن فلسطين تقع على بعد 30 درجة شمال خط الاستواء، ما يعني أن الطاقة الشمسية التي تسقط على كل متر مربع فيها تُقدّر بثلاثة آلاف كيلو وات/ساعة، وهي نسبة عالية جدّاً بالمفهوم الإيجابي، ورياح مثالية لمثل هذه الاستخدامات، والحرارة الجوفية للأرض، كما أن الشريط الساحلي على البحر المتوسط يوفر الأمواج أيضاً لتوليد الطاقة.

لكن وليد علي يؤكد على أنه طوال سنوات عمل الحكومات الفلسطينية المتتالية، غاب الوعي الرسمي بإقامة مشاريع استراتيجية والترويج لها داخلياً وخارجياً للطاقة البديلة، وباتت المحاولات فردية وخجولة، إلى أن أدى انقطاع التيار الكهربائي في قطاع غزة إلى تعطّل أغلب مناحي الحياة، سواء الزراعية أو الصناعية أو حتى التجارية.

لكن هذه المحاولات، وفق تعبيره، لا زالت تحتاج تعاون البلديات، وسلطة الطاقة، وسلطة البيئة، ومراكز البحث في الجامعات الفلسطينية، برعاية رسمية، وهذا أساسي لنجاح المشروع على المستوى القومي، لجلب الكفاءات والخبرات والمواد اللازمة لها وتصنيع هذه المواد في فلسطين.

فيما يؤكد الأستاذ بكلية الهندسة بالجامعة الإسلامية سلامة ياسين، أنه يمكن توظيف الطاقة البديلة في عدد لا متناهٍ من المتطلبات اليومية للحياة مثل شحن الأجهزة الكهربائية والاستهلاك المنزلي، وإنارة الشوارع والمدارس والمؤسّسات الحكومية، والمساجد والمستشفيات، والمزارع ومضخات المياه، والمناطق الريفية والفقيرة والنائية وغيرها من المرافق الخاصّة والعامّة.

كما أن مشروع الطاقة البديلة سوف يفتح آفاقاً لا حصر لها للشباب وفرص عمل كبيرة وضخمة، وفي ظلّ الحاجة الماسة لدى الفلسطينيين، وخصوصاً في قطاع غزة، باتت الدوافع أكبر للمحاولة الجادة في ذلك، مشيراً إلى أنه في حال تمكننا من إقامة هذه المشاريع ستخفف الضغط الكبير على استهلاك الكهرباء من محطة التوليد التي يعتمد عليها أغلب سكان قطاع غزة، ومعها ستتقلص ساعات الانقطاع إلى النصف تقريباً، إذا ما تمّ فصل جميع المدارس والمستشفيات والمصالح الحكومية والشوارع. كما أنها ستساعد الفلسطينيين للخروج من تحت حَدّ سيف الابتزاز الدائم لهم، بعدما انعكست الأزمات المتتالية سلبياً على حياة الناس، وبشكل خاص على قطاعي الصحة والمواصلات، حتى أصبحت غزة كأنها تعيش خارج العصر، باستخدامها الأساليب البدائية في التنقل والإنارة.

كل يوم تزداد أزمة الكهرباء في قطاع غزة، بدأت بمحاولات حكومية بسيطة كإنارة الشوارع عبر استخدام الألواح الشمسية، لتخفيف العبء عن قدرة المحطة وتحويلها للمواطنين في المنازل للاستفادة منها، وحسب المهندس بشركة توليد كهرباء غزة، فإن هناك نيّة لتطوير الفكرة حكومياً وإدخالها للعديد من المدارس والمستشفيات، وأن وحدة أُنشِئت خصيصاً لهذا الغرض تعرف باسم «دائرة الطاقة الجديدة والمتجدّدة والتنمية المستدامة».

فيما يوضح أن هذه الخطة الإستراتيجية الهادفة للاستفادة من الطاقة المتجدّدة عامّة والشمسية خاصّة،



حيث إن نسبة الاستفادة المتوقّعة من الكهرباء المولّدة عن طريق الخلايا الشمسية تصل في العام 2020 -حسب هذه الخطة- إلى 20%من إجمالي الطاقة الكهربائية المستهلكة في غزة.

لكنه يعاود القول بإن هذا المشروع لا يمكن له النجاح إذا ما واصلت إسرائيل عرقلة الجهود، بمنعها إدخال المواد الأساسية له، بقصد تعميق الأزمة لدى السكان، فلم يتمتع الفلسطينيون يوماً بامتلاك مصادر للطاقة التقليدية، وكان اعتمادهم طوال الوقت على طاقة مستوردة من الخارج بكافة أدواتها، وتتحكّم السلطات الإسرائيلية بحجم وكميّة المحروقات وأسعارها، ، لم يشعر يوماً هؤلاء أنها مشكلة حقيقية سوى بعد أن بدأت تكشف سنوات الحصار ذلك تاركة فراغاً كبيراً لديهم.

ويحاول الدكتور وليد علي تفصيل التكلفة المتوقعة وفق دراسة أسعار المواد الأساسية المستخدمة، فيقول: تغطية احتياج منزل متوسط الاستهلاك لإنتاج قدرة كهربائية تتراوح بين 7 و10 كيلووات/ساعة، تكلف مبلغاً يتراوح بين 7 و10 آلاف دولار أميركي لتركيب نظام شمسي بمواصفات عالمية ممتازة وبضمانة تشغيل لا تقل عن عشرين عاماً، أما إذا ما حسبنا تكلفة إقامة نظام إنارة بالطاقة الشمسية بغرض تشغيل الإنارة فقط (بدون الأجهزة الكهربائية) فتحتاج ما يقارب 3 آلاف دولار أميركي فقط.

ولم يكنْ أمامهم سوى التفكير في البديل الحقيقي الذي لجأت له كبرى الدول، وهو الطاقة البديلة، والتي يعتبرها الكثير من المراقبين المستقبل الحقيقي لتوليد الطاقة، سواء لأمنها، أو نظافتها أو انخفاض تكلفتها، بعد تفاقم الأضرار الكبيرة الناجمة عن مصادر الوقود الأحفوري ومخاطرها الواضحة على صحة الإنسان والبيئة على حدٍّ سواء.

عدد من المواطنين لجأوا بشكل شخصي لإنارة منازلهم بالطاقة الشمسية، رغمَ تكلفة الخلايا الشمسية الباهظة، التي تجاوز سعر ثماني ساعات كهرباء -وهذه المدّة الأقصى- عن طريقها الألفي دولار، والتي جمعها محمود الديري بصعوبة بالغة كما يصف ذلك، لخلق بديل عن التيار الكهربائي الذي لا يكاد يراه.

ويشير محمود: كنا سابقاً وقبل أزمة الكهرباء نعتمد على الخلايا الشمسية في تسخين المياه، ولكننا اليوم نحاول استغلال هذه الطاقة لتعويض نقص الكهرباء الذي امتدت معاناته للسنة العاشرة دون أي أمل في الأفق لحل قادم.

فلم تعد الكهرباء في العالم ترفاً، وإنما هي حاجة أساسية، لذلك بحثنا عن بديل لم يكن إلّا لأنها أساسية قد تتوقّف عليها حياة البعض، ناهيك



عن تنغيصها حياة سكان القطاع بشكل كامل.

مدير عام شركة توزيع الكهرباء في غزة عوني نعيم يرى أنه في الوقت الذي تقع فيه فلسطين في حضن الحزام الشمسي، ضمن مدار السرطان، وهو يبعد عن خط الاستواء ثلاثين درجة، ويمكن الاستفادة من الشمس طوال العام، مما يعني قدرتنا على استغلال طاقة الشمس يكون إما بالشكل «الحراري، أو الكهربائي، لا زالت التجربة خجولة وغير كافية ولا تُلبّي أدنى المتطلبات، مقراً في الوقت نفسه بتقصير حكومي في توفير بدائل حقيقية عبر الطاقة البديلة، حيث إن المحاولات لا زالت أقرب إلى الفردية منها إلى الخطة الإستراتيجية، في الوقت الذي تزداد فيه الأزمة يوماً بعد الآخر.

وأكدَ أن عدداً من مشاريع استغلال الطاقة الشمسية كبديل عن الكهرباء نفّذت في القطاع، قائلاً: «نفّذنا مشروع إنارة حضانة الأطفال في مستشفى النصر، وأنرنا مدرسة الثانوية الشرعية شرق خانيونس، ومركز العناية المشدّدة في مستشفى الشفاء وعددًا من المدارس».

قطاع غزة، منذ العام1967، وهو يستخدم تكنولوجية الطاقة الشمسية المتجدّدة، حيث كان يستخدمها الغزويون في تسخين المياه، يؤكد نعيم أنه بالرغم من الحاجة الشديدة لسكان القطاع لمورد بديل، إلّا أن العمل بنظام الطاقة الشمسية في القطاع ضعيف وبطيء جدّاً مقارنة بالعمل في الضفة الغربية، وهذا يعود لعدد من الأسباب أهمها أن المواد اللازمة لتشغيل الطاقة الشمسية المستوردة غير مسموح بدخولها في الغالب من قِبَل الجانب الإسرائيلي، وهذا يعني ارتفاع التكلفة في حال توافر المواد لاستخدامها في المنازل.

أعلى نسبة لاستهلاك الطاقة يوجد في القطاع المنزلي، يليه قطاع المواصلات، أما القطاع الصناعي فنسبة الاستهلاك فيه قليلة، وبناء على استخدام هذه التطبيقات فإنه من المتوقّع أن نسبة الطاقة التي يمكن توفيرها باستخدام الطاقة الشمسية من مجموع الطاقة الكلي المستهلكة، ستبلغ 11.4%. وقد تصل هذه النسبة إلى 18% عند تطبيق المشاريع التي خُطّط لها.

وأوضح عوني نعيم، مدير عام شركة توزيع الكهرباء في غزة، قائلاً :«يتكوّن النظام من ألواح شمسية وشاحن عبارة عن وصلة أو جهاز ينقل الكهرباء من الألواح إلى العاكس الكهربائي «inverter»، أو البطارية، خاصّة التي تستخدم في الأنظمة الشمسية، ثم كوابل خاصّة يتم وصلها من العاكس نهاراً إلى الكوابل الكهربائية في المنزل، أو يتم وصلها ليلاً من البطارية إلى الكوابل الكهربائية في المنزل ومن ثمّ يُنار المنزل بالكهرباء».

التراث الثّقافي والهويّة العربيّة

د. عاهد العاسمي

يُعدّ التراث بمثابة الهويّة الثّقافيّة للمجتمعات العربيّة ومن أهم العناصر التي تساعد على وحدة هذه المجتمعات الثّقافيّة والسيكولوجية، والعنوان للوعي العربي المعاصر الذي يتبناه هذا الجيل من الأبناء والأحفاد للحفاظ على حضور الماضي العربي المشرق، فهو النهج الذي خلّفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية من الأبناء ليستقوا منه العبر والدروس ليبنوا فيه الحاضر وصولاً إلى مستقبل مزدهر.

كما أن التراث من أهم الركائز الأساسية للهوية الثّقافيّة للحضارة العربيّة والإسلامية، ومصدر من مصادر الإبداع في الوقت الحاضر لجميع فئات ومثقفي المجتمع من شعراء وأدباء وفنانين وفلاسفة لما ينهلون منه لتتويج إبداعاتهم الجديدة، والتي من خلالها يربطون حاضر الأمة بماضيها مما يعزز حضور الهويّة العربيّة والإسلامية في خارطة الثّقافة العالمية.

وإن ما يحصل اليوم سواء من الأحداث والتطوّرات السياسية أو حتى التطوّرات التكنولوجية في ظِلّ العولمة والتي لها التأثير السلبي المباشر على الهويّة والثّقافة العربيّة والإسلامية، هدفها إخضاع العالم لسيطرة حضارية واحدة وفرض ثقافة حضارية موجّهة، والتي قد تعمل على طمس ثقافات الشعوب وهويّتها، وليس التراث هو الآثار والمتاحف والصروح المادية فحسب، وإنما هناك تراث غير مادي وشعبي يمثل وجدان المجتمعات وتاريخها وهويّتها فهناك الفلوكلور الشعبي والأغاني الشعبية والشعر والأدب الشعبي وعادات وتقاليد الزواج والمناسبات المختلفة وما تتضمّنه من طرق موروثة في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات، وجميع هذه الموروثات لا يمكن الاستغناء عنها، بل على العكس تبعث الروح الوجدانية في حياة المجتمع. ومن الضروري الحفاظ عليها وحمايتها لتتوارثها الأجيال القادمة وتوعيتهم للحفاظ عليها، لأن هذه الموروثات الشعبية هي التي تحدّد الهويّة الثّقافيّة للمجتمع وتجعله أكثر أصالة، فالتراث الشعبي يعكس ما توصّلت إليه حضارات الدول، فأي حضارة لا تكون حضارة عريقة ولها جذور تاريخية إلّا بمقدار ما تحمله من شواهد على رقيها الإنساني.

ومن خلال ذلك نستطيع القول إن التراث هو الأشياء الموروثة الاجتماعية والثّقافيّة والمادية وغير المادية، فالعادات والتقاليد والأخلاق من أهم المقوّمات التراثية الاجتماعية، كما أن الشعر والقصص التراثية والأدب والفنون والتاريخ والتراث الشعبي المكتوب مثل وثائق، والمخطوطات والفنون التشكيلية والمكتبات قيمة، والمخطوطات والنصوص التاريخية والرسوم على الكهوف، وهناك الشفوي مثل الروايات والحكايات والأمثال، واللغوي وغير اللغوي والتاريخ والجغرافيا من مقوّمات التراث الثّقافي، كما يتبعها التراث المادي ويتضمّن الآثار والتحف النادرة والعمران والأبنية الأثرية والملابس وغيرها من الثوابت التي تميّز هوية المجتمع الثّقافيّة والإسلامية والعراقة والأصالة التي تنبض بالحياة وتشكّل نواة الهويّة العربيّة وترسم حدودها.

وإن علاقة المجتمع العربي أو الإنسان العربي بتراثه علاقة عضوية، حيث إنه يشعر بأن هويته القومية يستمدها من التراث، لارتباطه في أعماق وعيه بأبعاد تاريخية ودينية وثقافية وسياسية، مما يجعله ينتمي إلى هذا التراث ويفتخر به، وذلك من تعلّقه به معنوياً وروحانياً ونفسياً.

وقد كان من مفرزات الحياة السياسية والفكرية مواقف متعارضة من التراث، فمنهم من يقف بموقع الرفض لمعطيات التراث العربي، وحسب معتقداتهم أن التراث يعني التخلف والاستبداد ويؤيد

هذا الموقف تبنّي الثّقافة الغربية بشكل كامل، بينما هناك موقف يؤمن بالتراث العربي والإسلامي، إضافة إلى رفضه معطيات التواصل مع الثّقافة الغربية مما قد تشكّله من خطر على الهويّة العربيّة، وهناك موقف وسط بينهما يؤيد تحقيق التوالف بين قيم الحداثة والمعاصرة وهو ما أطلق عليه البعض الموقف الانتقائي.
والجدير بالذكر أن هناك جهوداً للمجتمع الدولي والمنظمات الدولية نحو واقع التراث العالمي، والتي تُعدّ معالم تقوم لجنة التراث العالمي في اليونسكو بترشيحها ليتم إدراجها ضمن برنامج مواقع التراث الدولية التي تديره اليونسكو، حيث انطلق هذا البرنامج عن طريق اتفاقية حماية التراث العالمي الثّقافي والطبيعي، والذي تُبنّي خلال المؤتمر العام لليونسكو والذي عُقِدَ في 16 نوفمبر 1972، ومنذ توقيعها فقد صادقت 189 دولة على هذه الاتفاقية، ويهدف البرنامج إلى تصنيف وتسمية والحفاظ على المواقع ذات الأهمية الخاصة للجنس البشري، سواء كانت ثقافية أم طبيعية، ومن خلال هذه الاتفاقية تحصل المواقع المدرجة في هذا البرنامج على مساعدات مالية تحت شروط مُعيّنة.
وبلغ عدد المواقع المدرجة في هذه القائمة حتى عام 2011، 936 موقعاً، منها 725 موقعاً ثقافياً و183 موقعاً طبيعياً و28 موقعاً يدخل ضمن الصنفين، في 153 دولة من الدول الأعضاء، وترمز اليونسكو إلى كل موقع من هذه المواقع برقم خاص، ولكن مع تغيير نظام الترقيم فقد تتم إعادة إدراج بعض المواقع ضمن تصنيف أكبر. ولذلك، فإن نظام الترقيم مؤخراً وصل إلى 1100 بالرغم من أن عدد المواقع أقلّ من ذلك، تحمل إيطاليا الرقم الأكبر في عدد المواقع التراثية وهو 49 موقعاً (حسب المواقع المسجلة حتى يونيو/حزيران 2013).
كما يُعدّ كل موقع من مواقع التراث ملكاً للدولة التي يقع ضمن حدودها، ولكنه يحصل على اهتمام من المجتمع الدولي للتأكد من الحفاظ عليه للأجيال القادمة. وتشترك جميع الدول الأعضاء في الاتفاقية، والبالغ عددها 189 دولة، في حماية والحفاظ على هذه المواقع.
وفي الوقت الحالي هناك جهود عربية موسعة للحفاظ على التراث في ظِلّ الأزمات التي تشهدها المنطقة العربيّة، حيث كانت هناك مشاركة عربية موسعة خلال شهر ديسمبر/كانون الأول الماضي 2015، في ورشة عمل إقليمية حول حماية التراث الثّقافي في أوقات الأزمات، التي أقيمت في مركز آثار إيكروم الشارقة، في دولة الإمارات العربيّة المتحدة، وهو المركز الإقليمي لحفظ التراث الثّقافي في الوطن العربي.
وكان لدولة قطر دور في تقديم تجربتها لتسجيل الملفات على قائمة التراث الإنساني لدى اليونسكو كوسيلة من وسائل الحفاظ على التراث الثّقافي غير المادي، انطلاقاً من رؤيتها في توثيق هذا التراث وحمايته، والسعي إلى تعميم التجارب الناجحة في الدول العربيّة.
وإن هذه الجهود جاءت استجابة للتحدّيات الملحّة التي تواجه العالم العربي، ومنها: تدني الوعي المجتمعي تجاه التراث الثّقافي، والحاجة إلى تشريعات تحمي التراث الثّقافي، وضعف التوثيق، والحاجة إلى حماية التراث الثّقافي من النزاع المسلح (الداخلي في الوطن العربي)، وافتقار المؤسّسات الثّقافيّة إلى خطط لإعادة البناء، واتخاذ الإجراءات اللازمة للتعافي من الكوارث والأزمات، وكذلك كيفية مكافحة عمليات التدمير المتعمد، والاستئصال الممنهج، لكل أنواع الإضرار بالتراث الثّقافي في الوطن العربي.
ومن ثَمّ لتحقيق هذه الحماية لا بد من جهود حثيثة ونهضة ثقافيّة شاملة، والتوعية بمكوّنات هذا التراث الثّقافي، وأن ننظر إليه دوماً كحاضر وليس كماضٍ انقضى.



تحويلات المهاجرين

بين تفاؤل البنك الدولي
وانقلاب الظرفيّة الاقتصاديّة والسياسيّة

جمال الموساوي

تحويلات المهاجرين نحو بلدانهم الأصليّة، النامية في الغالب، تمثّل مورداً مهماً لتنشيط الدورة الاقتصاديّة. بين الاستهلاك والاستثمار في المشاريع الصغيرة باتت هذه التحويلات ضرورية لحياة الاقتصاد في هذه الدول. إنها بشكل ما نوع من «التبعيّة» المفروضة بسبب التقسيم الدولي للعمل أو بسبب ظروف تاريخية كالاستعمار أو جغرافية كالقرب والجوار، وهي عوامل أساسية، من بين أخرى، ساهمت في تنامي حركة الهجرة العالمية. هذه الأخيرة كان دافعها الأهم اقتصادياً: توفير دخل للأسرة وإخراجها من دائرة الفقر.

إن قضيّة التحويلات مُتعدّدة الزوايا، ويمكن تناولها بأشكال مختلفة بالنظر من جهة إلى أهميتها الحيوية للدول التي تتلقاها، ومن جهة أخرى إلى كثرة وتعدّد التحدّيّات التي تواجهها، وعما إذا كان ممكناً لها أن تستمر في لعب دورها في توفير دخل إضافي قار للعديد من الأسر في البلدان التي تعاني هشاشة اقتصاديّة. هنا جانب أول من الموضوع.

أما الجانب الثاني فيهم الدول التي تتدفق منها هذه التحويلات. لقد تحمّلت دول الشمال خصوصاً، بما في ذلك أوروبا والولايات المتحدة وكندا وأيضاً روسيا، تدفق المهاجرين إليها أيام كانت في حاجة إليهم لبناء نفسها، إلّا أن مياهاً كثيرة جرت تحت الجسر منذ ذلك الوقت، وباتت هذه الدول الآن تتضايق أكثر فأكثر من المهاجرين لأسباب موضوعية وأحياناً شوفينية عنصرية.

لنبدأ بالجانب المتعلّق بالأهمية الحيوية لتحويلات المهاجرين إلى بلدانهم الأصلية. هذه البلدان في الغالب ذات موارد طبيعية ومالية ضعيفة، واقتصاداتها غير قادرة على توفير دخل يضمن الكرامة لمواطنيها بالرغم مما تبذله من جهد، ومما تتلقاه من مساعدات دولية للتنمية والتي إما لا تستخدم للأغراض الموجهة لها أو لا يتم ترشيد استخدامها. في عام 2013 بلغ مجموع ما ورد من تحويلات على الدول النامية 414 مليار دولار، حسب تقرير للبنك الدولي، وهو ما اُعتُبر ارتفاعاً بـ6.3 في المئة مقارنة مع العام 2012. نفس المؤسّسة عادت في التقرير المتعلّق بالعام 2014 لتسجل أن هذه التحويلات بلغت 413 مليار دولار و441 ملياراً برسم سنة 2015 في أحدث تقرير سنوي لها من هذا النوع «كتاب حقائق الهجرة والتحويلات».

خلال هذه السنة الأخيرة كان نصيب الدول العربيّة في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا 50.4 مليار. لكن



بالرغم من التطوّر السنوي البسيط الذي تعرفه تحويلات المهاجرين إلى دول المنطقة، فإن كثيراً من الإشكاليات والتحدّيات تنتصب أمام المهتمين بالأوضاع الاقتصاديّة للسكان الذين تشكّل هذه الموارد العمود الفقري لميزانياتهم الأسرية. هذه الإشكالات سيكون هناك مجال لتناولها في الفقرات المقبلة. قبل ذلك، لابد من الإشارة إلى المساهمة المهمة لهذه التحويلات في الناتج الداخلي الإجمالي لبعض الدول العربيّة ذات الموارد الضعيفة، وهي المساهمة التي تعكس تلك «التبعية» الجزئية، لتقلبات الظروف المتحكمة في الهجرة الدولية، بمعنى أنه في حال انخفاض حاد في المبالغ المتوصل بها فإن هذه الدول ستعاني من جراء ذلك أشدّ المعاناة. تصل هذه المساهمة في لبنان إلى 16.2 في المئة، وفي الأردن إلى 10.3 في المئة، و9.3 في اليمن و6.8 في مصر و6.4 في المغرب.

تداعيات عالمية

إن المهاجرين فاعل اقتصادي أساسي في البلدان الأصلية دون أن يكلفوا حكوماتهم أي نفقات. إنهم، بتحليل أرقام التقرير الإقليمي للهجرة الدولية العربيّة لسنة 2014 الصادر عن الجامعة العربيّة، يساهمون في تنمية الطلب الداخلي، خاصة على مستوى المواد الاستهلاكية، مما قد يُغطي على آثار تقلّص الطلب الخارجي لسبب ما، مثل تداعيات الأزمة الاقتصاديّة الحالية أو تقلّب مزاج العلاقات السياسيّة، وأيضاً على ضعف أو تراجع المساعدات الدولية للتنمية. أكثر من 70 في المئة من التحويلات يخصَّص في دول مثل لبنان والمغرب ومصر والأردن والجزائر للنفقات الاستهلاكية اليومية ونفقات الدراسة وبناء سكن، بينما لا تتعدّى الحصة الموجهة للاستثمار (إنشاء شركة+استثمار) 18 في المئة في أحسن الأحوال، كما هو الشأن بالنسبة لتونس مقابل 5 في المئة في المغرب و6 في الأردن و8 في الجزائر.

هذه الوضعية تكشف عن إشكالية أخرى تتمثّل في عجز هذه الدول عن توفير قنوات تمكّن من توجيه هذه التحويلات للمساهمة في خلق الثروة وخلق مشاريع وإيجاد فرص شغل. حتى الآن تبدو الدول العربيّة المعنية وكأنها تتعامل مع الموارد المالية للهجرة كما لو أنها ليست عُرضة للانخفاض أو لتراجع حاد، وهذه نظرة قاصرة لا تأخذ في اعتبارها المتغيّرات التي تتسارع وتفرض إعادة التفكير في الكثير من الأمور التي كانت في عِداد المسلمات.



قد لا يتسق هذا الاستنتاج مع التفاؤل الذي أعلن عنه البنك الدولي في التقرير الأخير حول «حقائق عن الهجرة والتحويلات». لكن التطوّرات السياسيّة وتنامي ما يمكن الاصطلاح عليه بتصدير الإرهاب، من شأنه أن يلعب دوراً سلبياً في المستقبل، بالرغم من أن أكثر المطلوبين لأجهزة الأمن الأوروبية وغيرها في هذه القضايا وُلِدوا على أراضيها وكبروا هناك. إن هذا الاستنتاج الحذِر نابع، من بين أشياء أخرى، من عدم استقرار التحويلات التي تتدفق على دول المنطقة من سنة لأخرى. مدٌّ يتبعه جزرٌ، فمدٌّ فجزرٌ (على سبيل المثال، تلقى المغرب 58.3 مليار درهم مغربي سنة 2011، و56.6 مليار درهم سنة 2012، و58.4 مليار سنة 2013) ومن وضعية المهاجرين أنفسهم في دول الاستقبال. وهو ما يطرح جملة تحدّيات من بينها:

1- حالياً يجد المهاجرون أنفسهم محاصرين بين تهم الإرهاب وصعود اليمين المتطرّف المناهض للأجانب، كما هو الحال مثلاً في فرنسا والولايات المتحدة الأميركية. هذه الوضعية تُعيد إلى الذهن التخوفات التي كان البنك الدولي قد عبّر عنها في نشرة «موجز الهجرة والتنمية» سنة 2014 بإثارة «مخاطر تراجع التحويلات بسبب عودة المهاجرين إلى بلدانهم بسبب الصراع أو الترحيل». هذا يعني من جانب آخر أن التوجّه مستقبلاً سيكون نحو سياسات أكثر تقييداً للهجرة أكثر من كل السياسات التي تبنتها دول الاتحاد الأوروبي الكبرى، خاصة فرنسا عندما كان ساركوزي وزيراً للداخلية، وقبل ذلك مع موجة الهجرة غير الشرعية التي تنامت مع مطلع سنوات التسعينيات من القرن الماضي. وكذلك التي تبنتها الولايات المتحدة بعد الحادي عشر من سبتمبر/أيلول. ومع اختلاف الظروف والأسباب، فقد يقوّي تدفق اللاجئين من مناطق النزاع (سورية والعراق وليبيا ودول إفريقية أخرى) فكرة ضرورة إعادة النظر جذرياً في سياسات الهجرة المتبعة حتى الآن.

2- عامل آخر في تراجع التحويلات هو تداعيات الأزمة الاقتصاديّة التي يعرفها العالم منذ ما يقارب العشر سنوات. فقد نتج عن ذلك ارتفاع البطالة في أوساط المهاجرين من خارج دول الاتحاد الأوروبي الذين باتوا يعانون من صور مُتعدّدة من التمييز في الولوج إلى العمل والسكن والقروض وبعض المواد الاستهلاكية ذات الوفرة المحدودة، كما ورد في تقرير منظمة التعاون والتنمية الاقتصاديّة حول «آفاق الهجرة الدولية 2013». هذا التقرير خصّص فصلاً كاملاً للموضوع بعنوان «التمييز ضد المهاجرين، الإجراءات والتأثير والآليات السياسيّة». نفس المنظمة أوردت في نشرتها «مناقشات حول سياسات الهجرة» Migration Policy Debates في شهر أغسطس 2015 أن 37 في المئة من الأشخاص الذين يعيشون وسط أسرة مهاجرة في الولايات المتحدة (ومنهم مهاجرون من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا) يعيشون تحت خط الفقر.

في السياق نفسه، تبدو دول مثل مصر والأردن عُرضة لتداعيات الظرفية الاقتصاديّة، ومن المحتمل أن تشهد تحويلات المصريين من دول مجلس التعاون الخليجي تراجعاً إذا ما استمرّ المنحى التنازلي لأسعار النفط. إنها مخاوف عبّر عنها بشكل واضح صندوق النقد الدولي في نهاية سنة 2014.

3- في ارتباط بتداعيات الأزمة الاقتصاديّة وانخفاض أسعار النفط، تكبر احتمالات أن تلجأ الدول المضيفة إلى إجراءات تحدّ من تدفق التحويلات المالية باتجاه الدول الأصلية. إجراءات قد تمتد بين إغراءات ضريبية أو تسهيلات



لفتح مجالات توظيف الأموال والاستثمار، إلى فرض ضرائب على المبالغ التي يتم تحويلها، إلى الرفع من أسعار خدمات الإرسال.

4- العامل الرابع الذي لا يتم الانتباه إليه عادة هو التحوّلات التي همّت بنية السكان المهاجرين أنفسهم. هناك تقريباً 24 مليون مهاجر من المنطقة، 70 في المئة منهم يعيشون خارجها، وهؤلاء موزّعون إلى أجيال مختلفة، وكذلك ارتباطاتهم «الوطنيّة» متباينة. لقد هاجر الجيل الأول وبقيت جذوره في البلدان الأصلية. هاجر من أجل أن يوفر لأسرته، من خلال التحويلات المالية، حياة كريمة. لكن الأجيال اللاحقة، خاصة الجيلين الثالث والرابع، هم أبناء بلدان الاستقبال، وروابطهم ببلدان الأصل ضعيفة جداً إن لم تكنْ منعدمة، وهو ما يفيد أن هؤلاء غير معنيين مطلقاً بالتحويلات المالية في صيغتها وأهدافها التقليدية، لذلك يبدو من الطبيعي أن تتجه هذه التحويلات خلال السنوات القادمة نحو الانخفاض أو إلى المراوحة.

اقتصاد الهجرة الممكن

لقد أنعشت إرهاصات التغيير السياسي التي عرفتها المنطقة آمال جالياتها في المرور أيضاً إلى تغيير اقتصادي قوامه تكافؤ الفرص في الاستثمار، وفي الاستفادة من الخيرات والثروات الوطنيّة. ومن الممكن أن يكون هذا قد أيقظ لدى أفرادها شعوراً وطنياً بالتضامن والمساهمة في المرحلة المقبلة، عبر رفع حجم التحويلات. بيد أن التطوّرات العكسية للربيع العربي والحروب المستعرة التي تلته في أكثر من منطقة ليست بالأمر المشجع، وكذلك القيود المحتمل تشديدها على الهجرة والمهاجرين وهذه حقيقة وواقع.

تخفيف حِدّة الاحتمالات السيئة ممكن. لكنه يقتضي القطع مع التفكير العاطفي في الجاليات المقيمة في الخارج والاحتماء بأفكار حول الانتماء والوطنيّة والجذور، فهي وإن كانت قائمة محتاجة إلى دعم حقيقي. وأولى الإشارات في هذا الاتجاه اعتماد سياسات اقتصاديّة باعثة على الثقة، وجاذبة لاهتمام المهاجرين في مجالات الاستثمار والمشاريع، وقادرة على كسر الإغراءات التي تقدمها الدول المستضيفة مثل الضرائب المنخفضة وتسهيل وتبسيط المساطر وتوفير البنيات التحتية اللازمة.

في السياق نفسه يمكن للقطاع البنكي في بلدان المنطقة لعب دور مهم في تمتين العلاقة الاقتصاديّة بين المهاجرين وبلدانهم. يعتمد تحويل الأموال في الكثير من الحالات على شركات عالمية معروفة قد تكون أسعارها مرتفعة، لكن التوسّع الخارجي للأبناك المحلية من شأنه أن يحلّ جزءاً من هذا الإشكال. وبعض الأبناك المغربية سارت في الاتجاه وإن كانت هناك مطالب بتحسين خدماتها أكثر.

الأمر الآخر الذي يكتسي أهمية كبرى هو المناخ السياسي العام في دول المنطقة، فمن شأن الإجابة عن إشكالية الديموقراطية وحقوق الإنسان وتمكين المهاجرين من المشاركة الفعلية في الحياة السياسيّة أن يساهما في استرجاع ذلك البعد العاطفي (الوطني) في العلاقة بين هؤلاء وبلدانهم.

إن إجراءات مماثلة ستخرج تحويلات المهاجرين من مهمتها الاستهلاكية الأساسية إلى مهام المساهمة في تعزيز الاقتصادات الوطنيّة في المنطقة بوحداتٍ للإنتاج والتشغيل وخلق الثروة. بدون ذلك لن يكون بإمكانها تغطية العجز الذي تسجله قطاعات مثل السياحة، ولا النقص الملحوظ في حجم المساعدات الدولية للتنمية.



ملف

العائلات الثّقافيّة

قلّما يخوض الدارسون في ظاهرة العائلات الثّقافيّة! لكن، وإن توثيقياً على أقلّ تقدير، نستحضر كتاب نجيب توفيق «أشهر الأسرات الثّقافيّة في مصر» الصادر في عام 1995، والجامع في متنه أخبار وسير أربع أسرات عريقة هي: الأسرة التيمورية، والبستانية، والأباظية، والرافعية.

في مقاربتنا الجماعية هاته، يبقى للمشاركين في الملف سبق المحاولة في طرح ظاهرة (العائلات الثّقافيّة) في العالم العربي من زوايا مختلفة، وهي محاولة تتميّز بتركيزها، في المجمل، على الجيل الأخير من العائلات الثّقافيّة قيد الدراسة، وكذلك تجاوزها المنطق التوثيقي إلى التحليلي. وعلى ضوء ذلك يطرح الملف نتائجه جواباً عن ما يلي:

كيف انتقلت أو «ورّثت» الممارسة الثّقافيّة، إبداعية كانت أم فكرية داخل العائلة الواحدة «كما تورّث الحِرف والصناعات التقليدية»، بالشكل الذي جعل للعائلة المدروسة معالم وخصائص وتوجّهات وتقاليد وأسراراً... تركت أثرها البارز في المشهد الثّقافي العربي المعاصر؟

لوحات الملف: منمنمات إسلامية

عرفت مصر على امتداد تاريخها الحديث والمعاصر العديد من العائلات الأدبيّة والفنّيّة التي يمكن اعتبار تاريخها مدخلاً لقراءة تاريخ مصر وتحوّلاته، ربما عبر قرن أو يزيد، وتعطي الأرشيفات العائلية وكتب المذكّرات والسير الشخصية معلومات بالغة الأهمية في هذا الشأن. وهنا استعراض لمسار وسير ثلاث عائلات أدبيّة وفنّيّة كبرى تغطي سيرة مصر في قرن أو يزيد، وهي عائلات حفني ناصف وأحمد أمين وعبد الرحمن الخميسي.

بيوت كبيرة

القاهرة- سيد محمود

بيت الاستنارة

تعطي العودة إلى عائلة حفني ناصف التي كانت واحدة من كبريات العائلات الأدبيّة في مصر عند بداية القرن العشرين أدلة واضحة على هذه الفكرة وإذا كان المؤرخون عادة ما يعتبرون تلك الفترة باباً لما سُمي بـ«عصر النهضة»، انطلاقاً من ربط تقليدي بين مسارات الحداثة الأوروبية وانتقالها من العصور الوسطى إلى عصر النهضة فإنهم يصفون الفترة من نهاية القرن التاسع عشر وحتى الربع الأول من القرن العشرين بعصر النهضة، حيث جاء الاحتكاك بالثّقافة الغربية عبر مسارين، الأول كان نتاج الاحتكاك بالغرب بفضل البعثات العلمية والتعليمية التي خرجت من مصر في عهد محمد علي وخلفائه، أما الثاني فكان بمثابة رد الفعل على الموجة الاستعمارية التي شملت العالم العربي في تلك الفترة، ومن ثمّ فإن النهضة العربية ظلت أسيرة هذا التناقض بين المسارين، وبينما عمل الأول على ربط النهضة العربية بالنموذج الغربي حرص الثاني في المقابل على مقاومة هذا النموذج والبحث في التراث العربي والإسلامي عن نموذج حضاري مضاد وفقاً لفكرة تربط «الأصالة» بفكرة مواجهة النموذج الغربي، وتمثل سيرة عائلة حفني ناصف حالة نموذجية لتتبع أصداء محاولة التوفيق بين النموذجين أو التعبير عنهما معاً.

وفي مقدّمة ديوان حفني ناصف يُشير عميد الأدب العربي طه حسين إلى ما تركته هذه العائلة من آثار واعياً بالتمايز والاختلاف في ما بينهم إذ يقول «لقد عرف احتفار قناة السويس في آخر الصبا.. وعرف الثورة العرابية وشارك فيها حين استكمل شبابه. ثم شهد الاحتلال البريطاني وشقى به في من شقوا من مواطنيه. وشهد الصفوة المصرية المقاومة لهذا الاحتلال. فأخذ منها ما أخذت فيه، ثم شهد العقلية لمصر. فكان من رعاتها والجادين في إذكاء نارها من أمثال محمد عبده ومصطفى كامل وقاسم أمين وسعد زغلول...

ومن مفاخر حفني ناصف هذا الرائد الكبير أنّه كان أستاذاً في كلية الحقوق وتعلّم على يديه بعض أقطاب الحركة الوطنية والحركة الأدبية من أمثال الزعيم مصطفى كامل وأمير الشعراء أحمد شوقي وأحمد زكي ولطفي السيد وعبد الخالق ثروت وطلعت حرب وطه حسين. وفي كنف هذه الشخصية الوطنية المميّزة نشأ عصام الدين ومجد الدين وملك. وكان لكل من الثلاثة طريقته في متابعة ما نشأوا عليه في كنف الوالد.

تجاوز حفني ناصف أصوله الفلاحية والعادات التقليدية في ما يخصّ النظرة إلى تعليم الفتاة، حيث حرص على تعليم ابنته (باحثة البادية) ملك حفني ناصف التي تحوّلت إلى رمز نسائي مقاوم لأجل تأكيد حقوق المرأة على قواعد الشريعة الإسلامية والقانون المدني، كما تشير إلى ذلك مقالاتها المطبوعة في كتابها «النسائيات»، والتي ساهمت في تحرير صورة المرأة الساعية لبلوغ استقلالها من أتباع النموذج الغربي الذي كان غير مقبول في تلك الفترة.



ومن جهته اختلف عصام الدين عن مسار عائلته بانخراطه في الدعوة للأفكار الاشتراكية ومحاولة نقد التراث على أسس علمية وكان من أوائل من عرفوا بنظرية النشوء والارتقاء على الصعيد العربي.

وتُعدّ هذه العائلة مرآة عاكسة لما شهدته مصر من تفاعلات في تلك الفترة لم تكنْ بمعزل عن فكرة النهضة والسعي وراء بلوغها عبر دعم خط الاستقلال الوطني ومقاومة الاحتلال، إلى جانب التأكيد عن الوجه التقدّمي للتراث الديني ونقد الأساطير المرتبطة به والبحث عن أفق تقدّمي للنهضة لا يرى في الدين نقيضاً لمستجدات العلم وأخيراً النظر في أوضاع المرأة العربية واعتبار قضية تحرُّرها غير منفصلة عن أولويات التحرّر الوطني وهو الخطاب الذي رسخته ملك حفني ناصف وميّز خطاب الحركة النسوية بعد ذلك في ارتباطها الوثيق بثورة 1919 .

البيت الأمين

وتقدّم سنوات الثلاثينيات من القرن الماضي نموذجاً مميّزاً يكمل في المسار النهضوي ذاته الذي بدأه حفني ناصف، ولكن بالتركيز على التعليم الجامعي، وهو نموذج الرائد التنويري أحمد أمين.. ففي تلك السنوات البعيدة كانت الجامعة المصرية التي تأسست في العام 1908 رمزاً للتحديث على الطراز الغربي ونجحت في استقطاب الدارسين الذين تمرّدوا على التعليم التقليدي الذي كان في معظمها تعليماً دينياً.

وُلِدَ أحمد أمين عام 1886 . التحق بالمدرسة الابتدائية، ثم الأزهر، ثم بمدرسة القضاء الشرعي التي تخرج فيها، ثم عُيّن مدرّساً، أستاذاً بكلية الآداب بالجامعة المصرية، ثم عميداً لها. كما عُيّن بعد ذلك مستشاراً للثّقافة فمستشاراً لوزارة التربية والتعليم. وفي سنة 1946 عُيّن مديراً للإدارة الثّقافيّة بجامعة الدول العربية.

كان بيت أحمد أمين هو أول مدرسة تعلّم فيها دروس الحياة، وكان طابع البيت البساطة والنظافة، وكان البيت محكوماً بالسلطة الأبوية المطلقة، وكان اهتمام الأب بتعليم أبنائه فائقاً تشمّ رائحة الدين في البيت ساطعة زكية، ويربي الأب أبناءه تربية دينية ملتزمة منتظمة فيوقظهم لصلاة الفجر ويراقبهم في أوقات الصلوات الأخرى ويسائلهم متى صلوا وأين صلوا ويصوم رمضان ويزكي ويحج البيت الحرام.

وبسبب هذه النشأة كان من الطبيعي أن ينغمس أحمد أمين كلياً في دراسة تاريخ الإسلام وبالتحديد تاريخه الفكري والعقلي، بل ويعمل على تدريس هذا التاريخ مع التحاقه بالتدريس بالجامعة المصرية إلى جوار طه حسين الذي زامله في تأسيس لجنة التأليف والترجمة والنشر التي باشرت نشر مؤلفاته بعد ذلك، ومنها «فجر الإسلام، ضحى الإسلام وظهر الإسلام» و«إلى ولدي» و«حياتي» وهو نص سيرة ذاتية لها طابع عقلي، كذلك وفي كل هذه المؤلفات رسّخ أمين لفكرة بالغة

> العائلات الأدبيّة والفنّية يمكن اعتبارها مدخلاً لقراءة التاريخ

الأهميــة بشــأن النظــر العقلــي والنقــدي فــي الكثير من وقائع التاريخ الإسلامي إلى جانب تناول النزعات العقلية والمذهبية المرتبطة بهذا التاريخ وهو أيضاً جهد توفيقي لا يُغاير الجهد الـذي سـعت لإقراره عائلـة حفنـي ناصـف، إلّا أن أميـن اعتمـد علـى خلفيتـه كـدارس بالأزهـر وكقاض شرعي انتسب إلى الجامعة الحديثة في حين ألهمته الحارة التي نشأ فيها كتابه الشهير «قامـوس العـادات والتقاليـد» وقادتـه محـاولات توعيـة البسطاء إلـى تأسيس الجامعـة الشعبية التـي كانت نـواة لجهاز الثّقافة الجماهيريـة الذي كانت مهمتـه تثقيـف بسطاء الفلاحيـن عبر خطـة قوميـة تضعها الدولـة. واللافت للنظر أننا يمكن أن نرسـم صـورة بالغـة الوضـوح للطريقـة التي تعامل بها أميـن مـع أبنائـه، سـواء عبـر كتابـه «إلـى ولـدي» أو «حياتـي» أو من خـلال الكتب التي كتبها عنـه أبناؤه وكانوا جميعاً من رجال الفكر وتفاوتت أنصبتهم من الشهرة، وبينما كتب ابنه الأكبر حافظ كتاباً بعنوان «أبي أحمد أمين» كتب ابنـه المفكّر الإسلامي والدبلوماسـي حسين أمين كتابـاً عـن بيـت والـده بعنـوان «فـي بيـت أحمـد أميـن» إلّا أن مؤلّفـات ابنـه الأصغـر جـلال أميـن أسـتاذ الاقتصـاد الشـهير حـول عائلتـه وسـيرته ومنها «علمتنـي الحيـاة» و«رحيـق العمـر» وأخيراً «مكتـوب علـى الجبيـن» تظلّ هي الأشهر بسبب ما أثارتـه من نقاشات سواء كانت عن صـورة الأب التقليـدي المتسلّط علـى الرغم من وعيـه العقلي أم عـن علاقـة الأب بـالأم التـي تبـدو فـي الكتـاب امرأة مقهورة لديها قصة حب مغدورة مع ابن خالها. وبخلاف المساحة الشخصية الجريئة في تنـاول الشـأن العائلـي وهـو «تابـو» راسـخ فـي العقل العربـي ثمّـة مـا يشير إلـى تحـوّلات عميقـة عرفتها مصـر مـن الأربعينيـات وحتـى الآن بحكـم أن مؤلـف هـذه السلسـلة مـن الكتـب السيرية عـن عائلتـه هـو صاحـب الكتـاب الشهير «مـاذا حـدث للمصرييـن» الـذي يـؤرّخ لتحـوّلات فـي مختلـف مجالات الحيـاة انطلاقاً من الملاحظـة الشخصية ثـم الرصد والتحليـل.. إنـه باختصـار ربـط ذكـي بيـن الخـاص والعـام، حيـث يتحـوّل الفـرد إلـى مرآة عاكسـة لمجتمعـه.. ويتحـوّل كتـاب السـيرة الذاتيـة إلـى كتـاب يتنـاول حيـاة أجيـال بكاملهـا..

يتحـدّث أميـن عـن إخوتـه الثمانيـة والاختـلاف فـي شـخصية كل منهـم رغـم نشـوئهم فـي بيئـة واحـدة يكـاد يرسـم «بورتريـه» لـكل منهم بطريقـة شـديدة الـذكاء والصراحـة أيضـاً.. ويتنـاول طبعـاً تحـوّلــه الفكـري العميــق والهــادئ مــن القوميــة فـي بواكيـر شـبابه إلـى الاشـتراكية إلـى الماديـة الوضعيـة إلـى أن وصـل إلـى مرحلتـه الأخيـرة فـي نظرتـه الإيجابيـة والمتعاطفـة مـع الديـن عمومـاً والإسـلام خصوصـاً، وهـي نظـرة أخرجتـه مـن صـف اليسـاريين ولكـن لـم تضعـه بالضبـط فـي خانــة «الإســلاميين» وإن كان واضــح التعاطــف معهـم..

ويعتـرف بـأن تحـوّلـه إلـى التعاطف مـع الديـن جـاء بعـد أن عـاش فـي الغـرب ولاحـظ الخـواء الروحـي الموجـود مما جعله يُشكّك بجدوى مفهوم «التقـدّم».

ومـن أجمـل مـا كتبـه المؤلـف وهـو يحكـي عـن الجيل الرابع من أسرته «أولاد الأحفاد»: «أتسـاءل مـاذا كان سـيكون شـعور أبـي لـو علـم أن واحـداً من أحفـاده سيكسب رزقـه من الغنـاء بالإنجليزيـة أغانـي تـروّج لصابـون أميركـي مشـهور فـي واحـدة من القنـوات العربيـة؟».

الخميسي الصعلوك

أمـا آخـر العائـلات المصريـة الثّقافيّـة والفنّيّـة التـي يمكن تتبّـع سـيرتها وسـيرة الوطـن فـي نفس المسـار وفـي حقـب زمنيـة متتابعـة فلعلّهـا عائلـة الخميسـي التـي تبدأ من الأب عبد الرحمن الخميسـي (1920 - 1987) وهو كاتب وشاعر وممثل وناشط سياسـي مـن دُعـاة الفكـر الاشـتراكي البارزيـن لمـع اسمه فـي صحيفـة المصـري فـي أربعينيـات القـرن الماضـي وتواصـل دوره فـي صحيفـة الجمهوريـة التــي أصدرتهـا ثــورة يوليو/تمــوز 1952 وهــو يعـرف فـي مصـر كممثـل بـدوره فـي فيلـم الأرض ليوسـف شـاهين، حيـث أدّى دور بقـال القريـة، إلـى جـوار محمـود المليجـي، لكـن أكثـر الأمـور التـي جلبت لـه الشهرة ارتباطـه باكتشـاف الممثلـة الفنـة سـعاد حسـني وتأهيلها قبل أن يقدّمها لأول مـرّة فـي فيلـم «حسـن ونعيمـة»، وعلـى الرغـم مـن شـهرة الخميسـي إلّا أنـه عُـرفَ باسـم «الصعلـوك». وقـال عنـه يوسـف إدريـس إنـه «أول مـن حطّـم طبقيـة القصـة»، وأنـه: «عـاش قويـاً عملاقـاً مقاتـلاً إلـى ألـف عـام» وتعطـي نصوصـه الأدبيـة سـواء فـي الشـعر أو القصـة تصـوّراً واضحـاً لهيمنـة خطـاب الواقعيـة الاشـتراكية، إذ كانـت ذات طابـع تبشـيري، وفـي الوقـت نفسـه، معنيـة باكتشـاف مـا فـي التـراث الشـعبي مـن طاقـات ملهمـة ضمـن تصـوّر شـاع آنـذاك عـن الهويّـة القوميـة، ويصعـب إحصـاء أعـداد أبنـاء الخميسـي العامليـن فـي المجـال العـام، لكـن يكفـي أن نذكر منهم الكاتـب القصصـي أحمد الخميسـي والروائـي خالـد الخميسـي صاحـب الكتـاب الشـهير «تاكسـي حواديـت المشـاوير» إلـى جانـب المترجمـة عـزة الخميسـي والموسـيقار فتحـي الخميسـي وحفيدتـه الممثّلـة لقـاء الخميسـي!.

"
بخلاف المساحة الشخصية الجريئة في تناول الشأن العائلي وهو «تابو» راسخ في العقل العربي ثمّة ما يشير إلى تحوّلات عميقة عرفتها مصر
"

حدّدت الدول المتعاقبة على الجزائر هويّتها الثّقافيّة منذ الفتح الإسلامي؛ إذ إنها دول قام بعضها على أهداف دينية غالباً مثل المرابطين والموحّدين، وبعضها قام على أساس منهبي كما هو الأمر بالنسبة إلى الرستميين والعبيديين، مما جعل المجتمع يتشكّل في ضوء تلك الأصول الدينية والمنهبية، واستمرّ ذلك إلى ما قبل ظهور المجتمع المدني. وقد كان للوجود العثماني الغريب في الجزائر دور في تمسك الجزائريين بهويّتهم، نظراً لعدم تولّي العثمانيين الشأن الثّقافي للجزائريين، فاعتمد المجتمع على نفسه في إدارة شؤونه الثّقافيّة والدينية، فظهرت الطرق الصوفية وقامت بتلك المهمّة وعملت على تنظيم الجزائريين وعطف قلوبهم على قيم الهويّة والوحدة وفكرة العلم والتديّن، من خلال تعليم علوم العربيّة والشريعة وعملت اجتماعياً، على بناء مجتمع على قدر كبير من التماسك والتوحّد.

«الطُّرُقِيَّة» أباً عن جد

د.آمنة بلّعلي: الجزائر

من يدرس تاريخ العائلات الثّقافيّة في الجزائر يَجدْ أنها في الغالب تنحدر من أصول صوفية حتى وإن تحرّرت منها أو من بعض أفكارها لاحقاً

كانت الطُّرُقِيَّة، بثقلها الروحي، محضناً اجتماعياً، ورحماً ثقافياً، تولّت عملية التثقيف في مجموع الوطن، ولم يكنْ غيرها، حينها، يقوم بذلك إلّا في حالات قليلة، واستمرّ سلطانها حتى مجيء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين برئاسة شيوخ يعدّون، آنذاك، أكثر حداثة ومعرفة بالدين وفهماً للواقع والمستقبل، يرأسهم العلامة عبد الحميد بن باديس، فأُعيد تنظيم الخريطة الثّقافيّة في ضوء هاجس الإصلاح الديني والثّقافي، وأخذت الطُّرُقيَّة تفقد سلطتها القوية بانضمام المثّقفين إلى الجمعية التي طرحت مشروعها في إطار العمل من أجل التحرّر من الاستعمار الفرنسي، فلعبت بذلك دورها الثّقافي والاجتماعي والسياسي في سياق التنوير والحداثة.

لكن سلطان الطُّرُقِيَّة وزواياها ظَلّ قائماً على المستوى الاجتماعي، بفعل العامل الديني الذي وُظِّفَ أحياناً لأغراض خاصّة، وتحلّقت حولها جماعات كثيرة دانت لها بالولاء إلى درجة التقديس، وتفرّعت عنها عائلات معروفة قامت بدور ثقافي مؤثر في مختلف مجالات الحياة والمعرفة. ومن يدرس الآن تاريخ العائلات الثّقافيّة في الجزائر يَجدْ أنها في الغالب تنحدر من أصول صوفية حتى وإن

تحرّرت منها أو من بعض أفكارها لاحقاً بفعل انفتاح المجتمع على ثقافات حديثة. حدث ذلك بفعل ما وفّرته تلك الزوايا الصوفية من شروط مادية وبشرية مساعدة على التعلّم لم تكنْ متوافرة عند أسر أخرى ارتبطت عاداتها بالكدّ من أجل توفير لقمة العيش، أو عائلات أخرى فضّلت الاندماج وتشرّبت من الثّقافة الفرنسية وجعلت من اللّغة الفرنسية أداة في التعبير والإبداع، وحوّلت إرثها المادي إلى امتيازات ثّقافيّة عالمة مختلفة، آنذاك كالموسيقى والرسم، مثلاً.

لقد وفّرت مؤسّسة الزاوية للعائلات والبيوتات الثّقافيّة الكبرى الموارد المادية والعناصر اللازمة لإنتاج الثّقافة وتوريثها، ولذلك ظلّت معايير التوريث مرتبطة بأسر تمكّن أبناؤها من الاستثمار في مجال رأس المال الثّقافي(1)، وشهدت على ذلك تلك الاستراتيجية التي اتّبعتها في الحفاظ على الشخصية الجزائرية، وعلى الرغم من أن الباعث العلمي والفكري كان في الحقيقة هو الداعي إلى التّوريث، إلّا أن النضال المستمر للجزائريين ضد المستعمر الفرنسي، كان أحد روافده الأساسية.

إن علماء أمثال الثعالبي والمغيلي والورثلاني والحداد والمقراني والشرفاوي والرحماني، وغيرهم كثير، ينحدرون جميعهم من دوائر صوفية، وأسهموا في تدبير العادات الثّقافيّة حتى استوت عائلاتهم بها مؤسّسات ورّثت الثّقافة، وأسهمت في التحديث والتنوير.

فعائلة الورثلاني مثلاً (2) تعود إلى الحسين بن محمد السعيد بن محمد بن عبد القادر بن أحمد الشريف نجل الشيخ الولي علي البكاي البجائي، وقد وُلِدَ سنة 1713 بقرية بني ورثلان في الشرق الجزائري بالقبائل الصغرى، وكان عالماً في النحو والبلاغة وفقيهاً ومحدثاً وشاعراً، ورث العلم عن والده، وترحّل بين تونس والمغرب والحجاز وتركيا، كتب في الأغراض وشرح في الفقه والبلاغة، كما شرح المنظومة القدسية، وكتب رسائل حول اختلاف علماء الأزهر، ونظم قصيدة من 500 بيت في مدح الرسول حققها ونشرها سنة 1906 العالم محمد بن أبي شنب، كما اشتهر برحلته الشهيرة التي تضاهي رحلة ابن بطوطة، والموسومة «نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار» والمعروفة بالرحلة الورثلانية، وكان ابن عمه محمد الصالح عالماً فقيهاً تولى القضاء ببجاية، وَرِثَ أبناؤه العلم والشعر بعد وفاته، سنة 1779، وكان حفيده العالم الفضيل الورثلاني، الذي أصبح عضواً فاعلاً في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مع الشيخ عبد الحميد بن باديس، قد امتد أثره إلى كامل القُطر الجزائري، وإلى خارجه، إلى أن توفّي في تركيا، وهو جزء من الترحال الفكري الذي ورثه عن جده الأول، وهكذا تأسست المدرسة الورثلانية جيلاً بعد جيل وأصبحت منطقة بني ورثلان بمثابة الجامعة التي يتخرّج فيها العلماء حوّلت الإرث الثّقافي الموسوعي إلى إرث أكاديمي فكان منهم الطبيب والإعلامي والمؤرخ والوزير والأستاذ الجامعي، وظلّت نموذجاً للتفاعل الثّقافي بين الجزائريين والتواصل بين العائلات الثّقافيّة الكبيرة التي استثمرت الإرث الديني والسلوك الصوفي وحوّلته إلى امتياز ثقافي عابر للتخصّصات من خلال المصاهرة كالتي حدثت بين عائلة عبد الرحمن الثعالبي العاصمية وعائلة عبد الكريم المغيلي التلمساني، وكلتاهما كانت مدرسة في العلم والتأليف ونشر تعاليم الإسلام لا يزال أثرهما حتى اليوم.

أما عائلة بوعزيز التي ورثت العلم، فهي تُعدّ مع الورثلانية من أخصب المدارس العائلية، قبل جمعية العلماء المسلمين التي أسهمت في إنشاء مدارس التربية والتعليم وورّثته لأفراد العائلة أباً عن جدّ كان عالماً وهو الشيخ أبو عبد الله محمد بن عبد الله، وعن جدّة هي عائشة بنت أبي عثمان سعيد بن حجاج الشريف المندوي التي كانت شاعرة. والعائلة البوعزيزية ورثت العلم والأدب من خلال استثمار أبناء الحفيد محمد أوعبد العزيز الأربعة هذا الإرث في المشاركة في ثورة المقراني سنة1871، وامتد تأثيرهم إلى معظم أنحاء الوطن إلى الجنوب في المسيلة وبوسعادة، وتولوا الإفتاء ولم يحصل أنهم لجأوا إلى المحاكم الفرنسية(3) وتجلّى أثرهم من خلال الحفيد المؤرخ يحيى بوعزيز الذي تربّع على عرش الكتابة التاريخية مع شيخ المؤرخين أبو القاسم سعد الله.

إن الحديث عن التفاعل بين العائلات الثّقافيّة الجزائري، كان آلية في إنتاج الثّقافة لدى كل واحدة وهو ما حدّد ملامحها ومكوّناتها، وهي من نقاط القوة التي تُعدّ بمثابة الكيمياء العجيبة التي وحّدت هذه العائلات وجمعتهم على الجهاد والنضال، وهو ما خلق فيها قوة دفع تجعلها في توريث مستمر للعلم والفكر والأدب، ما يعني أن التفاعل الرمزي أسهم في التفاعل الذاتي، وهما اللذان يشكّلان المعنى الثّقافي الذي يصدر عن العائلة.

"

ملامح المؤسّسة الأدبية في الزوايا أخذت أشكالاً مُتعدّدة

"

لم تشهد حركة الثّقافة تحولاً ذاتياً متواصلاً، مثلما شهدت داخل العائلات الصوفية؛ فملامح المؤسّسة الأدبية في الزوايا أخذت أشكالاً مُتعدّدة ساهمت في خلق هويّة ثّقافيّة مخصوصة، جمعت بين العلم والقضاء والفقه والإفتاء والتعليم والتربية، وكذلك الأدب والشعر خاصّة، وبما أن الشعر اعتبر نشاطاً إبداعياً خادماً لمختلف فروع المعرفة الأخرى، فقد رأينا أن أغلب العائلات الثّقافيّة اهتمت، أيضاً بالشعر وإن اعتبر نشاطاً مكمّلاً للثّقافة، في حين نجد عائلات أخرى اعتبر الشعر عندهم هو الثّقافة المطلقة عبّروا من خلاله عن علاقتهم بالوجود والغيب وبالواقع، واتخذوه سلاحاً للمقاومة، ولذلك يُعدّ الشعر الثوري، وخاصّة الشعر الملحون منه، أكثر الفنون تعبيراً عن المقاومة والثورة التحريرية، وهناك عائلات في مختلف المناطق جسّدت هذا النزوع في الشعر فتخصّصت فيه وتوارثه أبناؤها أباً عن جدٍ وكوّنوا مدارس يحتكم إليها كل من أراد أن يكتب الشعر، من ذلك على سبيل التمثيل عائلات في الجنوب الشرقي الجزائري من أهل وادي سوف شغفهم الشعر وملأ حياتهم وأصبح هو كل ثقافتهم، وعبّروا به عن كل حاجاتهم ومواقفهم، مثل كثير من الجزائريين في كثير من المناطق الصحراوية من بدو رحّل أو أنصاف رحّل إلى غاية منتصف القرن العشرين، فليس نادراً أن نجد الأب والأم والأبناء جلّهم من الشعراء، مثل أسرة علي بن حامد(4) (توفي 1930 فقد كان أبوه شاعراً، وأخواه عباس وعبد الله كانا شاعرين، وكذلك ابنه صالح وزوجته أم صالح كانت شاعرة)(5).

غير أن عائلة عناد تُعدّ أكثر العائلات شهرة في منطقة وادي سوف برمّتها، وامتد أثرها إلى معظم المناطق في الجزائر، خاصّة الجنوب الشرقي وتكاد تُعدّ أهم المدارس في الشعر الملحون لها بصمتها، وهي أسرة بدوية الأصل، لكنها لم تكفّ عن ممارسة الشعر وتوريثه الشعر حتى بعد أن أصبح أحفاد الجد الأول يسكنون المدينة، على الرغم من الطريقة الشفوية التي ظلّ يتداول بها بين الناس.

فالشاعر العربي عناد(6) الجد الأكبر هو أقدم شاعر وصلنا شعره (1874 - 1914) وكذا أخوه الطاهر وابنه علي الذي يُعدّ من أشهر الشعراء، ولد 1928 جمع شعره بن علي محمد الصالح وقد ترجم له أحمد حمدي في شعراء الثورة المسلحة، وأما ابن علي وهو عبد المجيد، فمن مواليد 1956 وله مجموعة شعرية منشورة، وكذلك صدر ديوان شعر أخ عليّ غير الشقيق المدعو السّاسي حمّادي سنة 2006.

لم تقتصر عطاءات العائلات الجزائرية على توريث العلم والأدب، بل هناك عائلات انشغلت بفنّ الغناء والموسيقى، وفي مقدمتها عائلة الفرقاني التي بصمت قسنطينة بفنّ المالوف القسنطيني أو بغناء الفرقاني، وهي مدرسة تتماهى مع جهود عائلة الفرقاني التي ساهمت في وضع أسس المالوف وتقديمه بالشكل المتعارف عليه حالياً من خلال رائده محمد الطاهر الفرقاني الذي ينتمي إلى عائلة فنّيّة، فوالده حمّو هو من مَيّزَ هذا الفنّ سنة 1905 وأخته زهور وغيرهما من أفراد العائلة، كلهم كانوا يؤدون المالوف ضمن مدرسة الفرقاني التي قام بالحفاظ عليها من خلال 50 أسطوانة مسجلة تجمع كل قواعد المالوف، ونجله سليم وحفيده عدلان يعتبر الآن من أهم الأصوات التي اعتمد عليها في نقل وحفظ أصول الغناء الفرقاني، الذي يستند إلى القصائد الزجلية التي كتبها شيوخ قسنطينة بعد الهجرات الأندلسية وهي قصائد لا توجد في مدارس أندلسية أخرى كالعاصمة وتلمسان. وألبسوها عزفاً قسنطينياً، هو المالوف القسنطيني أو الفرقاني، وارتبط الرقص المصاحب به فسمّي رقصة الفرقاني، وكذا اللباس التقليدي القسنطيني يعرف باسمه، وهكذا أصبح كل من الفرقاني وقسنطينة رمزاً لبعضهما(7).

تتسع العائلات الثّقافيّة، إذن، باتساع مساحة الجزائر، واليوم هناك حالات من هذا النوع من العائلات الثّقافيّة في حالة تشكّل أخرى من الفنانين والروائيين الذين اقتدوا بآبائهم، وورثوا صناعة الثّقافة، كعائلة الكاتبين واسيني الأعرج وزينب الأعرج التي أصبحت ابنتهما ريم روائية، إضافة إلى كونها مخرجة سينمائية.

> العائلات الصوفية جمعت بين العلم والقضاء والفقه والإفتاء والتعليم والتربية، وكذلك الأدب والشعر

هوامش

1- موسوعة النظريات الثّقافيّة، أندرو إدغار، وبيتر سيد جويد ص326.
2- يراجع يحيى بوعزيز، أعلام الفكر والثّقافة في الجزائر المحروسة، الجزء1.ص44.
3- يراجع م ن. ص48.
4- يراجع ترجمته في أعلام الشعر الملحون ج1 لأحمد زغاب، ص43.
5- يراجع ترجمتهما، أعلام الشعر الملحون ج4 ص59.
6- ترجم له في أعلام الشعر الملحون، ج1 ص33.
7- يراجع حوار مع الفرقاني، أجراه معه حمزة دايلي في جريدة النصر «الفرقاني هو الطابع القسنطيني».

لَعلّ أهمّ ما ميّز «عصر الأيديولوجيات» هو السعي الدّائب نحو التكتل والتّوحيد. ما يُحدّد الآلية الأيديولوجية، من حيث هي كذلك، ميلها نحو ملء الفراغات والقضاء على الفوارق وخلق التطابق. فلا يهمّ الداعية الأيديولوجي أن يتحدّد في ماهية مُعيّنة وهويّة مُحدّدة، وغالباً ما يكشف لك عن أوراقه ويعلن عن اختياراته وانتماءاته. وحتى إن لم يصرّح بذلك يكون في الإمكان الكشف عنها ما دام النقد الأيديولوجي معارضة موقف بآخر، واتخاذ موقع وانتساباً إلى عائلة. فليس من الغريب إذن هذا الميل الذي نلحظه عند بعض المفكرين من السكوت عن النشاز، وإغفال الفوارق لضمّ الأفكار وجمعها في تيارات ومدارس ومذاهب مع ما يقتضيه كل ذلك من خلق لكيانات تحيا الحياة التي تقتضيها الحياة.

الفكر اليتيم

عبد السلام بنعبد العالي

ضد هذا السعي نحو الضمّ والالتئام يقوم فكر مُضاد يسعى إلى تبيّن الفروق التي تنخر التطابق، والتعدّد الذي يطبع الوحدة. وقد تمخّض عن المواجهة بين الموقفين أننا وجدنا أنفسنا في النهاية أمام منحيين: فمن جهة، «فكر» يترعرع في أحضان عائلات (مقدسة أكانت أم لا) يرتاح لها، ومن جهة أخرى فكر يتيم. أو لنقل، بتعبير دولوز، من جهة «فكر» معمّر يستقرّ في موقع بعينه، ومن جهة أخرى فكر رحّال لا موقع له. من جهة، همّ بناء الوحدات وخلق التطابق ورسم التيارات والنظرات إلى العالم، وذلك بتوظيف مفهومات الانسجام والكلية والاستمرارية والوحدة، ومن جهة أخرى سعي وراء توليد الفوارق وتعداد الهويّات والانحياز إلى الهوامش، باللجوء إلى مفهومات الاختلاف والتعارض البنيوي والتعدّد والمنظورية، والوقوف عند الحدود والنهايات Limites، عند النقطة التي تُفجّر الكل، والهامش الذي يبدو أنه لا يخضع لقانون، للقانون، بهدف الكشف أنه فضيحة تخرق جميع القواعد.

لا عجب أن يطبع عصر «أفول الأيديولوجية» نفور من الضمّ والتوحيد ما نفتأ نلمسه عند كبار المفكرين المعاصرين، الذين لم يعودوا يرضون أن يُدمَجوا في «عائلات فكريّة»، ولا أن يُقحموا ضمن مناهب ومدارس، ويُحشروا ضمن تيارات وعقائد، وهم يقبلون بالكادّ أن «ينخرطوا» في شبكات.

سُئِلَ دولوز في «الأبجدية» عمّا إذا كان فكره يُشكّل مدرسة، أو على الأقلّ، ما إذا كان هو يلتئم، مع آخرين، في مدرسة واحدة؟ فأجاب أنه، بالكادّ، يمكن أن يُعتبر منخرطاً في شبكة Réseau. ما يميّز الشبكة عن التيار والمنهب والمدرسة، هو ما يفصل الخطوط المتقاطعة عن الدوائر المنغلقة. الشبكة هي تلك «الروح»

> لا عجب أن يطبع عصر «أفول الأيديولوجية» نفور من الضمّ والتوحيد ما نفتأ نلمسه عند كبار المفكرين المعاصرين الذين لم يعودوا يرضون أن يُدمَجوا في «عائلات فكريّة»



التي تسود فضاء فكريّاً يغتني بمساهمات عدد من المفكرين الذين يعملون جميعهم، كما عبّر عن ذلك هايدغر، على «قول الشيء نفسه» Le même الذي ليس تطابقاً L’identique. «الشيء نفسه» لا يعني بطبيعة الحال إجماعاً يوحِّد مفكرين، وإنما «مدار» يستقطبهم، و«رهان فكريّ» يشغلهم. لا يعني ذلك أنّ هؤلاء المفكرين متطابقون في أقوالهم، بل إنّ اختلافهم يكون خدمةً لـ«الشيء نفسه». فنحن هنا أمام «تركيبات جغرافية، وليس إزاء نشأة تاريخية». على هذا النحو فإن الانخراط في الشبكات ليس فحسب رفضاً للمذهبية، ولا تمرداً ضد الانضواء العقائدي، وإنما هو مقاومة لميتافيزيقا اليمين واليسار، وتيولوجيا الخير والشر.

لن يعود ميدان الفكر، كما شاء له الهيجليون ومن دار في فلكهم نفياً وإيجاباً، قائماً على أساس مشترك. ولن ينتظر من المفكرين أن يطرحوا الأسئلة ذاتها، ويوظفوا التصوّرات عينها. لن يكون هناك ما من شأنه أن يجمع المفكرين ويضمّهم داخل عائلة واحدة وتاريخ موحّد، لا المذهب ولا التيار ولا «النظرة إلى العالم». كل ما سيتبقّى هو حركات مُتفرّدة وخطوط متقاطعة. حينئذ سيغدو عمل الفكر أساساً، ليس بناء المذاهب ولا رصد التيارات ولا تكوين «النظرات إلى العالم»، وإنما فكّ الوحدات الموهومة بحثاً عمّا هو مُتفرّد. ولن يتعلّق الأمر إلّا ببعث الحدث في وحدته وتفرُّده داخل ما يقدّم نفسه حركة كلية. إبراز التفرّدات هو وقوف عند الحدث داخل الفكر، بل لعلّه السبيل لإبراز الفكر كحدث.

لن نكون حينئذ، وكما أثبت فوكو، لا أمام وحدات، ولا إزاء كليّات، وإنما أمام صيرورات مبعثرة لا متناهية تظلّ تعمل خفية فيما وراء ما قد نتوهّم أنه «انتماءات» فكريّة.

”

لن يكون هناك ما من شأنه أن يجمع المفكرين ويضمّهم داخل عائلة واحدة وتاريخ موحّد، لا المذهب ولا التيار ولا «النظرة إلى العالم»

”

من المُلاحظ بالفعل أن هناك عائلات كثيرة، في مجال الأدب أو الفَنّ عامّة، لها امتدادات في الأجيال كلها، بمعنى أن مغنياً قديماً، أدّى دوره وذهب، لا ينتهي صيته لأن هناك من أبنائه أو أحفاده، مَنْ يُغنّي، ومن ثم يُعيد إلى الأذهان صورة الجدّ الراحل، كذلك في مجال الأدب، نجد كاتباً أو شاعراً، له ابن أو حفيد، يكتب أيضاً، وربما يحدث هنا في أثناء حياة ذلك المبدع أو الفنّان، ويتشارك مع مَنْ ورث عنه، الآراء والأفكار. وربما يدعم صاحب الموهبة، مَنْ ورث موهبته، ويساعده في بحثه عن نجاح مُحتمل.

وراثة الفَنّ والكتابة

أمير تاج السر

رأيي الشخصي، أن المسألة ليست وراثة، أعني ليست شيئاً في الخلايا، تنتقل من فرد لآخر، بتعقيدات جينية، وإنما هناك مَنْ ينتبه أكثر مِنْ الأجيال اللاحقة، لتراث والده أو جدّه، هناك موهوب أصلاً، ويحتاج لطاقة معنوية، تستند إليها موهبته لينطلق، ووجود موهوب كبير في عائلة، يساعد على تنمية موهبة جديدة، تنبع في نفس العائلة. قطعاً للفنّان أغنيات، وآلة عود، سيستخدمها صاحب الموهبة الشابة، للرسّام فرش وألوان وبهرجة، يستفيد منها الرسّام الوليد، وللكاتب أو الشاعر، مكتبة غنيّة وممتلئة بشتى أنواع المعارف، وسيجلس فيها القارئ النهم الذي سيصبح كاتباً فيما بعد، ليستفيد.

هناك أيضاً الجانب الاجتماعي، أو الإبهار العاطفي، كما أسميه، وهو التأثر عاطفياً بموهوب شهير في العائلة، والفخر به أمام الناس، والسعي لتلمّس خطاه، ليصبح الشخص مثله، وهنا لا يحدث لجميع أفراد العائلة، وإنما للأشخاص الذين لديهم موهبة كما قلت، ولديهم استعداد ليصبحوا مبدعين في المستقبل، وقد أخبرني كاتب زميل، لديه عم معروف ككاتب، إنه وهو صغير، في المدرسة المتوسطة، كان يحسّ بأنه ذلك العم، وأن الكتب التي ألّفها، هي كتبه، وظلّ محافظاً على هذا الإحساس، ويطوّره بالقراءة، ومناقشة عمه، إلى أن كتب قصّة وهو في المرحلة الثانوية، أراها لعمه الذي شجعه، ثم تطوّر الأمر ليصبح الطفل المنبهر بعمه، كاتباً، قطعاً هناك من ينبهر به داخل العائلة.

> شعرت فجأة بانبهار كبير بالطيب، وتمنيت لو كنت أملك موهبته، ولي كتب مثله

أذكر وأنا في الصف السادس الابتدائي، وفي قريتنا في شمال السودان، تعرفت إلى الطيب صالح، الذي هو خالي، في أثناء سفرنا من مدينة بورتسودان لتلقّي العزاء في جدنا، والد الطيب. كان يبدو وطنيّاً عادياً، يرتدي الثوب الوطني والعمامة، وقد جاء من لندن حيث يعيش. كان يدخن بكثرة، ويستمع إلى كل من يحدثه بتأنٍ، لم أكنْ أعرف شيئاً عن الكتابة في ذلك الوقت، لكني كنت في بداية تأسيسي كقارئ، وشعرت فجأة بانبهار كبير بالطيب، وتمنيت لو كنت أملك موهبته، ولي كتب مثله، أحضرت له كراستين من كراسات التلاميذ، ليكتب لي شيئاً عليهما، وكتب فقط «جميل».. إهداء رائع لولد صغير، هو ابن أخته.

ذلك الإهداء، إضافة للانبهار العاطفي، مع وجود استعداد للمغامرة الكتابية، كان ما جعلني أكتب فيما بعد، ولكن لا وراثة على الإطلاق.

الحدّاد يأتي بأبنائه للمحل، ويشرب أحدهم الصنعة، المغنّي المستعد للغناء في المستقبل، يعثر على خامات المجد في البيت ويستغلها، والكاتب ينبهر، ويقرأ ويؤسّس نفسه ليصبح كاتباً.



شجرة الأنساب الأدبيّة والفنّيّة في المغرب تبدو وارفة الظلال وذات امتدادات في الزمان والمكان يصعب حصرها.. وذلك مع الأخذ بالاعتبار بعض الثوابت القائمة في أصل هذه الظاهرة وفي مقدمتها أن الإبداع الأدبي والتشكيلي يتّخذ مظهراً فردياً حتى العظم، بحيث لا يقبل الاشتراك سوى في حالات استثنائية لا يعتدّ بها.. وأن الإبداع الغنائي والمسرحي والسينمائي ممارسة جماعية في أصل نشأتها، بحيث تفترض استعانة بالحشد، ومن ثَمّ تنكي سيادة الذهنية الجماعية على نحو دائم أو قريب من الدوام..

دفتر السّلالة

حسن بحراوي: المغرب

> شجرة الأنساب الأدبيّة والفنّيّة في المغرب تبدو وارفة الظلال وذات امتدادات في الزمان والمكان يصعب حصرها

لإعطاء فكرة اشتمالية عن وجود هذه الظاهرة في الثّقافة المغربية لا أقلّ من أن نقوم باستعراض لبعض ملامحها وتقديم نماذج منها.

فقد دشّن ذلك في المجال الأدبي العالم الموسوعي محمد الفاسي الوزير والكاتب المحقّق وزوجته مليكة الفاسي كاتبة القصّة الرائدة، والتي كانت المرأة الوحيدة الموقّعة على وثيقة المطالبة بالاستقلال المقدّمة لسلطات الحماية في يناير 1944.. وتبعه العلّامة الأمازيغي محمد المختار السوسي الكاتب والشاعر والوزير وأخوه العالم التراثي إبراهيم الإلغي وزوجة هذا الأخير أمينة اللوّه الباحثة وكاتبة القصّة التي برزت في الخمسينيات برواية (الملكة خناثة)، أيام كان الأدب النسوي في المغرب أقلّ من جنين في حكم الغيب..

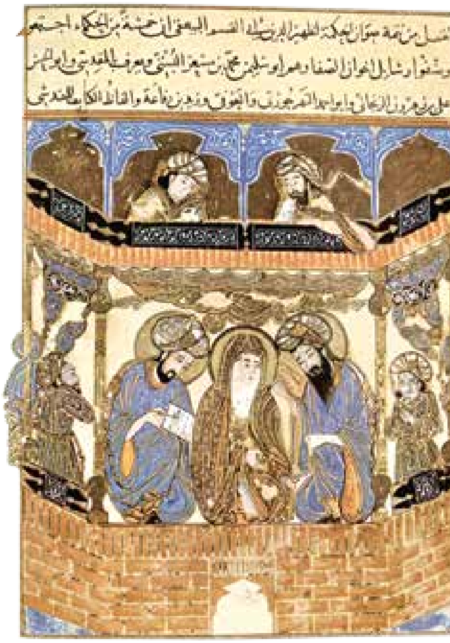
ثم برز أوائل الستينيات الشاعران الأخوان مصطفى المعداوي، وأحمد المجاطي.. وقد مات الأول مبكراً في حادثة طائرة وهو لم يتجاوز الرابعة والعشرين من عمره، بعد أن مثّل المغرب في مهرجان للشعر ببروكسيل، وكان قد أسهم في تأسيس اتحاد كُتّاب المغرب وانتُخب مقرراً في مؤتمره الأول سنة 1961.. وقد تولّى أخوه أحمد ورفاقه جمع ونشر ديوانه.. وأما أحمد المجاطي فيُعدّ مؤسّس الحداثة الشعرية في المغرب دون منازع، وكان قد حصل على جائزة ابن زيدون الإسبانية للشعر وعلى جائزة المغرب الكبرى للآداب، واشتهر بديوانه الوحيد (الفروسية) ودراساته الأكاديمية حول الشعر العربي قبل أن يرحل عن عالمنا سنة 1995.

وهناك عائلة الوديع الأدبيّة الأشهر ورائدها الشاعر العمودي والمناضل محمد الوديع الآسفي وزوجته الشاعرة ثريا السقاط التي كتبت إلى جانب الشعر قصصاً للأطفال، واشتهرت بكتابها (مناديل وقضبان.1988)، الذي تقدّم فيه مراسلاتها مع زوجها المعتقل خلال الاستعمار ومع ابنيهما الشاعرين والكاتبين صلاح وعزيز الوديع المعتقلين خلال الاستقلال..

وهناك أيضاً الشاعر والروائي ورئيس اتحاد كُتّاب المغرب الأسبق حسن نجمي وزوجته الشاعرة والروائية عائشة البصري، وابنتهما المقيمة في ألمانيا الشاعرة ريم نجمي..

وأما الأزواج في المشهد الأدبي المغربي فحدّث ولا حرج.. ولا أقلّ من أن نشير إلى بعضهم على سبيل التمثيل:

الروائي بهاء الدين الطود وزوجته الشاعرة وداد بنموسى.. والشاعر سعيد الباز وزوجته





القاصة لطيفة باقا.. والناقد الأدبي محمد معتصم وزوجته القاصة رجاء الطالبي.. والشاعرة ثريا ماجدولين وأخوها الناقد شرف الدين ماجدولين.. والشاعران الرقيقان ياسين وطه عدنان.. ويعمل الأول في مجال التنشيط الثّقافي التلفزي ويعيش الثاني بالمهجر في بلجيكا.. والمفكّر والروائي المعروف عبد الله العروي وابن أخيه الروائي المعبّر بالفرنسية والحائز على جائزة الغونكور فؤاد العروي..

وإذا غادرنا المجال الأدبي، حيث تشحّ هذه الظاهرة نسبياً تستوقفنا في المجال الفني كثرةٌ كاثرة من السّلالات العاملة في المسرح، فهناك في المقدمة الرائد المسرحي عبد الله شقرون أحد الأوائل الذين أسّسوا منذ الأربعينيات تأليفاً وإخراجاً لمسرح إذاعي دخل إلى بيوت المغاربة بلغتهم المحلية، وأبهج لياليهم صحبة زوجته الممثلة القيدومة أمينة رشيد، التي تركت بصمتها على جميع أنواع التمثيل قبل أن تستقر في الميدان السينمائي الذي لعبت فيه أدواراً لا تُنسى، خاصة في ثلاثية (فيها الملح والسكر وما بغاتش تموت)..

وأسرة البدوي المتكوّنة من العميد عبد القادر، المؤلّف والمخرج والممثل المسرحي الرائد، وزوجته الممثلة فاطمة الهناوي، وأخيه المخرج عبد الرزاق، وزوجته الممثلة عائشة ساجد، وبنات الأول وولده الذين صاروا يشكّلون بمفردهم فرقة (العهد الجديد) التي أسّسها الوالد قبل خمسة عقود..

وعائلة الصديقي المشكّلة من الطيب الصديقي الفنّان المسرحي المعروف وزوجته الممثلة أمينة عمر، وأخته ماريا مصممة الملابس، وصهره الممثل والمخرج حميد الزوغي، وإخوته السعيد المعروف بعزيزي الزجال، والمؤلف المسرحي والصديق الصديقي الممثل في فرقته منذ الأزل.. والسينوغراف الراحل عبد الهادي الصديقي، وأخيراً ابنة الطيب الصديقي نفسه الشابة رجاء الصديقي مخرجة الأفلام الوثائقية التي فازت مؤخراً بجائزة عن فيلمها حول النساء الإفريقيات المهاجرات إلى المغرب..

وهناك عائلة الجندي وعميدها حسن الجندي الذي تطوّر على يده المسلسل التمثيلي الإذاعي بالمغرب، وهو أحد أبطال فيلمي (الرسالة) لمصطفى العقاد، و(القادسية) لصلاح أبوسيف، وزوجته الممثلة الراحلة فاطمة بنمزيان، وابنه أنور الجندي وهو مؤلف وممثل وصاحب فرقة مسرحية اسمها (فنون) كان قد أنشأها أخوه عبدالمنعم، بينما يرأس ابن آخر له هو حسن (جمعية الجندي لمسرح الطفل)، وابن أخيه الممثل عبد الله الجندي.. وأخيراً وليس آخراً ابنته هاجر الجندي المخرجة المسرحية والتلفزية..

وعائلة الفاضلي وعميدها الممثل عزيز الفاضلي، وابنته الفنّانة الكوميدية حنان الفاضلي، وأخوها المخرج السينمائي والتلفزي عادل الفاضلي.. وشقيقهما تقني الصوت والإضاءة رشدي الفاضلي، وشقيقتهما غزلان الممثلة مع حنان في عروض التقليد والكوميديا الساخرة..

"

إذا غادرنا المجال الأدبي، حيث تشحّ هذه الظاهرة نسبياً تستوقفنا في المجال الفني كثرةٌ كاثرة من السّلالات العاملة في المسرح

"



> كلما كانت الممارسة الإبداعية فردية كما في الشعر والرواية والتشكيل ضاقت دائرة المشاركة إلى حدّ الانغلاق

وتأتي بعد ذلك الممثلة ثريا جبران التي كان لها حضور كاسح في المشهد المسرحي خلال ثلاثة عقود قبل أن يعيّنها الملك محمد السادس وزيرة للثقافة ويقعدها المرض عن تحمّل تلك المسؤولية، وزوجها الباحث المسرحي وشريكها في تأسيس فرقة (مسرح اليوم) المخرج عبد الواحد عوزري..

والممثل المسرحي محمد التسولي أحد قدماء المسرح المغربي، ومؤسّس فرقة (الشهاب) التي قدّمت كثيراً من الروائع الكلاسيكية، وابنه سعد التسولي، وزوجته الممثلة فاطمة خير التي اشتهرت كذلك كمنشطة تلفزية..

وهناك أستاذ المسرح محمد الكغاط المؤلّف والمخرج والممثل المسرحي وصاحب التجربة العريضة ضمن مسرح الهواة وبطل أول فيلم روائي مغربي (وشمة)، وأخوه الممثل عز العرب، وابنه فهد الكغاط دارس المسرح وجامع تراث أبيه الراحل..

ثم الممثل والمخرج سعد الله عزيز وزوجته خديجة أسد مؤسّسا فرقة (مسرح الثمانين) ذي التوجّه الشعبي وأصحاب السلسلة التلفزية ذائعة الصيت (لالّة فاطمة)..

والممثلان محمد البسطاوي وزوجته سعاد النجار، وقد جاءا من فرق الهواة ليجدا مكانهما في التليفزيون، ثم ليتألق الزوج في أدوار سينمائية لامعة جعلته يكرّم قبيل وفاته المبكّرة في مهرجان مراكش الدولي للسينما..

والممثل والمخرج عبد الإله عاجل وزوجته نجوم الزهرة، وهما من أبرز أعمد المسرح الهاوي بالمغرب، خاصة عبر فرقتهما (الكاف) التي اشتغلت لفترة من الوقت مع المؤلّف المسرحي سعد الله عبد المجيد والمغني محمد الدرهم.

وفي مجال الفنّ السابع ستزدهر كذلك هذه الظاهرة مع المخرج مصطفى الدرقاوي، وأخيه مدير التصوير عبد الكريم الدرقاوي، وكلاهما درس السينما في معاهد بولونيا وشاركا سوياً في الانطلاقة الفعلية للسينما المغربية خلال السبعينيات.. وبعد مجموعة من الأفلام التجريبية أصيب الأول إصابة أقعدته عن العمل، بينما انتقل الثاني إلى مجال الإخراج التليفزيوني وقدّم

فيه أعمالاً طيبة.. وهناك قريبهما المصوّر كمال الدرقاوي الذي بعد أن دشّن تجربة ناجحة في المجال السينمائي بالمغرب غادر للعمل في كندا، وقد جرى تكريمه هو كذلك في مهرجان مراكش للسينما في دورته الأخيرة.

والمخرج والممثل نبيل لحو صاحب التجربة السينمائية والمسرحية الغنية تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، وزوجته الممثلة المخضرمة (بالعربيّة والفرنسية) صوفيا هادي، وابن أخته الكاتب المسرحي إدريس كسيكس المعبر بالفرنسية وأحد مؤسّسي التجربة الطليعية المسماة (دابا تياتر)..

والمخرج إدريس شويكة، وابنه مدير التصوير فاضل شويكة، وابن عمه الناقد السينمائي وكاتب القصّة والمنشط التلفزي محمد شويكة..

والمخرج السينمائي المعروف حكيم نوري، وابناه عماد وسهيل اللذان درسا معاً السينما وأنتجا أفلاماً قصيرة قبل أن يولي لهما والدهما إخراج الجزء الثالث من شريطه (فيها الملح والسكر وما بغاتش تموت).

وفي مجال الفنون التشكيلية ينتصب أمامنا مثال (الشعبية) الفنّانة الفطرية الأسطورية ذات الشهرة العالمية وابنها الرسّام الحسين طلال.. والفنّان حسن الفروج وزوجته فاطمة حسن ذات الأسلوب الفطري المتميّز باستلهام الموضوعات الخرافية.. والرسّامان التجريديان محمد بناني وابنه كريم بناني المقيم في إسبانيا.. وقد أضاف الأول لفظ (موا) إلى اسمه والثاني لفظ (كيم) لكي لا يلتبس أحدهما بقريبه ومنافسه في التعبير الفني..

وفي المجال الغنائي يبرز للعيان من أول وهلة مثال الفنّان العصامي الشعبي الفذ الحسين السلاوي الذي غادرنا في مستهل الخمسينيات وهو في الثلاثين من العمر بعد أن أسّس لنمط غنائي عريق يأخذ في نفس الوقت من المورو ث الشعبي وفنّ الحلقة ومن الطقاطيق الشرقية وفنون التخت المصرية وتميّز خاصة باستعمال آلات البيانو والأكورديون والكلارينيت.. وقد خلفه ولده محمد السلاوي الذي لم يتجاوز عتبة التقليد وإعادة ريبيرتوار والده بطريقة خالية من الموهبة.. غير أنه أنجب ابنا هو حاتم السلاوي سيُعيد بعض الألق لموسيقى وغناء جدّه عن طريق إعادة توزيعه وتكييفه مع الأذواق العصرية والشبابية..

وهناك تجربة الإخوان مكري:محمود، يونس، حسن وجليلة التي انطلقت شرارتها أواسط الستينيات مبشّرة بلون موسيقي جديد يستعمل الآلات الغربية والإيقاعات العصرية.. وكان أن استقطبت حشود الجماهير، خاصة في حقبة السبعينيات الملتهبة.. وبعد أن استنفد الإخوان مكري طاقتهم سينال منهم الخلاف والتقاعس ويخلدون إلى الراحة أخيراً ثم سيظهر للوجود في بداية الألفية فنّان شاب من نسلهم هو نصر الله ابن حسن مكري ويتسلّم المشعل لكي يواصل تجربة أعمامه وإن بطريقة مختلفة تميل إلى استلهام غناء كناوة وفن الراب..

ولابدّ أن نذكر في هذا السياق شجرة آل باطما التي أنجبت لنا جيلين من الفنّانين في مقدمتهم العربي باطما أحد أقطاب المجموعة الغنائية ذات الصيت العالمي (ناس الغيوان) التي كان أعضاؤها قد بدأوا ممثلين أوائل السبعينيات في فرقة (المسرح البلدي) للطيب الصديقي قبل أن يطلقوا تجربتهم التي غيّرت وجه الغناء الشبابي العربي والمغاربي.. ومحمد باطما عضو مجموعة (المشاهب) التي شكّلت تنويعاً على ما يُسمى في المغرب أغنية الأجيال.. وشقيقهما الزجال الشعبي الملتزم عبد الرحيم باطما والبنتان دنيا باطما التي شاركت في البرنامج الغنائي (أراب أيدل) قبل أن تملأ الدنيا بأغانيها وتشغل الناس بحكاياتها.. وخنساء باطما التي اختارت أداء ألوان غنائية غربية تمزج بين الحداثة والتقليد وتخترق الأوساط الفنّيّة بموهبتها الصاعدة..

وأخيراً نختم بالإشارة إلى أسرة المطرب المغربي البشير عبده وزوجته الممثلة المسرحية نزهة الركراكي اللذين أنجبا الشاب والمغني صاعد النجم سعد لمجرد الذي بعد أن برز اسمه في برنامج (سوبر ستار) راح يكتسح الساحة الفنّيّة العربيّة بأغانيه وفيديوكليباته المتنوّعة..

والخلاصة من كل هذا الاستعراض البانورامي أنه كلما كانت الممارسة الإبداعية فردية كما في الشعر والرواية والتشكيل ضاقت دائرة المشاركة إلى حدّ الانغلاق واستفرد الشخص الواحد بإنتاجه لصعوبة أن يخالطه فيه أحد وهو أمر طبيعي يقع في فطرة الإنسان وجبلّته.. وكلما كانت الممارسة تقتضي إشراك الجمع الغفير في صناعتها كما هو الشأن في الدراما المسرحية والإنتاج السينمائي تعدّدت أسباب التدخل فيه آتية من أرباب الاختصاص كالمؤلّفين والمشخّصين والمخرجين والمصوّرين والسينوغرافيين ومصممي الملابس وواضعي الموسيقى وأصحاب المونتاج والميكساج وهلمّ جرا مما هو مألوف من المهن التقنية والمهمّات الفنيّة.. وفي هذه الحالة تصير الاستعانة بأهل القربى من العاملين نافلةً، بل ومطلوبة لتيسير العمل والدفع به إلى الأمام بأقلّ عناء وأسهل سبيل.

> "تصير الاستعانة بأهل القربى من العاملين نافلةً بل ومطلوبة لتيسير العمل والدفع به إلى الأمام"

بدلاً من الأسر الأدبيّة، أُريد أن أتحدّث عن أُسر المستشرقين، من الأســاتذة الذين كرّسوا حياتهم لدراسة الحضارة والثّقافة العربيّة الإسلامية، والذين نقلوا شغفهم لهذه الدراسات لأبنائهم، لدرجة أثارت التسـاؤل حول الاستشراق، هل هو علم مثل غيره، أم أنه شغف «مريض» ينتقل بالعدوى الجنينية من الأب إلى الابن؟.

الأبناء والآباء:

مَنْ الأكثر موهبة؟

إيزابيللا كاميرا دافليتو: إيطاليا

> يطرح الأبناء مشكلة معرفة ما إذا كان الطفل الذي استمرّ على الطريق الذي خطّه والده سوف يصبح أفضل من والده

الابن، منذ نعومة أظفاره، يرى أبويه بين القواميس والموسوعات والكتب والمخطوطات من جميع الأنواع، مكتوبة بحروف غير معروفة له، أو يراهما، على سبيل المثال، فريسة للمخاوف من الترجمة شأن جميع المترجمين، هنا الابن لا يمكنه أن يتخيّل أنه يستطيع أن يفعل شيئاً في الحياة غير ما فعله أبواه، ليؤكد نظرية علم الأحياء في أنه من الأرانب تولد الأرانب ومن المستشرقين يولد المستشرقون.

وفي وقت لاحق، يطرح الأبناء مشكلة معرفة ما إذا كان الطفل الذي استمرّ على الطريق الذي خطّه والده سوف يصبح أفضل من والده، أم أنه سوف يعاني في كل حياته من العقدة الأبوية، مع الوعي بأنه لا يوجد أحد في العالم يمكنه أن ينافس عبقرية والده، ولا حتى هو نفسه.

ولكن دعونا نرَ ما يحدث في سلالات المستشرقين الإيطاليين. إن أعظم مستشرق لدينا دون أدنى شك كارلو ألفونسو نالينو، نجل أستاذ الكيمياء، والذي أظهر فوراً شغفه بدراسة الجغرافيا والعلوم الفلكية عند ذلك لدراسة تاريخ وثّقافة العرب. وهو من أكبر العارفين بالشأن المصري، وألّف كتاباً دراسياً عن اللهجة المصرية، ثم كتب معالجات نظرية تاريخيّة وأدبيّة وقانونيّة، بما في ذلك التاريخ الأدبي للفترة الأموية، بالإضافة إلى معالجة نظرية للشريعة الإسلامية. كان أستاذاً بجامعة روما، ولكنه كان يدرس أيضاً بجامعة جديدة بالقاهرة حملت اسم فؤاد الأول، والتي أصبحت بعد ذلك جامعة القاهرة، وكان بين طلابه طه حسين، الذي ذكره في بعض كتبه. وكلنا نذكره لأنه أسّس في عام 1921 المعهد الشرقي المرموق والمجلة الإيطالية الأكثر نجاحاً بين المستشرقين، وهي مجلة «الشرق الحديث»، التي لا تزال تصدر حتى الآن. وفي عام 1938 زار شبه الجزيرة العربيّة، وخصّص للمملكة السعودية إحدى الدراسات التي نُشِرَتْ بعد وفاته من قِبَل ابنته ماريا، التي هي أيضاً مستشرقة ومستعربة ألّفت كتاباً عن النابغة الجعدي، أحد الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الفترة الواقعة بين الجاهلية والإسلام.

لكن ماريا، مع ذلك، ظلّت طيلة حياتها كلها تعيش في ظِلّ والدها، والذي كان يمثل لها قبل كل شيء أستاذاً لا يضاهى بغيره، فجمعت وحرّرت ونشرت أعمال والدها غير المنشورة في حياته، كما عملت على مواصلة تدريس اللّغة العربيّة وآدابها بالجامعات الإيطالية، تماماً كما فعل والدها.

والمستعرب الإيطالي الكبير الآخر، والد مستعرب كبير آخر، هو جوزيبي جابرييلي، والد فرانشيسكو. بدأ جوزيبي مسيرته في مكتبة الأكاديمية الملكية «لينشيي» مساهماً بدراسته في



نشر العمل الضخم لليوني كايتاني «حوليات الإسلام». كان كاتباً غزير الإنتاج، وشملت كتبه الدراسات العربيّة اللّغويّة والأدبيّة وتحقيق التراث والدراسات التاريخية والثّقافيّة. أما ابنه فرانشيسكو، فلم يكنْ يعتبره مجرد أب، وإنما المعلّم الذي دفعه لدراسة اللّغة العربيّة، والتي أفرغ لها حياته كلها.

وفرانشيسكو في الواقع، هو مؤلّف العديد من الأعمال بما في ذلك ترجمة ألف ليلة وليلة، ورحلات ابن بطوطة، وقصائد المتنبي، وعملان أساسيان لجيل كامل من الطلاب: أول تاريخ للأدب العربي، من الجاهلية حتى النهضة، وتاريخ الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب. هذا الكتاب الأخير كان كتاباً طال انتظاره، لأنه يحكي، أخيراً، حقائق هذه الحرب، ولكن ليس من وجهة نظر المركزية الأوروبية. وهو أيضاً الكتاب الذي جعله أشهر مستعرب إيطالي، وتُرْجِمَ إلى لغات كثيرة، ونال بفضله العديد من الجوائز. بالطبع، يمكن للمرء أن يتساءل ماذا لو أن والده جوزيبي لم يحفّز فيه حب اللّغة والثّقافة العربيّة، هل كان من الممكن أن يختار فرانشيسكو الخيارات نفسها، وأن يحترف العمل نفسه، أم كان والده مثالاً وعاملاً حاسماً جعله يكتشف الحب للعالم العربي؟ من المؤكد أن رؤية الكتب العربيّة منذ الصغر قد حرّضت الصغير فرانشيسكو الشباب على أن يطرح على نفسه الأسئلة، ولكن هل يكفي هذا وحده لأن يجعل منه مستعرباً كبيراً، أكبر حتى من أبيه؟ يدفعني هذا للتفكير في سياقات أخرى: هل كان لوردة اليازجي، أن تصبح شاعرة دون أن تحذو حذو والدها ناصف؟ وجميع أحفاد المعلّم بطرس البستاني؟ وفدوى طوقان، هل كان لها أن تصبح الشاعرة الفلسطينية الكبيرة دون اقتداء أخيها الحبيب إبراهيم طوقان؟ الإجابة الصعبة سوف تقع على عاتق الأجيال القادمة.

ولكن، بالعودة إلى المستشرقين أو المستعربين بشكل عام، هل ثمّة فضل للأطفال الذين وجدوا أنفسهم أمام سُبل ممهدة أو آباء اكتشفوا بلا سبب أو لسبب نجهله وعلى نحو مفاجئ فضولاً وحباً لمعرفة عالم بعيد، أو عالم قريب، لم يكنْ أحد يعرف عنه شيئاً في عصرهم؟

فأنا، من باب ذكر الشيء بالشيء، ورواية خبرة مستعربة من جيل لاحق على جيل الكبار الذين تحدّثت عنهم، جئت من عائلة محامين، ليست لديهم أية علاقة بالعالم العربي، بل إن بلدتي كانت مسرحاً لأولى بشائر «صِدام الحضارات»، حيث يسمي أهلوها العرب والمسلمين كلهم باسم «ليفانتيني» أي «شرقيين»، وهو معنى سلبي بالنسبة لهم، فهو يعني «الغشاشين»، وشغفي بالعربيّة كان بالنسبة لهم غريباً، بل أيضاً مريباً.

> هل كان لوردة اليازجي، أن تصبح شاعرة دون أن تحذو حذو والدها ناصف؟

الحالـة التي نقـدّم لها هنـا حالة مختلفـة، وتتعلّـق بالكاتب الإيطالي المسرحي والروائي الشهير لويجي بيرانديللو مؤلف المسرحية الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف». هذا الكاتب له ابن اسمه ستفانو، هو الآخر أديب كبير، ولكنه لم ينلْ ربع شهرة والده.

جلباب الأب!

د. حسين محمود

ستفانو يطرح المسألة على نحو مأساوي، حتى نكاد نظن أنه كان يتمنّى لو لم يولد ابناً لهذا العبقري الذي وسعت شهرته الآفاق. ويطرح رأيه هذا سلوك الأدباء الكبار داخل عائلاتهم وما يمكن أن يورثوه حقيقة لأبنائهم. الأمر أسهل عندما تكون العائلات الأدبيّة بين إخوة مستقلّين وعلى قدم المساواة، حيث يغلب التعاون على الصراع، وتغلب الحرّيّة على الأبوية.

يقول ستفانو عن أبويه: «حمل كبير وحاسم على شخصيتي منذ الطفولة جاء من كيانين، هما الأب والأم. كان لهما جوانب مأساوية في بعض الأحيان، بطبيعة علاقتهما الصراعية، حيث انغلق كل منهما في دائرة تبرير شاملة حطّمت روحي».

> حمل كبير وحاسم على شخصيتي منذ الطفولة جاء من كيانين، هما الأب والأم

لهذا الكاتب، ستفانو بيرانديللو، سوف ينشر قريباً أحد نصوصه المسرحية بالعربيّة بعنوان «مطلوب أب»، وهو نص كاشف لمأساة انتمائه لأسرة عميدها أديب بهذه القامة. والخلاصة التي وصل إليها من هذا العمل والأعمال الأخرى التي تركها هي أنه من الصعب أن تنمو داخل بيت بيرانديللو، حيث يسود «الخوف المقدس»، وتتأجّج المشاعر حتى تصل إلى قمم الكراهية الغاضبة. عائلة قاتلة هدفها، كما يقول أوريست بطل مسرحيته التي ذكرناها، أن «يدمر بعضها بعضاً».

وستفانو عاش في جلباب أبيه، ولكنه كان كارهاً لهذه الحياة، فهو كاتب راقٍ مصقول الموهبة، غني البيان، سائر على أثرِ أبيه منذ بكورته، وهو من بين أهم الكتّاب في عصره، شاهداً على أكثر أحداث القرن العشرين اضطراباً. من الحرب العظمى للفاشية، إلى الحرب العالمية الثانية وإعادة الإعمار الصعبة. باحث دائم عن التأصيل، عن الأساس الإنساني الذي بوسعه أن ينقذ من العدمية والتشتت، ورغم كل هذا لم يصب ما أصابه أبوه من مجدٍ، لا لشيء إلّا لأنه كان ابناً له.

كانت سنوات الشباب هي سنوات اكتساب الهويّة الخاصة، عانى فيها من السجن القاسي. أما سنوات النضج فقد تميّزت بالعلاقة الناضجة والمكثفة مع والده، خاصة بعد المأساة التي وقعت في محيط الأسرة، عندما تَمّ حجز أمه أنطونيتا في مصحة للأمراض العقلية بعد أن أصيبت بالجنون من جراء علاقتها الصراعية مع لويجي الأب، وكانت قمة المأساة عندما طلبوا من ستفانو أن يوافق موافقة كتابية على إيداع أمه مستشفى الأمراض العقلية، فخامره إحساس بأنه قتلها، أو أن أباه قتلها، ولهذا كانت الشخصية الأسطورية التي تلعب دور البطولة في المسرحية التي نحن بصددها هي شخصية أوريست «قاتل أبيه» ثأراً لأمه. كانت الأزمة في العلاقة بين لويجي بيرانديللو وزوجته أنطونيتا بورتولانو قد نشأت من البداية بسبب صعوبة التواصل.



كان بيرانديللو يتعامى عن قيمة الحياة العادية، فيسقط على أنطونيتا عذابات روحه، ويصر على تشكيلها على صورته. وكانت أنطونيتا من جانبها غير قادرة على التغلغل في متاهات العبقري المعقّدة، فحصرت نفسها في دور ربة منزل، منهكة من حب زوجها الشائك، لتبني بينها وبينه جداراً تدافع به عن نفسها. «جنون زوجتي هو أنا»، هذا ما ذكره لويجي بيرانديللو للكاتب اوجو اوييتي في 10 إبريل 1914. لم يكن بينهما سوى مرّات متقطعة تشتعل فيها الحواس فجأة وبعنف ينتهك الصمت القائم بينهما. هذا الشوق المرهق والالتياع الدائم والانعزال عن الناس، جعل ستفانو يتخيّل أن أبويه ليسا زوجاً وزوجة، وإنما عشيقان.

اتّخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو ستفانو لاندي لكي يؤكد على استقلاليته التي طالما اشتاق إليها، ولم ينلْ الاعتراف بها مطلقاً ولم ينجح في الهروب من اسم «بيرانديللو» ومشروعه الأدبي، ولا فيما يضمره من هويّة ذاتية تجعله يشعر بأنه «إنسان من لحم ودم».

«لا أريد أن أكون رجلاً عادياً، أو رقماً في قطيع، وإنما أريد لنفسي قيمة خاصة بي، تفرّداً يميّزني»، هكذا كتب لزوجته في خطاب بتاريخ 20 أغسطس 1921. وبعدها بعشر سنوات، في 30 يوليو 1931 يكتب: «لم تتح لي حياة سهلة، وأعني الحياة الروحية. فالإرادات التي تشرف على حياتي قوية واستبدادية، والطموحات أكبر من اللازم، والمخاوف من أن أقدم على الإنجاز قبل إعدادي له مخاوف مبالغ فيها، والضغوط على الضمير لا تحتمل...» يدين ستفانو للتعليم الذي تلقاه من أبيه تلميذاً له، ولم يكنْ بوسعه أن يكون غير ذلك. ومع ذلك فهو لم يستغلّه أبداً، كما كتب إلى فالنتينو بومبياني يوم 15 يناير 1945، وإنما ظَلّ مسحوقاً تحت وطأة الديكتاتورية العائلية والأدبيّة وقد وصل إلى اللحظة التي يتحرّر فيها من ذلك كله بالفِرار إلى باريس واختياره مساراً فنيّاً مختلفاً، ليصبح واحداً من الرسّامين الأكثر احتراماً في المدرسة الرومانية، بعمق رمزي-ميتافيزيقي، واعتزامه الزواج من تشيلية كان من المفروض أن يعبر معها المحيط إلى تشيلي. وهو ما أدى إلى قرار ستفانو أن يكون مؤلفاً «بعد وفاته»، أي أن يترك أعماله لتنشر بعد موته، حتى يسجّل ويؤكّد ابتعاده الزمني عن أبيه.

بلغ مجمل الإنتاج الدرامي لستفانو تسعة عشر نصاً، يمكن أن تُقرأ على أنها خلاصة تجاربه المؤلمة: الحرب التي شارك فيها وتحمّل أوزارها، وأسرته المحبة والقاسية، والتي وجّه إليها تحليلاته الحادة. ومن الموضوعات الحديثة الكبرى التي عالجها: جدلية السلطة غير المتكافئة، وإدانة العنف والحرب والعنصرية، وقبول الآخر واحترامه، والجوانب الوقحة

"لا أُريد أن أكون رجلاً عادياً، أو رقماً في قطيع، وإنما أُريد لنفسي قيمة خاصة بي وتفرّداً يميِّزني"



والمزعجة في الجنس، والبواعث المعتمة والفظيعة للسلوك الإنساني، والكدر الوجودي، ومسؤولية التاريخ، وأكاذيب الأساطير. ومسرحه اجتماعي النزعة، يميل إلى التوفيق في النزاعات التي تنشأ من الأسرة وفيها، ويسمح له عمقه الاتوبيوجرافي كذلك بالتغلغل في عالم لويجي بيرانديللو المعقّد.

يبني ستفانو مسرحه على أساس إحساس العداء الذي واجهه في حياته ويضفي عليه نكهة مريرة، انطلاقاً من مركز حياته، أي من الأسرة. الأسرة بالنسبة له هي المكان الذي تتربى فيه الروح، ووفقاً لما تهيؤه الأسرة من أسباب لتربية روح الابن سوف يحقّق هذا الابن ذاته وهويّته. ولكن الأسرة في حقيقة الأمر كانت بالنسبة له كهفاً معتماً وغامضاً تتولّد فيه وتنمو بنور الاستياء التي يوحي بها الغياب: غياب الواجبات والالتزامات، وغياب الآباء، وعلى نحو غياب الأمهات. وراء التاريخ الشخصي الأنيق المتألق لستفانو الذي تغذّى على نكهات الثّقافة الأوروبية الخصيبة، تكمن رجفة التوتر الناجمة عن الترقب والشك. ولأن الحقيقة والحرّيّة هي مثل الأسرة العليا وهي غير قابلة للتحقيق فقد أحسّ دائماً بالحاجة إلى تأكيدها ومداعبتها، وهو ما ظهر في مسرحه وأثّر سلباً على بنائه التربوي والتعليمي.

كان ستفانو يخالف هيجل في أنه لا توجد مطالب لمن هو خانع في قلبه، لأن الحرّيّة الداخلية هي التي تعطي العمل قيمة وهويّة وكرامة. ويبدو ستفانو هنا مرتبطاً بإشكاليات عصره، كما أنه وضع الأسس للأفكار التي سوف يتناولها بعد ذلك في مسرحيته «مدرسة تعليم السرقة». من خلال السلطة التي ينتج عنها أن يصبح كل واحد حاكماً لأسرته، وفقاً للخطة الأصلية للطبيعة، مكتسباً الحق في أن يكون أباً، أي ذلك الذي يجعلك «حراً» وليس «عبداً». الأب، وفقاً لتعبيرات فلافيو في مسرحية «في هذا العالم الواحد»، يجب ألّا يصرّ على أن يفعل ما يشاء أياً كان» وينبغي ألّا يكون «ظالماً»، «بغيضاً ومستبداً»، «إلهاً يريد أن يخلقكم على شاكلته»، ولكنه يجب أن يكون نقياً منفتح القلب والأفق، وأن يستسلم أمام رغبات الجميع في المشاركة في تنشئة وتربية الابن. أن يكون على طريقة هايدجر «كائناً في العالم»، ومن ثمّ «كائناً فانياً».

هذا هو ستفانو بيرانديللو، نموذجاً لسلالة أدبيّة غير موفقة، فقد دمّره انتسابه إلى أبٍ عبقري في كل شيء إلّا في الأبوة.

> ستفانو بيرانديللو، نموذجاً لسلالة أدبيّة غير موفقة، فقد دمّره انتسابه إلى أبٍ عبقري في كل شيء إلّا في الأبوة

هـل يمكـن توريث الموهبــة الفنّيّة أو الأدبيّة؟ هـل الإبداع أمر قابل للتوريث..؟ كيف يمكن تفسير حالة اختيار عدد من أبناء أو إخـوة الأدبـاء والفنّانين أو بعض أهلهم والمحيطين بهم السـير على دربهم في مجال الأدب والفنّ..؟ هل تكفي رابطة الدم لإنشاء عائلة أدبيّة علـى غِرار نشوء العائلـة التقليدية..؟ مـا هي العوامل التي تسـاهم في بلـورة شـخصيّة الأبناء أو الأقـارب بما يتماهى مع شـخصيّات عرّابيهم وآبائهم الرمزيّين..؟

مسارات الـورثة

هيثم حسين*

قد يكون التأثّر بطريقة تراكميّة كما في حالة الأسـر الفنّيّـة والإبداعيّـة والأدبيّـة، فالمتأثّـر يجـد نفسه في عالـم يستكشفه بطريقة سلسة، يتعرّف إليـه مـن داخلـه، مـا يقوم بتقريب المسـافات لـه، وتذليل الصعاب، ويضعـه فـي درجـة يمكـن البنـاء عليها من النقطة التـي وصـل إليها بحكم انخراطه الطبيعيّ في الوسط الذي وجد نفسه فيه. وبحكم أنّ الإنسـان يختـار مـا يعـرف تفاصيلـه، ويشـعر براحـة وسكينة في التشبّث بـه، فإنّ التماهي مع المؤثّر يتجلّى بطريقة تتبدّى بدورها طبيعيّة، إذ إنّ البيئة تلعب دورها وتمارسه بأبلغ تجلّياته.

كيف تمارس البيئـة المحيطة بالأديب أو الفنّان دورهـا الكبيـر عليـه وتدفعـه إلـى اختيـار طريقـه فـي عالمـه الفـنّ والأدب..؟

هنـاك مقولـة فـي علـم نفـس الطفـل تقـول «أعطنـي طفـلاً أعطـك مـا تشـاء»، وهنـا يكـون التركيز على البيئـة التي ستتمّ فيها رعاية الطفل، ورسـم مسـارات تحرّكـه وتوجيـه ميولـه، بحيـث يجد نفسه محبّاً للمجال الـذي يجده أمامه، وهنـا لا يمكن إلغـاء دور الموهبـة، أو العامل الجينيّ، كما يعـرف بتسميته، لكن العمل الأساسـيّ يكون علـى سبل تطوير الموهبـة والاشـتغال عليها، وإخراجها مـن طورهـا الفطـريّ البسـيط إلـى حالـة ممنهجـة قابلـة للتطويـر، وصـولاً إلـى درجـة الإبـداع، ومـن ثـمّ التأثيـر، وهكـذا تتشـكّل دوائـر تأثيـر وتأثّـر، وتنتقـل الموهبــة مـن جيـلٍ إلـى آخـر بطريقـة موضـوعيّـة واعيـة ومدروسـة.

يُقال أيضاً في العلـوم التربويّة «إنّ الإنسان ابن بيئتـه»، وهـذا يؤكّـد علـى التمرئـي الـذي ينعكـس علـى المرء، من حيث يـدري ولا يـدري، لأنّ الاعتياد علـى ظـروف أو أشـياء بعينهـا، يخلـق نوعـاً مـن الاطمئنان إليها، وهـذا الاطمئنـان يستدرج صاحبـه إلـى التعلّـق بموضوعـه الـذي يصبـح أثيـراً لديـه، ومـع الزمـن يغـدو مستكشفاً أكثر لخفايـاه، يتقاطع الذاتـي مـع الموضـوعـيّ فـي التجربـة هنـا، وتكـون البيئــة الأسـريّة فارضــة تأثيرهـا بقـوّة وراسـمة خرائـط تحـرّك الورثـة مستقبلاً.

ربّمـا يكـون حلـم كثيـر مـن الآبـاء الذيـن حقّقـوا إنجـازات مُعيّنـة في مجالاتهـم، متركّزاً علـى توجيه أطفالهـم وخلقهـم بطريقـة يجـدون فيهـا استمراريّة لهـم، يحافظـون مـن خلالهـم علـى تلـك الإنجـازات وتطويرهـا، لذلـك يكـون التأكيد علـى ضرورة تهيئة الأجـواء لهـم لإشـعارهم بحرّيّتهـم فـي اختيـار مـا يريـدون لهـم اختيـاره، وقـد يحمـل ذلـك أنانيـة مـن الآبـاء أو حرصـاً مبـرّراً، لكـن ذلـك يتبـدّى فـي السياقات الإبداعيّـة حمّالاً لخطر كبير، ولاسيّما أنّ رغبـة الوريـث وشـغفه وحلمـه، تظـلّ الأكثـر تأثيـراً فـي الاسـتمرارية مـن عدمهـا.

> الحالة السوريّة لم ترتقِ إلى درجة تشكيل ظواهر ذات تأثير واسع، وتكون مختلفة عن حالات عربية أخرى، كظاهرة الرحابنة في لبنان مثلاً

يمهّد اكتشاف المرء في مراحله الأولى لأسرار العمل الإبداعيّ، سواء كان في الجانب الفنّيّ أو الأدبيّ، الطريق أمامه لخوض تجربته، بطريقة أكثر تيسيراً من ذاك القادم من خارج الوسط المُحدّد ليقتحمه ويستكشف عوالمه ودهاليزه، ويكون وصول العرّاب المفترَض إلى مستوى مُعيّن من الشهرة والانتشار والتأثير، بحيث يخفّف عن وريثه حِدّة المشقّات التي قد تعترض سبيله، وييسّر له الانطلاق كثيراً.

كما أنّ الأب الرمزيّ يلعب دور الناصح العليم والمتروّي، بحيث تؤدّي النصائح المتراكمة إلى صياغة شخصيّة الوريث بطريقة تقترب من تصوّر عرّابه لها، ويكون ذلك إيذاناً بتملّكه مفاتيح أولى لولوج عالمه، ويظلّ عليه عبء أكبر تالياً، وهو كيف يخرج من عباءة الأب؟ وهل يعيش محنة قتل الأب رمزيّاً أم يبقيه في درجة التبجيل والتقديس بعيداً عن أي تماهٍ يعدمه شخصيته ويسلبه خصوصيّته واستقلاليته..؟ هل يسعى لإبقائه طوطماً لا غنى عنه في الحِلّ والترحال، وتصدير أيّ نتاج للوريث بمغة عرّابه، على اعتبار أنّ الاسم المعروف يصبح كماركة مسجّلة لا تنفد ذخيرتها..؟

يمكن تلمّس بوادر الحالة الإبداعيّة عند الورثة، لكن وكما يقول ألبرت أينشتاين إنّ العبقرية عبارة عن 1 ٪ موهبة و99 ٪ عمل واجتهاد، فإنّ المسعى يتركّز على تطوير ما يجد المرء نفسه ممتلكاً لأدواته وآلياته ومطّلعاً على تفاصيله وخفاياه وأسراره، ويكون الأب الرمزيّ مصدر استلهام واستيحاء وتوجيه للوريث، وتعبيد دربه إلى مستقبله الذي يتأمّله له، برغم إدراكه، بحكم خبرته وتجربته، أنّ ذاك الطريق لن يخلو من عقبات مستقبليّة واجبة، يكون فيها في مواجهة قوّته الداخليّة، ويكون إبداعه على محكّ الواقع واختبار التجربة.

في قراءة للحالة السوريّة تمكّن مصادفة كثير من الأسماء التي شكّلت أسراً أدبيّة أو فنّيّة، وبرغم أنّ الحالة السوريّة لم ترتقِ إلى درجة تشكيل ظواهر ذات تأثير واسع، وتكون مختلفة عن حالات عربيّة أخرى، كظاهرة الرحابنة في لبنان مثلاً، إلّا أنّ ما نتج عنها ساهم في إثراء عالم الفنّ والأدب في سوريا، ودفع إلى الواجهة أسئلة التوريث الأدبيّ والفنّي، وبخاصّة أنّ التوريث ظلّ حاضراً في المجال السياسيّ، من ذلك المثال الأكثر سفوراً، ما كان يتمّ من إعداد حافظ الأسد لابنه باسل؛ الذي قضى في حادث سيّارة، ليستلم رئاسة البلد، الذي يفترض بأنّه جمهوريّ وليس نظاماً وراثيّاً، ولعبت الأقدار دورها، ليتّجه إلى إعداد ابنه بشار للسلطة، وتعبيد الطريق أمامه لذلك وتحقيقه.

> يمكن تلمّس بوادر الحالة الإبداعيّة عند الورثة، لكن وكما يقول ألبرت أينشتاين إنّ العبقرية عبارة عن 1 ٪ موهبة و99 ٪ عمل واجتهاد

لاشكّ في أنّ التوريث في المهن والمجالات التجارية والسياسيّة والإدارية والمؤسّساتية يختلف عن الوراثة الأدبيّة والفنّيّة، لأنّ الجانب الإبداعي يستلزم وجود موهبة ويستوجب البناء عليها، ولا يستقيم الأمر من دون وجود حَدّ أدنى من الحبّ والرغبة، ذلك أنّ الفرض وحده غير مجدٍ، ويعود بنتائج عكسية، قد تكون كارثيّة على أصحابها.

يمكن تذكّر عدد من الحالات في الوضع السوريّ، في مجالات الأدب والفنّ، حاول فيها الأبناء السير على خطى آبائهم، وأفادوا من تجاربهم، من ذلك مثلاً الراحل عبد الرحمن الكواكبي وحفيده سلام الكواكبي، والشاعر الراحل نزار قباني وأخوه صباح قباني ورنا قباني، والكاتبة ديمة ونوس ووالدها الراحل سعد الله ونّوس، وكذلك عدد من أسرة ونّوس في الكتابة والأدب والترجمة كمالك ونوس، ناصر ونوس، وهناك أدونيس وابنته نينار إسبر، وبعض من أسرة إسبر كأسامة وعبير وفرات، وهناك حالة شهلا العجيلي، وعمّها الراحل عبد السلام العجيلي، وكذلك الروائية روزا ياسين حسن ووالدها الراحل بو علي ياسين، والشاعر نوري الجرّاح وأخوه الشاعر محمّد الجرّاح، وابنه الإعلاميّ رامي الجرّاح، والروائيّ خيري الذهبي وابنه الكاتب الفارس الذهبي وابنته الإعلامية سهير، وهناك عائلة الحسيني التي برز منها توفيق الحسيني، محمد عفيف الحسيني، عبد اللطيف الحسيني، عبد الرحمن الحسيني، محمّد نور الحسيني، عبد المقصد الحسيني وغيرهم، وأسرة دريعي ومنهم عبد الرحمن دريعي، حسن دريعي، سمر دريعي، كرديار دريعي، نغم دريعي.

في المجال الفني هناك حالات كثيرة أيضاً يمكن الاستشهاد بها والتدليل على التأثير والتأثّر ضمن الأسرة، بما يشبه جانب الاشتراك أو الوراثة، كحالة الروائيّ حنّا مينة وابنه سعد الذي اختار طريق التمثيل، وجانب الفنّ والموسيقى هناك سعيد يوسف وابنه زورو يوسف، أصالة نصري ووالدها الملحن مصطفى نصري، وكذلك أمل عرفة ووالدها الملحن سهيل عرفة، والفنان رفيق سبيعي وابنه الممثّل والمخرج سيف الدين سبيعي، بالإضافة إلى آل جبر ومنهم ناجي جبر، محمود جبر، ليلى جبر، مرح جبر، وكذلك عبد الرحمن آل رشي وابنه محمد آل رشي.. ناهيك عن الجيل الجديد الذي يقتحم سوق الفنّ بدفع من الآباء الموجودين أو الأمّهات الموجودات في بحر السوق الفنّيّ.

في مجال الفنّ التشكيليّ يمكن تذكر حالات عديدة برزت فيها أسماء من الأسرة نفسها، سواء



كانوا إخوة أو آباء وأبناء، ومنها مثلاً الراحل عمر حمدي المعروف باسم مالفا، وإخوته عرفان، عمران، عصام، وكذلك الفنان خضر عبد الكريم وابن أخته عبد الكريم مجدل بك، والفنان عمر حسيب وزهير حسيب.. وغيرهم.

ربّما يُعدّ وجود أحد من الجيل السابق في ميدان الأدب والفنّ عاملاً مهمّاً في إيصال التالي إلى عتبة الانطلاق، والتهيئة لتصديره وتسويقه، وإن كان بطريقة غير مباشرة، إلّا أنّ المؤكّد أنّه لن يستطيع تحقيق النجاح له، إن لم يكن هو نفسه على قدر من المسؤولية والجهد والمثابرة، لأنّ النجاح لا يمكن توريثه، وإن كان الأبناء والورثة ينالون قسطاً من شهرة الأب الرمزيّ أو الفعليّ ونجاحاته، يحاولون بناء عليها البحث عن مجد منشود بدورهم.

يتجلّى الانتقال الجيليّ للجانب الإبداعيّ كمعادل للاشتغال على هذا الإبداع نفسه، ومحاولة البحث عن هويّة خاصّة واستقلالية مأمولة للاحق، بحيث يكسر طوق التبعيّة ويتحرّر منطلقاً نحو آفاق لا تقلّ رحابة واتّساعاً عن رحابة عوالم السابق، كي لا يكون مقتفياً الآثار ومتخفّياً خلف ظِلال أسماء استمدّت قيمتها بالتراكم من أعمالها وتأثيرها في الناس.

قد يتحوّل التشبّث بالعالم الإبداعيّ والحرص على استكمال الطريق الذي خطّه السابقون تقليداً لدى الجيل اللاحق، وقد يصبح قيداً على بعضهم، حين لا يتمكّنون من مجاراة تجارب سابقيهم، أو الارتقاء إلى مستواها، أو تقديم تجارب ذات خصوصيّة وتفرّد، بحيث يصبح الاسم عبئاً ينبغي التخلّص منه.

يستدعي الحديث عن تجارب الآباء والأبناء الإبداعيّة مسألة الحقوق والواجبات بين الأجيال، إن كان الاعتراف بالفضل أو تثمين التجربة، ذلك أنّ هناك مَنْ يواظب على تقديس الأب تمهيداً لفرض قداسة من نوع مُعيّن على ما يقوم هو نفسه به، في مسعى لإبراز استمرارية خيط الإبداع، واستكماله لمشروع سابقه، وهذا يحمل بدوره جانباً من التضليل الذاتيّ، ومخادعة النفس، لأنّ التجربة الشخصيّة تفترض استقلاليّة صاحبها، ولاسيّما أنّ من سمات الإبداع الاحتفاظ بعنريّة مُتجدّدة والبحث عن التفرّد المنشود.

بالإشارة إلى الراهن السوريّ، لا يخفى أنّ المستجدّات الحاصلة في الواقع السوريّ، وبشكل خاصّ بعد الثورة السوريّة، فرضت وقائع ومعطيات جديدة، بحيث إنّ التجربة تتّخذ منحى جديداً يماشي الواقع المستجدّ، ويفرض نوعاً من التحوّل، الذي سيحتاج إلى سنوات حتّى يتبلور ويجد لنفسه حيّزاً مناسباً، وتكون الأسر الأدبيّة والفنّيّة أمام امتحان التجديد والمواكبة، ولاسيّما أنّ هناك اختلافات وخلافات ضمن أسر بعينها يهدّد بتفكيكها، ورسم معالم صور أخرى لها.

"التوريث في المهن والمجالات التجارية والسياسيّة والإدارية والمؤسّساتية يختلف عن الوراثة الأدبيّة والفنّيّة"

*كاتب وروائيّ سوريّ مقيم في بريطانيا

إن استقراء التاريخ الثّقافي لتونس المعاصرة، يُوقفنا على إسهام العائلات العلمية العريقة: كعائلات ابن عاشور(1) وآل النيفر وآل جعيط(2) وابن الخوجة، وغيرها، في تشكيل المشهد النخبوي العام الذي مثّل الطبقة المثقّفة التي تصدّرت الواجهة، في القرون الثلاثة الأخيرة، قبل أن تدخل، في بداية القرن العشرين، عناصر غير تقليدية (درست في الجامعات الغربية، الفرنسية أساساً، لتمثّل نوعاً من الانتقال في تكوين النخبة التونسية وخصائصها ووظائفها).

عائلة ابن عاشور

تحديث في سياق التوافق

صابر الحباشة*: تونس

> نزعة المحافظة والتقليد، لم تكن خالصة ولم تكن تعني الجمود والاتباع المطلقين

هذه البنية المحافظة تعكس نموذج تراتبية المجتمعات المحافظة التي تورّث فيها أجيال سابقة أجيالاً لاحقة تاريخها ورصيدها وتضلّعها في العلوم والآداب الرائجة في ذلك العصر. مثلما تؤكّد العلاقات الناشئة بينها ضرباً من التنافس أو توزيع الأدوار والترابط الدموي عن طريق المصاهرة وغيرها من الروابط الأسرية التي تكفل ضروباً من الاحتكار لوظائف في كثير من شؤون استثمار رأس المال الرمزي للمجتمع التونسي في العلوم الشرعية والرتب القضائية والتصدّي للتدريس والوظائف العليا في الدولة.

وقد ارتبطت هذه البنية الثابتة بنزعة محافظة تقوم على إعادة إنتاج الوضع القائم، وعلى التوريث بمختلف أشكاله. غير أننا سنلاحظ، أن للتطوّر الزمني فعله في توجيه سهم الاهتمامات العلمية لهذه العائلات؛ إذ تطوّر الانكباب على علوم الفقه وأصوله، بالمعنى الموروث للعبارة، إلى فقه القانون والقانون المقارن، وفق ما أضحى عليه الأمر في العصور الأخيرة، تبعاً لمواكبة التطوّر العالمي في هذه المسائل والفنون، كما انتقلت لغة التأليف من العربية إلى الفرنسية.

غير أن نزعة المحافظة والتقليد، لم تكن خالصة ولم تكن تعني الجمود والاتباع المطلقين؛ بل كان ثمة أبواب كثيرة للتجديد والانفتاح. ولعلّ القراءة الخارجية لطرائق تجديد هذه العائلة العاشورية وتجدّدها، توقفنا على ضربين من التطوّر:

الضرب الأول: يقع التطوّر والتجديد فيه ضمن الخطاطة المرسومة ووفق الانضباط بضوابط الاتباع، والأصالة والوفاء للقيم والثوابت الراسخة، مع استنارة وتحرّر من الموروثات البالية، في أجيال اندرجت إسهاماتها ضمن منطق التجديد داخل المنظومة السائدة.

الضرب الثاني: يجري التطوّر فيه بالخروج

علـى المنـوال المرسـوم تقليديّـاً، ويتـولاه جيـل وعـى حقيقـة «القطيعة المعرفية» التي اسـتوجبها منطـق الدولـة الحديثـة والانتظـام فـي عصـر الحداثة ومـا بعدهـا، فكان صـوت التجديد أجرأ فـي الخـروج عـن النمط السـائد وأعلـى فـي نقد المنظومـة التقليديـة وأمضـى فـي طلـب الحلـول الجذريـة.

ولعلّـه يمكن أن تكون مجمل إسـهامات الشيخ محمد الطاهر بن عاشـور الفكريـة ممثلـة للضرب الأول من التجديد، وأعمال رجل القانون عياض بـن عاشـور الفكريـة(3) ممثلـة للضـرب الثانـي منـه.

إن الدراسـة الجزئيـة للمسـيرة الفكريـة لعـدد مـن أفـراد آل عاشـور- العائلـة العلميـة العريقـة فـي تونـس- مـن شـأنها أن تقـدّم فكـرة، وإن كانت موجـزة، عـن تفاعلات العائـلات «البلْديـة» المتحضـرة وتقلّبهـا فـي مراتـب العلـم والفكـر والأدب.

ولعلّـه من الجدير بالذكر أن النظام الجمهوري الـذي أرسـى الحبيب بورقيبة دعائمه في تونس، قـد كسـر احتـكار العائـلات التقليديـة المتنفـذة، وجعل توسـيع دائـرة التعليـم النظامي المدنـي، بالإضافـة إلـى «حـذف التعليـم الزيتونـي»(4)، منـارةً للعلـم، قـد وحّـد المعايير وأفضـى إلـى إزاحـة تلـك التقاليد المرعيـة الموروثـة واسـتبدل بهـا دمقرطـة للتعليـم، جعلـت ثنائيـة «البلـدي» (أصيل العاصمـة تونـس) و«الآفاقي» (القادم من المناطق البعيـدة عن العاصمـة، وكان موسـوماً بسمة الفقر والجهل)، في خبر كان، وإن تحوّلت أحيانـاً إلـى نـوع من الـولاء الجهوي أو الحزبـي أو الفـردي، لشـخص الزعيم الملهـم.

ولقد اشـتُهر الشيخ العلامة محمد الطاهر بن عاشـور بفضـل تفسـيره المعتـدّ بـه، «التحريـر والتنويـر»، وهـو تفسـير يـراه أهـل العلـم مـن أفضـل تفاسـير القـرآن الكريـم التـي أُلِّفـت فـي القرن العشرين إحاطـةً بأسـرار القرآن العظيـم، مثلمـا تعـود شـهرته إلـى إعطائـه طابعـاً خاصّـاً للمنهـج المقاصـدي الـذي أرسـى دعائمـه أبـو إسـحاق الشـاطبي، واعتنـى بـه فـي العصـر الحديث، بالإضافة إلى ابن عاشـور في تونس، عـلال الفاسـي فـي المغـرب.

ولقـد كان عمـر الشـيخ محمـد الطاهـر بـن عاشـور المديد؛ إذ توفي بعد ولده الشيخ محمد الفاضـل بن عاشـور، من أسـباب غـزارة إنتاجه العلمـي تنوّعـه بيـن التفسـير والفقـه وأصولـه وعلـوم الحديث وعلـم المقاصد والأدب وتحقيق النصـوص والتربيـة(5). وكان ابنـه الشـيخ محمد الفاضـل خطيبـاً مفوّهـاً وصاحـب قـدر عـالٍ عنـد النـاس، وكان لـه إسـهام فـي تأسـيس الاتحـاد العـام التونسـي للشـغل (النقابـة) وكان رئيسـه الشـرفي الأول.

وقـال النـاس: الطاهـر إذا كتـب والفاضـل إذا خطـب، يأخـذان بالألبـاب؛ فـالأول مؤلـف بـارع وكاتب تحريـر، والثاني خطيب مِصقع ومحاضر مُمتـع. ولقد كانت الإذاعة التونسـية تبث بعض محاضراتـه الشـائقة فـي شـهر رمضـان، فـكان يشنف الآذان بعمق علمه وحسن فهمه وحـلاوة ارتجالـه، ولـه مؤلفـات فـي الأدب والعلـوم الشـرعية، ولكنهـا لا تصـل إلـى غـزارة تآليـف الشـيخ الوالـد.

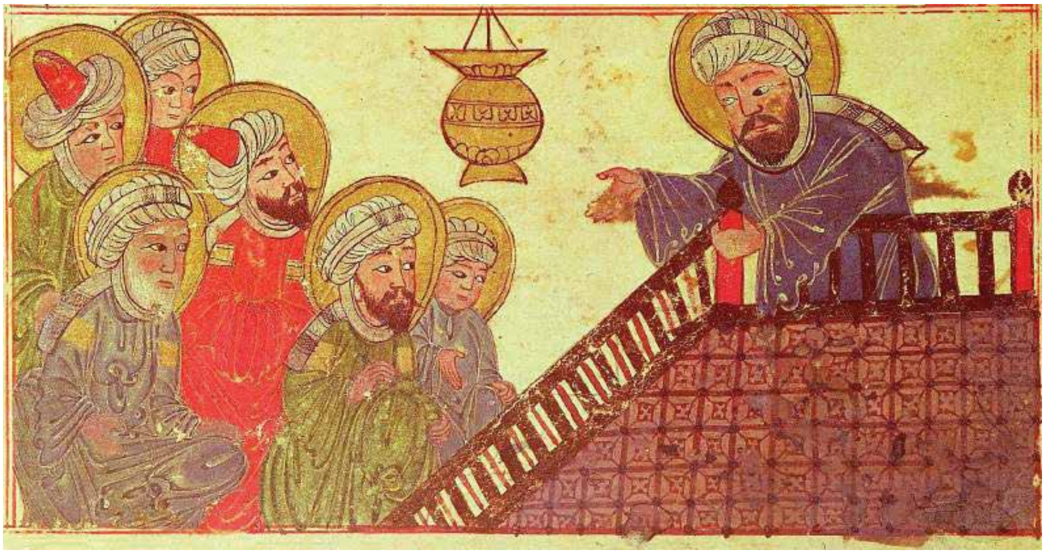
وتتحـدّث الروايـات(6) عـن أصـول العائلـة الأندلسـية(7)؛ ثم إن أبنـاء هـذه العائلـة العريقة مـا يزالـون ينبغـون في ميادين العلوم الإنسانية قانونـاً وتاريخـاً، ولئـن خـرج الجيـل الجديـد من عبـاءة العلـوم التقليديـة، فـإن خـط التجديـد والتأصيـل مواكبـةً للعصـر لـم يتخلّـف عـن اهتماماتهـم.

ومـن سـلالة هـذه العائلـة نذكر أعلامـاً مازالـوا على قيد الحياة، لهم إسـهامات بارزة في الحياة الأكاديميـة والسياسـية التونسـية، خصوصـاً بعد ثـورة 14 ينايـر/كانـون الثانـي 2011، نذكـر من أبرزهـم عيـاض بـن عاشـور، رجـل القانـون الـذي تـرأس «الهيئـة العليـا لتحقيـق أهـداف الثـورة» وأخـاه رافع بن عاشـور، أحد قياديي حزب «نداء تونـس»، وأختـه سـناء بـن عاشـور، الحقوقيـة النسـوية، رئيسـة جمعيـة «بيتـي»، والحائـزة علـى الجائـزة الفرنسـية لحقـوق الإنسـان عـام 2008. يُضـاف إلـى هـؤلاء محمـد العزيـز بـن عاشـور المتخصّـص فـي التاريـخ، وزيـر الثّقافـة والمحافظة على التراث السابق، والمدير السابق للمنظمـة العربيـة للتربيـة والثّقافـة والعلـوم (الألكسـو).

إن هذه الشـخصيات تعكس الإسـهامات العلمية والفكريـة المنفتحـة علـى احتياجـات المجتمـع علمـاً ونشـاطاً اجتماعيّـاً حثيثـاً لخدمـة البـلاد والعبـاد، علـى الرغـم مـن الاختـلاف فـي تقييـم تلـك الإسـهامات، بـل تضـارب ذلـك التقييـم بيـن المقيّميـن أحيانـاً، نظراً إلى اعتماد هـؤلاء معايير تُغلِّـب- عنـد التحليـل - معطيـات أيديولوجيـة أو طبقيـة أو شـخصية.

ولعلّـه مـن المفارقـات أن تتغيّـر المواقـف الفكريـة التـي يتبناهـا أفـراد عائلـة ابـن عاشـور

> لعلّه من المفارقات أن تتغيّر المواقف الفكرية التي يتبناها أفراد عائلة ابن عاشور بتغيّر المعطيات التاريخية



«السعي لدى رجالات عائلة ابن عاشور، في معظم الأحيان، كان نحو التنوير، في ظِلّ النمط القائم، لا عبر قلب موازين القوى والثورة على الأوضاع، بشكل جذري»

بتغيّر المعطيات التاريخية، فلئن عارض الشيخ محمد الطاهر بن عاشور كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» ونقض أطروحته(8)، فإن مواقف الحفيد عياض بن عاشور تؤكّد، بحسب المحللين، «عقيدته الراسخة القائلة بأولوية علمانية الدولة على ديموقراطيتها؛ أي إن حماية العلمانية في نظره مقدّمة على حماية الديموقراطية أو تحقيقها»(9).

فالفكر المستنير يشهد تطوّرات لافتة واجتهادات متنوّعة في تقدير المواقف واستشراف المستقبل، وتُراعي تلك الاجتهادات تغيّر الأوضاع وتبدّل المعطيات؛ وقد مثّل إتقان اللّغات الأجنبية - حتى عند الشيوخ من عائلة ابن عاشور الذين تخصّصوا في العلوم التقليدية - عنواناً على الانفتاح، ومعراجاً إلى الترقّي في مسالك التجديد والتجدّد وإغناء الأنساق المعرفية وتوسيع مداها.

ولئن نظر بعض الدارسين إلى مجمل مواقف أبرز ممثلي هذه العائلة، بوصفها مواقف «منسجمة» مع السلطة السياسية القائمة في تونس قبل الاستقلال وبعده (أيّاً كانت تلك السلطة: حكم البايات، سلطات الاحتلال الفرنسي، حكم الرئيس الراحل الحبيب بورقيبة، حكم الرئيس السابق زين العابدين بن علي)، فلعلّ في ذلك نوعاً من المحافظة و«التعفف» عن الدخول في صراع مع السلطة التي قد يُسبب نقدُها في خسارة وفقد امتيازات لا يمكن تعويضها. غير أن في «المداراة» واعتماد «المعاريض» لهم مندوحة عن الاتهام بموالاة المستبدّ، لا سيما أن السعي لدى رجالات عائلة ابن عاشور، في معظم الأحيان، كان نحو التنوير، في ظِلّ النمط القائم، لا عبر قلب موازين القوى والثورة على الأوضاع، بشكل جذري.

فقد آمن أقطاب هذه العائلة بالفعل الثّقافي الذي يؤتي أكله عبر زمن غير قصير، فالتغيير الثّقافي ليس قراراً سياسيّاً فوقيّاً يتنزّل على الواقع فينسخ الموجود ويضع مكانه المنشود، بل هو تغيير مرحلي يتقلّب بين النقد والقبول ويستعمل آليات التدريج والإقناع والملاينة، حتى يصل إلى تحقيق النتائج، التي لا يؤرّقها استعجال السياسيين المطالبين بتحقيق الوعود على أرض الواقع، وكثيراً ما كان الإخلاف نصيبهم.

لقد أسهمت عائلة ابن عاشور، من موقعها مكوّناً رئيسيّاً من مكوّنات النخبة الوطنية التونسية التي سعت إلى التحديث ضمن سياق التوافُق بين النخب التقليدية المتنوّرة والحداثية «العصرية» لتشكيل «ربيع تونسي» بدأ بتحقيق الاستقلال، وانتهى ببناء دولة حديثة، لكنها لم تنجز وعودها بسبب جموح الاستبداد الفردي ونكوص بعض النخب عن مواصلة أداء «رسالتها»، حتى تجدّدت الدماء عبر «ثورة الياسمين» التي كتبت أسطراً عطِرة في تاريخ تونس، وما تزال الطريق طويلة نحو بناء الحداثة النكية، التي تحقّق «الاستثناء التونسي»، من حيث هو لطف الجمع الماتع بين متانة الاستناد إلى الأصول والمراجع ورحابة الانضمام الإيجابي إلى الأفق الحداثي الواسع(10).

هوامش:

1 - في سياق نقدي لمواقف عياض بن عاشور، التي يرى أحد المحللين أنه تنكب لتراث عائلة ابن عاشور، يقول عنها إنها «عائلة عريقة تميّزت بعلمها وغزارة مخزونها الثّقافي وإنتاجها العلمي في المجال الديني والفقهي على وجه الخصوص». أبولبابة سالم: عياض بن عاشور والدكتاتورية الدينية، انظر: http://www.babnet.net/festivaldetail-54021.asp

2 - يعتبر فوزي البدوي «عائة جعيط، سدنة الإسلام الحنفي في الديار التونسية». انظر: «السيرة المستحيلة: المفكّر التونسي (هشام جعيط) في ثلاثيته لم يضف شيئاً كبيراً إلى ما فعله الاستشراق الألماني»، الملف الشهري، الاتحاد الثّقافي، جريدة الاتحاد، أبوظبي، 31 ديسمبر/كانون الأول 2015.

3 - انظر كتابيه: «الضمير والتشريع: العقلية المدنية والحقوق الحديثة»، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 2008، و«الفاتحة الأخرى: الإسلام وفكر حقوق الإنسان»، ترجمة فتحي بن الحاج يحيى، تونس، دار الجنوب، 2012.

4 - هذه عبارة ننقلها عن محمد الرحموني، أوردها في كتابه: «العلمانيون في تونس: صراع الفكر والسياسة»، بيروت، مركز إنماء للبحوث والدراسات، 2013، ص9.

5 - لترجمة موسّعة للشيخ، يُراجع كتاب: إياد خالد الطّباع، «محمد الطّاهر ابن عاشور، علّامة الفِقه وأُصوله والتّفسير وعُلومه»، دمشق، دار القلم بمشق، 2005. ولملخص عن الكتاب يُنظر موقع الألوكة، على الرابط: http://www.alukah.net/culture/0/856/#ixzz3w7RJaIDi

6 - تشير المصادر إلى أنه ظهر من أسرة ابن عاشور علماء وقضاة تولوا بعض المناصب بتونس بين القرنين الحادي عشر إلى الرابع عشر الهجريين، الموافق للقرنين السابع عشر والعشرين الميلاديين. وتذكر المراجع أن هذه الأسرة إلى الإدريسيين الحُسَينيين من أشراف المغرب، وقد غادروا موطنهم الأصلي مراكش إلى إسبانيا وأقاموا مدّة فيها، ثمّ ما لبث جَدُّ هذه الأسرة الأكبر عاشور أن نَزَح من إسبانيا في (1030هـ/1621م) لِما ناله من أذى بسبب دينه، ورحل إلى المغرب واستوطن مدينة سَلا. ثمّ توزّعت هذه الأسرة فرعين، بقي أحدهما في المغرب الأقصى (سلا والرباط)، وانتقل الثاني إلى تونس، وللفرع الأخير أهمية كبرى في التصوّف والفقه ونَيل المناصب الشرعية بتونس. لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى المصادر الآتية (وغيرها): ابن أبي الضياف، إتحاف أهل الزمان، تونس 1319 هـ، وهدية البستاني، الحركة الأدبية والفكرية في تونس (محاضرات الشيخ محمد الفاضل بن عاشور)، تونس 1972، والزمرلي، أعلام تونسيّون، تحقيق حمادي الساحلي، بيروت، 1986، وحسن حسني عبدالوهاب، مجمل تاريخ الأدب التونسي، تونس 1968، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، بيروت 1984، ومحمد مخلوف، شجرة النور الزكية، بيروت، 1350 هـ.

7 - عمل جو العاصمة (تونس) على صهر السكان أكثر من باقي المناطق التونسية، ولم تحتفظ فيها بنكراها الأندلسية اليوم سوى بعض العائلات العلمية الكبيرة، من أهمها عائلة ابن عاشور التي أعطت لتونس عدداً من العلماء والكتّاب وفقهاء المنهب المالكي. فالشيخ محمد الفاضل بن عاشور (1909 - 1970م)، الذي عمل قاضياً للعاصمة ومفتياً للجمهورية وعميداً لكلية الشريعة بجامعة الزيتونة، هو ابن الشيخ محمد الطاهر (1879 - 1973م) الذي كان كذلك قاضياً وأستاذاً بالزيتونة، ومن أهم إنتاجه العلمي «تفسير التحرير والتنوير» للقرآن الكريم، وكان أول فقيه مالكي اعتلى منصب شيخ الإسلام سنة 1932م، وهو المنصب الذي كان مقتصراً على فقهاء المنهب الحنفي. نقلاً (بتصرف) عن كتاب: «انبعاث الإسلام بالأندلس» لعلي المنتصر الكتاني، ص 395 - 400. ورد في الموقع «أهل الحديث». انظر الرابط:
http://www.ahlalhdeeth.com/vb/showthread.php?t=138240

8 - شأنه في ذلك شأن الشيخ محمد الخضر حسين صديق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور وصنوه في العلم والتوجّه الفكري.

9 - يبرز نقد عياض بن عاشور للتناقضات التي يقع فيها خطاب حركة النهضة (الإسلامية) الذي يتحدّث عن «الدولة المدنية» وينقد تاريخ الحروب الدينية في أوروبا. انظر لمزيد من التفاصيل: مدونة عياض بن عاشور، على الرابط:
http://yadhba.blogspot.ae/2015_02_01_archive.html

10 - فهل ستنجح النخبة التونسية في النهوض بالبلد من حالة الارتباك الحضاري الشامل التي يعيشها، أم إن النخبة نفسها في حاجة إلى علاج نفسها أولاً، إذ - كما يقول بعض المحللين - «إنّ مشكلة النخبة التونسية أنّها لم تكن في مستوى ثورة الشعب التونسي الذي أهداها فرصة تاريخية لبناء نظام ديموقراطي يحترم الإرادة الشعبية لكنّها بقيت سجينة أفكارها وتوجّهاتها الفكرية التي تريد فرضها على المجتمع والوصاية عليه». انظر: (مرجع سابق) أبولبابة سالم: عياض بن عاشور والدكتاتورية الدينية، انظر:
http://www.babnet.net/festivaldetail-54021.asp

> المجتمع الفلسطيني كغيره من المجتمعات، أنتج ثقافته عبر مبدعين ومفكّرين وكفاءات، البعض انتقلت موهبتهم إلى أفراد من عائلتهم، والبعض الآخر بقيت مساهمته فردية، لكن هذا النوع من الأفراد والعائلات توحّدوا بشكل وبآخر مع مجتمعهم.

خمس عائلات فلسطينية

مهند عبد الحميد: رام الله

> عشرات العائلات الثّقافيّة الفلسطينية قدّمت ألواناً من الإبداع في صيغة منتجات فنّيّة وفكريّة وثقافيّة، أثرت عميقاً في المجتمع الفلسطيني

عشرات العائلات الثّقافيّة الفلسطينية قدّمت ألواناً من الإبداع في صيغة منتجات فنّيّة وفكريّة وثقافيّة، أثرت عميقاً في المجتمع الفلسطيني وما زالت تفعل فعلها، بعضها أو معظمها انتقل تأثيره إلى الخارج. كيف حدث ذلك ؟ سنتوقّف في ما يلي عند نماذج من تلك العائلات.

عائلة تماري:

عائلة عريقة من يافا، عشقت الفنّ والعلم وسارت في ركابهما، وتركت تأثيراً ملموساً في المجتمع الفلسطيني. كان من رموزها «وهبة تماري» الذي أسّس صحيفة «أبو شادوف» الهزلية الكاريكاتيرية عام 1909، التي مارست شكلاً من النقد الهزلي والفكاهي للاستبداد العثماني آنذاك. انتقلت المواهب الفنّيّة إلى «فيرا تماري» في ميادين الفنّ التشكيلي والتراث الشعبي الفلسطيني. تُدير فيرا محترفاً خاصاً بفنون الخزف في مدينة البيرة وتشغل موقع أستاذة لمواد تاريخ الفنّ والعمارة الإسلامية بجامعة بير زيت. شاركت بتأليف كتاب «البيت الفلسطيني» الذي صدر عن منشورات المتحف البريطاني في لندن. « تانيا تماري ناصر» واصلت الطريق ذاته بتنوّع جديد، اشتهرت في ميادين الموسيقى والتراث والغناء الأوبرالي، وساهمت في تأليف كتاب «التطريز الفلسطيني، الغرزة الفلاحية» من منشورات المتحف الإثنوغرافي في ميونيخ- ألمانيا. وتفرّع «فلاديمير تماري» نحو لون جديد، هو الفنّ التشكيلي فأبدع لوحات فنّيّة تعبيرية تنتمي إلى السريالية، تلك اللوحات التي جسّدت المعاناة وحقيقة الانتماء لجوهر الأماكن والأشياء في فلسطين. ثم انضمت «مريم تماري» مغنية الأوبرا الفلسطينية، ابنة الفنان التشكيلي فلاديمير تماري الذي يعيش في اليابان، لتمزج بين فنّ فلسطيني وفنّ ياباني. وذهب «سليم تماري» إلى وجهة أخرى، وهو المؤرّخ وعالم الاجتماع، اشتهر بكتابته الثاقبة في علم الاجتماع «قدّم المجتمع الفلسطيني من زوايا غير مألوفة. فكتب «عام الجراد - الحرب العظمى ومحو الماضي العثماني في فلسطين». وكتاب «منكرات الجندي إحسان» في الجيش العثماني قبل أكثر من مئة عام، وكتاب «الجبل ضد البحر» الذي يرصد التحوّلات الاجتماعية في تاريخ فلسطين المعاصر.





عائلة البرغوثي:

عائلة تركت أثراً أدبياً وعلمياً في المجتمع الفلسطيني ومن رموزها «عمر صالح البرغوثي» تربوي وحقوقي ومفكّر، أهم مؤلفاته «تاريخ فلسطين» بالاشتراك مع خليل طوطح، وكتاب «المراحل» مذاكرات، وكتاب «محاضرات في شرح النهج الحديث». وقدّمت العائلة في مجال الشعر «مريد البرغوثي» له 12 ديواناً شعرياً، وكتابان نثريّان وهما «رأيت رام الله» و«وُلِدْتُ هُناك، وُلِدْتُ هُنا». وأثرى «حسين البرغوثي» الثّقافة الفلسطينية بنتاجاته المتنوّعة، فقد صدر له ما يزيد على ستة عشر عملاً، توزعت بين الشعر والرواية والسيرة والنقد والكتابة الفلكلورية، إضافة إلى العشرات من الأبحاث والدراسات الفكرية والنقدية بعِدّة لغات، ومن أهم نتاجاته «سأكون بين اللوز» «والفراغ الذي رأى التفاصيل» «والضفة الثالثة لنهر الأردن» و«الضوء الأزرق» و«ما قالته الغجرية» و«سقوط الجدار السابع: الصراع النفسي في الأدب». «تميم البرغوثي»: ابن مريد البرغوثي، والكاتبة المصرية رضوى عاشور، نبغ في الشعر منذ صغره، له سبعة دواوين شعرية. أهمها «ميجنا» «في القدس» «يا مصر هانت». أما البروفيسور «عماد البرغوثي»، فذهب إلى وجهة علمية حين تمكّن من بناء نموذج حاسوبي، أطلق عليه اسم (نموذج البرغوثي)، بهدف معرفة خصائص وصفات البيئة الفضائية لكوكب الأرض. تم نشر البحث الذي قام بإعداده في (مجلة الجيوفيزياء) المتخصّصة في فيزياء الفضاء. وحصل على جائزة أفضل بحث لدراسة طبقة الأيونوسفير. ونال بفضل ذلك جائزة فلسطين الدولية للتميّز والإبداع.

عائلة جبران:

تركت أثراً فنّيّاً وجمالياً في المجتمع الفلسطيني، وقدّمت فلسطين إلى العالم بلغة الموسيقى الحضارية. البدايات دشنها الجد «ديب جبران» مواليد الناصرة - 1876، ذلك النجار المتميّز الذي أتقن الزخرفة والنقش والتخطيط وكان يهوى صناعة آلة العود. ورثه ابنه «باسم جبران» الذي برع إلى جانب الصناعة، في العزف على آلة العود وآلة الكمان، وشاركه في إقامة حفلات العزف شقيقه «بديع جبران». ثم برز من العائلة «حاتم جبران» الذي نقل

> ”
> عائلة جبران تركت أثراً فنّيّاً وجمالياً في المجتمع الفلسطيني، وقدّمت فلسطين إلى العالم بلغة الموسيقى الحضارية
> ”

صناعة الآلة إلى فضاءات جديدة، وأصبح من أهم صانعي الأعواد في فلسطين والعالم العربي. هيّأ ظروفاً فنّيّة وحرفية لالتقاء الأبناء المبكر مع آلة العود، وساهمت زوجته «ابتسام حنا» منشدة الموشحات في دعم مسيرة الفنّ. وجاء الأبناء «الثلاثي جبران» ليؤسّسوا «فرقة عود موسيقية». يتألّف هذا الثلاثي من الإخوة، سمير، وسام، وعدنان جميعهم يتقنون التأليف الموسيقي والعزف على آلة العود، وكان وسام أول طالب عربي يلتحق بمعهد أنطونيو ستراديفاري ويتخرّج فيه بامتياز ملفت، فقد حصل في 2002 - 2003 على جائزةٍ بصفته أفضل صانع لآلة العود، وحصل في العام 2005 على الشهادة الكبرى في صناعة آلة الكمان. مطوّراً بذلك الحرفة التي ورثها عن أبيه. عزفت الفرقة في أهم المسارح العالمية وحصلت على أرقى الجوائز العالمية والعربية وكان أهم نشاط الفرقة تلك الحفلات التي أقيمت بمشاركة الشاعر محمود درويش الذي ألقى أشعاره على ألحان الفرقة على امتداد اثني عشر عاماً.

عائلة طوقان:

موطني موطني /الجلالُ والجمالُ/ والسناءُ والبهاءُ. في رباك/في رباك... نشيد يصدح في سماء فلسطين، ويتحوّل إلى «منفستو» الحرّيّة، ومؤخراً شارك في غناءِ موطني متضامنون من 50 بلداً تضامناً ودعماً للشعب الفلسطيني. نشيد موطني ما زال ماثلاً بمرور الزمن في وجدان شعب إن لم نقل في وجدان أمة، وله من التأثير المتعاظم بفعل عمق معانيه وجمالياته. كلمات النشيد الرائع التي حفظها الكبار والصغار من تأليف الشاعر «إبراهيم طوقان»، شاعر الوطن والعروبة. هذا الشاعر سليل عائلة طوقان العريقة. جمع بين الإبداع الشعري والتحصيل الأكاديمي والدور التربوي. عبقرية إبراهيم طوقان تتجلّى في أنه ظَلّ يُقرأ حتى يومنا هذا، لأن مضامين شعره ما تزال فعالة في واقعنا، ولأن جماليات شعره ما تزال تغذي الروح وترفع الذائقة.

> ” عبقرية إبراهيم طوقان تتجلّى في أنه ظَلّ يُقرأ حتى يومنا هذا، لأن مضامين شعره ما تزال فعالة في واقعنا ”

«فدوى طوقان» الشاعرة المرهفة شقيقة إبراهيم الذي أخذ بيدها وحرّرها من القيود الصارمة التي فرضت عليها من قبل شقيقها الأكبر. فدوى قصة نجاح ملهمة، قصة الشعر الذي تخوض عبره صراعاً مفتوحاً على حرّيّتها وحرّيّة كل النساء، وبتعبير الشاعر محمود درويش إن شعرها الرومانتيكي جعلها متمرّدة على ما أعدت لها الذكورة من مصير». فقدّمت من خلال شعرها تجربة نسوية رائدة في الاحتجاج على ظلم المجتمع. وكانت الشاعرة فدوى مقاتلة شجاعة على الجبهة الثّقافيّة ضد الاحتلال، وتحوّلت إلى ركن من أركان الثّقافة الوطنية والإنسانية، وقد ساهمت في استنهاضه بعد هزيمة 67: وها أنا يا أحبائي / أرفع جبهتي معكم إلى الشمس/ وها أنتم كصخر جبالنا قوة/ كزهر بلادنا الحلوة/ فكيف الجرح يسحقني/ وكيف اليأس يسحقني/ وكيف أمامكم أبكي/ يميناً، بعد هذا اليوم لن أبكي.

وبرز من عائلة طوقان الدكتور العلامة والمفكّر «قدري طوقان» الذي يُعدّ أحد أعلام الفكر العربي في القرن العشرين، درس الرياضيات ونبغ فيها، واهتم بالكشف عن دور الحضارة العربية الإسلامية في تقدّم البشرية، وفي تقدّم العلوم المختلفة قروناً عديدة. ومن أهم مؤلفاته. «أثر العرب في تقدّم علم الفلك»، «العلوم عند العرب والمسلمين»، «حيوية العقل العربي في نقد الفكر اليوناني»، «ابن حمزة والتمهيد إلى اللوغاريتمات»، و«بعد النكبة».

بدوره اتّخذ «خالد طوقان» مساراً أكاديمياً مميّزاً بدراسته الهندسة النووية ونيله الدكتوراه فيها، وإشغاله منصب رئيس مجلس هيئة الطاقة النرية الأردنية. أما «فواز طوقان» فكان منوّع الإبداع والاهتمامات، فهو أكاديمي ومفكّر وشاعر وسينمائي، نال الدكتوراه في لغات وحضارات الشرق الأدنى، وتخصّص في الفنّ الإسلامي. وشغل منصب أستاذ للأدب العربي وتاريخ الحضارة الإسلامية في الجامعة الأميركية/بيروت. وقدّمت عائلة طوقان كفاءات مهمة أخرى أمثال «حافظ طوقان» الكاتب والباحث، والمترجم «بهاء الدين طوقان». ومن قدماء العائلة «إبراهيم صالح طوقان» أديب وفقيه وشاعر، و«أسعد طوقان» الذي تولّى متسلمية القدس في العهد العثماني، و«عبد الله طوقان» متسلّماً للواء القدس. ما يتقدّم يظهر الدور الأدبي والوطني والأكاديمي والفكري لعائلة طوقان.

عائلة الخالدي:

عائلة ذات نفوذ اجتماعي وسياسي وعلمي تركت وما زالت تترك بصماتها على الفكر والثّقافة والأكاديميا والنضال الوطني.

«روحي الخالدي» قامة سامقة، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين وعلى نطاق العالم العربي. ساعده في ذلك تحصيله العلمي في السوربون، واتباعه المناهج الغربية في البحث والتحليل والمقارنة. وهو من أوائل من





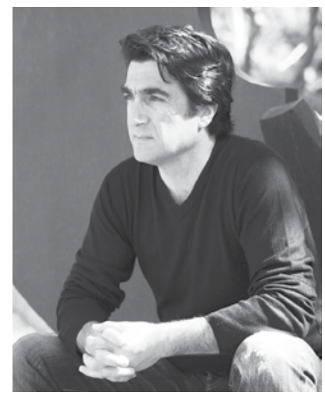
تنبهوا للأطماع الصهيونية في فلسطين. وكان من أعلام النهضة، وربطته علاقة فكرية مع رموز الإصلاح الديني «جمال الدين الأفغاني» و«الشيخ محمد عبده». كشف روحي الخالدي التورّط التركي في تشجيع الأطماع الصهيونية في فلسطين من موقعه النافذ في المراكز الإدارية والدبلوماسية حينذاك. وساهم في تطوير الفكر السياسي الفلسطيني والعربي، في رؤيته النقدية، فالثّقافة الوطنية عنده تعني معرفة الأنا ومعرفة الآخر، وتعني وحدة السياسة والمعرفة، وربط مقاومة المحتل بمقاومة الذات، وبامتلاك المجتمع قدرة على تجديد ذاته، وبناء الإنسان الجديد القادر على الدفاع عن الوطن. ورأى أن الصراع مع المشروع الكولونيالي لا يدور بين حقين، بل بين حركة استعمار وشعوب تناضل من أجل حرّيّتها. رؤية الخالدي لجدلية صراع الآخر والذات ما زالت متقدّمة على النظرة الواحدية للآخر بمعزل عن الذات في الفكر الفلسطيني السائد. من أشهر كتبه: «فكتور هوغو وعلم الأدب عند الأفرنج والعرب» «تاريخ الصهيونية» «المسألة الشرقية» «الهجرة اليهودية المنظمة» «الانقلاب العثماني وتركيا الفتاة» «الكيمياء عند العرب» «دراسات في التراث الأدبي العربي» و«مخطوط في علم اللسانيات واللّغات المقارنة».

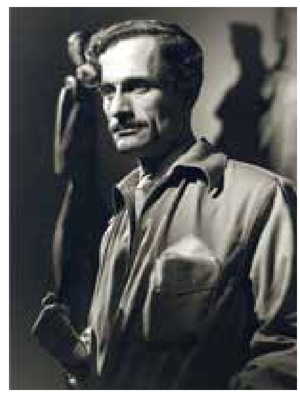
« يوسف الخالدي» عضو في مجلس المبعوثان العثماني، حاجج ثيودور هرتزل مفنّداً ادعاءات الصهيونية حول فلسطين، قال فيه: «إن فلسطين مأهولة اليوم بغير اليهود، ويقدس هذه البلاد 390 مليون مسيحي و300 مليون مسلم. فبأي حق يطالب بها اليهود لأنفسهم؟ إن الأموال اليهودية لن تستطيع شراء فلسطين، ولذا فإن امتلاكها لن يكون إلّا بقوة المدافع والسفن الحربية.. وردّ عليه هرتزل في رسالة مباشرة مليئة بالتضليل والخداع، بتاريخ 19 مارس/آذار 1899 قال فيها: إن الصهيونية لا تُبيّتُ إلّا كل الخير للدولة العثمانية ولسكان فلسطين عموماً، وأنه في حال عدم موافقة إسطنبول على المخطط الصهيوني فإن الحركة الصهيونية ستتوجّه إلى بلدٍ غير فلسطين وأنها قادرة على إيجاد هذا البلد البديل». امتلك الخالدي ثقافة رفيعة من خلال إتقانه العديد من اللّغات، ودَرّسَ اللّغة العربية بمدرسة اللّغات الشرقية في فيينا، وألّف كتاباً في قواعد اللّغة الكردية. واشتهر من عائلة الخالدي أيضاً العلّامة والرحّالة «خليل الخالدي» الذي طاف دور الكتب القائمة في العواصم الإسلامية والغربية، ووقف على ما احتوته من الكتب والمخطوطات النادرة. وله إسهام بارز في تأسيس «المكتبة الخالديّة». المؤرّخ «وليد الخالدي» مضى في الطريق الأكاديمي والفكري ذاته وبمستوى أكثر تطوّراً من خلال اهتمامه بالتعليم الجامعي؛ وبالأبحاث المتخصّصة بالقضية الفلسطينية التي كان أهمها مجلد (كي لا ننسى) يتضمّن وصفاً تفصيلياً دقيقاً لـ 418 قرية فلسطينية دمّرتها إسرائيل، ويُعدّ من أهم المراجع. أصدر كتاباً سنوياً بعنوان «الوثائق السياسية العربيّة». عمل بجامعة هارفارد «زميل أعلى في البحوث» و«الصهيونية في مئة عام». وانضمّ لمسيرة الفكر والأكاديميا «رشيد الخالدي: بروفيسور ومؤرّخ شغل كرسي إدوارد سعيد في جامعة كولومبيا، وله عِدّة كتب مهمة. و«طريف الخالدي» مؤرّخ وأكاديمي، و«عنبرة سلام الخالدي» الكاتبة والروائية والمترجمة أول من ترجم الإلياذة إلى العربية.

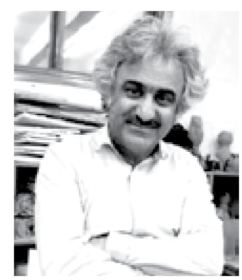
عائلات ثقافيّة أخرى لها أهمية ودور لا يتّسع المقال لتقديمها، كعائلة الصباغ، السكاكيني، الكرمي، زعيتر، زقطان، دروزة، النشاشيبي وعائلة نصار نصار.

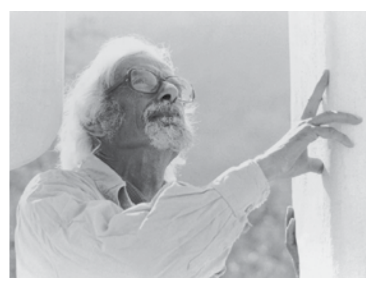
"عائلات ثقافيّة أخرى لها أهمية ودور لا يتّسع المقال لتقديمها، كعائلة الصباغ، السكاكيني، الكرمي، زعيتر، زقطان، دروزة، النشاشيبي وعائلة نصار نصار"

لا يستقيم الحديث عن عائلات لبنان الفنّيّة، وخصوصاً في حقل الفنون البصرية بدون ذكر آل بصبوص. يعود أصل العائلة إلى معاد (شمال لبنان)، إلّا أن الإخوة بصبوص وُلِدوا وترعرعوا في «راشانا» وجعلوا منها متحفاً فنّياً مفتوحاً وصنعوا مجدها النحتي. ويعود لكبيرهم ميشال بصبوص دور تعريف الشرق الأوسط على النحت الفنّي الحديث والمعاصر.


أناشار بصبوص


ميشال بصبوص


نبيل بصبوص


ألفرد بصبوص

وصية آل بصبوص:
المتحف في الضيعة

نسرين حمود: بيروت

في إثر جولة في «راشانا»، تخزن الذاكرة صوراً عِدّة؛ أولاها عن عناق زرقة البحر الذي تشرف عليه الضيعة الوادعة شمال لبنان، وخضرة شجر الزيتون. وثانيتها عن لطف ناس لا يزالون أوفياء لنهجي البساطة والتواضع في تفاعلاتهم. أما الصورة الثالثة فضخمة؛ يكاد يعجز إطار عن الإحاطة بعناصرها من المنحوتات المنفذة بأدوات تقليدية (الإزميل والمطرقة) وحديثة (الصاروخ)، على خامات ناعمة وقاسية، طبيعية وصناعية... تعبر المنحوتات عن تيارات فنّيّة كلاسيكية وحديثة ومعاصرة وعن حساسية فنانين حقيقيين لم يكلوا من تحدّي أنفسهم أو يملوا من مساءلة واقعهم.

اليوم، يصل جيل الأبناء من آل بصبوص ماضي آبائهم بالحاضر، ولا يألون جهداً في التزام وصية الآباء الداعية إلى الإبقاء على ضيعتهم متحفاً مفتوحاً للنحت. يتوزّع الأخير بين أول الضيعة (تبعد نحو 49 كيلومتراً عن بيروت)، حيث لا تحدّ الأنصاب الفنّيّة الشامخة والمحمّلة بتوقيع ميشال بصبوص وابنه أناشار حدود حديقة منزل الأخير، بل تتجاوزها مستقبلة زائر المكان، حيث لا يزال المعمار الذي أقام فيه الإخوة الثلاثة بعد أن أعلوه بأيديهم قائماً. يحيل البناء المذكور إلى إحدى زوايا الـ«كازا باتيو»، تحفة المهندس الإسباني أنطوني غاودي ببرشلونة. وفي العقار عينه، ثمّة متحف يحضن أعمال ميشال بصبوص صغيرة ومتوسطة الحجم ولوحاته المنفذة بالحبر. وفي آخر الضيعة، حيث الحديقة العامة (البارك)، يتجاور نتاج الفنانين العرب والأجانب في «سمبوزيوم راشانا» الذي كان ألفرد بصبوص ينظمه.

ميشال بصبوص أصل الحكاية

صغيراً، كان ميشال بصبوص (1921 - 1981) يطيل النظر إلى الشمع المذاب على

الشمعدانات في الكنائس التي كان يخدم والده القداس فيها، من ثم يعيد صب الشمع في قوالب، مخرجاً أشكالاً جديدة مبهرة للوالد الكاهن والخطّاط!

كان حجر «راشانا» يجذب الصغير للاشتغال فيه، إلى أن نفذ فيه عمله الجدي الأول، والمتمثل في مذبح كنيسة «راشانا»، بعد أن حوّل دولاب الحياكة إلى مخرطة لنحت عواميد المذبح. من ثم التحق الشاب الواعد بالأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة «الألبا» في سنة 1945 عند افتتاحها، وسافر إلى فرنسا للاستزادة، فالتحق بمحترف النحات الروسي أوسيب زادكين، وأصغى هناك إلى نصيحة أستاذه مارسيل غومون الداعية إلى العودة إلى بلده للنهل من الحضارات البابلية والأشورية والمصرية والفينيقية. أثرت تيارات «مدرسة باريس» على أعمال بصبوص، إذ كان «يهضم» تجارب المدرسة التجريدية على طريقته، متخلياً عن تلبيس الحجر اللبوس الكلاسيكي، وعن التصويرية في اشتغالاته. بعد أن توقف ميشال «الرأس الفنّي لراشانا» عن تطويع المواد وجعلها تنطق منحوتات لأشخاص وحيوانات، ورمزها، صقل الحجر وخامات أخرى باختلاجاته، ولم يكرّر نفسه أو ينسخ التجارب الغربية، ولو أن تأثير زادكين كان واضحاً على نتاجه الغزير.

تكمن أهمية ميشال بصبوص في ريادته النحت الحديث في منطقة الشرق الأوسط. بعد «الرحلة الباريسية» الأولى، كان ميشال افتتح محترفاً في منطقة الأشرفية، من ثم اتّخذ قراره بأن ييمم شمالاً إلى «راشانا» أرض الطفولة، وأن يعمل في هوائها الطلق، ومن ثمّ يجذب الناس إليها من خلال نظم مهرجان ثقافي في جنباتها جمعت دوراته الأربع (من 1960 حتى 1964) أصدقاءه المسرحيين والموسيقيين والتشكيليين... حينذاك، كان بلوغ «راشانا» صعباً لوعورة طرقاتها، بيد أن بصبوص الذي خط منذ سني مراهقته فوق القبو، الذي كان يخرج فيه أحاسيسه على المواد الصلبة، عبارة «الفنّ فوق كل شيء»، استعان بمولّد كهربائي من ثكنة الجيش القريبة لإنارة المكان، وشبك علاقات واسعة

”

يصل جيل الأبناء من آل بصبوص ماضي آبائهم بالحاضر، ولا يألون جهداً في التزام وصية الآباء الداعية إلى الإبقاء على ضيعتهم متحفاً مفتوحاً للنحت

”



نصب لنبيل بصبوص في دبي



من أعمال أناشار بصبوص

جعلت من اسم الضيعة الهانئة محورياً على صفحات الثّقافة اللبنانية قبل الحرب.

يتحدّث أناشار بصبوص عن والده بكثير من الإعجاب. تلمع عينا الشاب خفيف الظِلّ حين يسرّ لـ«الدوحة» كيف أن «نفس الوالد الكريمة لم تجنح نحو الاستئثار بالنجاح أو السكرة فيه، بل هو كان يفتح أبواباً جديدة لكثيرين طرقوا أبوابه وتحوّلوا إلى فنانين مكرسين في ما بعد؟ وكيف أن ثناء الطبقة السياسية على أعماله، وخصوصاً تقدير السيدة الأولى زلفا كميل شمعون له في هاتيك الحقبة، لم يجعله يتزلف، بل كانت ثورته الداخلية في اشتعال دائم؟!».

تُبيّن استعادة مسيرة ميشال بصبوص بعد مرور 34 سنة على انطفائه، أنّ الأخير كان يجرّب كثيراً ويستخدم وسائط عِدّة للتعبير عن ذاته ومجتمعه بخامات الحجر والصخر و«الألومنيوم» والريزين والخشب والنحاس. هو لم يقع أسير «الموجة» الغربية الحديثة تماماً، بل كان خلّاقاً عن حق!

قبالة مجموعة منحوتات معلّقة في متحف ميشال بصبوص ومعدّة من مبردات (ردياتيرات) السيارات القديمة، نقف مدهوشين من أسبقية هذا «المعلّم» في استخدام مفهوم تدوير الأغراض عديمة الفائدة في عمله الفنّي. ضاقت طرقات «راشانا» بدفق مخيلة ميشال بصبوص، فسكنت أعماله معارض عالمية في فرنسا وبريطانيا واليابان.. وأماكن متفرّقة من لبنان.

بين أنصاب ميشال بصبوص في البيت العائلي الذي تسكنه حالياً الكاتبة ومؤلفة المسرحيات تيريز عواد أرملة الراحل، كما يفعل أناشار وعائلته المؤلفة من زوجة وولد وبنت بجوارها، يشرح لنا أناشار بمفردات تقنية، أن «ثمّة خطاً يربط بين أعمال والده الضخمة المعدّة في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي حتى نهاية السبعينيات»، مضيفاً أن «انتقال العمل من بدائية الإزميل والمطرقة إلى «الصاروخ» جعل والده يغوص في بنية الخامات، مُبرزاً إياها في أشكال هندسية وحرّة».


من معرض استعادي لألفرد بصبوص في «غاليري آرت سبايس» بدبي

ألفرد بصبوص «رودان الشرق»

يصغر الراحل ألفرد بصبوص (1924 - 2006) أخاه ميشال بثلاث سنوات، وكان الأول يساعد الثاني في أعماله، وخصوصاً في نقل «البورتريهات» على الحجر بواسطة ماكينة مستعارة، إلى جانب التزام ألفرد أشغالاً خاصة في مجالات العمارة والنحت. يقول في سيرته إن والده تنبأ بنفسيتيه وميشال المختلفتين، فكان يداعبهما بالقول: «يا ميشال، أنت تسير كالنمر، وأنت يا ألفرد تسير كالحجل».

بعد أن جرّب ألفرد حفر الحيوانات والزواحف، «كز» صورة لأنثى عارية من مجلة على الحجر، وأضاف إلى يدها تفاحةً، وإلى جانبها ثعباناً. وفي إثر عودة ميشال من فرنسا، شجع بكر آل بصبوص أخاه على عرض منحوتاته، بدون أن يغفل عن تنبيهه من طريق الفنّ الوعرة والمزروعة بالجوع والبهدلة! لاقى مجتمع بيروت أعمال ألفرد بصبوص المعروضة في «غاليري أليكو صعب» بالترحاب. احتفت فيها الصحافة، مطلقةً على ثاني الإخوة بصبوص لقب «رودان الثاني». من ثَمّ تلقّى ألفرد منحة للدراسة في فرنسا، فقصد باريس برفقة أخيه، ودرس في محترف كولاماريني الذي قدّر سرعة الشاب، الذي لم يعرف الدراسة الجامعية ولم يتقن اللّغة الفرنسية، في تنفيذ الأعمال. كولاماريني الذي ينحت الحجر أو الخشب مباشرة ولا يلجأ إلى فريق من الحرفيين يشكّل «الماكيت» على المواد، تاركاً لملمس الأخيرة وعروقها أن يوجهها، ومبعداً الزخارف الكلاسيكية عن منحوتاته.

ركّز ألفريد على موضوعة المرأة وأدوارها في المجتمع الشرقي، فصاغ جسدها بأساليب كلاسيكية وتصويرية وتجريدية تبرز المنحنيات خصوصاً.

في سنة 1994، حوّل ألفرد «راشانا» إلى متحف مفتوح للنحت، ودعا نحاتين من العالم إلى نفث هواء ضيعته في أعمال لا تزال حتى اليوم تقبع على أرض وقف الكنيسة. واستمر النشاط لإحدى عشرة سنة يرفد لبنان بالروائع.

اليــوم، يقــوم فــادي ألفــرد بصبــوص فــي الاهتمام بإرث والده من خلال جمعية مموّلة من جهات لبنانية، فيما تُدير وزارة الثّقافة اللبنانية علــى اختــلاف الوجــوه التــي تتولاهــا ظهرهــا للفنانين اللبنانيين. يوثّق فادي أعمال «رودان الشرق» ويــوزّع بعضهــا الآخــر علــى متاحــف عالميــة، بعد أن كان لوالــده دور تعريــف لبنــان علــى النحــت المعاصــر عبــر الفنانيــن الذيــن كان يستضيفهم «السمبوزيوم» في دوراته المتعاقبة. وهــو فــي صــدد التحضيــر لمعــرض اســتعادي لنساء ألفرد بصبوص البرونزية بـ«لندن».

في نقد منحوتات ألفرد، تكتب هيلين الخال: «يحــاول بصبــوص مــن خــلال رقّــة إحساســه، إضفاء الشعور وكأن المنحوتات حيّة، تتنفس وتشعر».

فــي «راشــانا»، نطــرق علــى بوابــة ملوّنــة ومصمّمــة بصــورة بديعــة، فتســتقبلنا أرملــة الراحــل الســيدة مــاري المتحــدرة مــن بلــدة «تحــوم» المجــاورة. تنقــل لنــا معلّمــة اللّغــة الفرنسية المتقاعدة شيئاً من عِزّ «راشانا» التــي لــم تكن أبواب آل بصبوص تغلق فيها، وتستضيف الموائد الشرق والغرب، الهاوين والمارين والرسميين. تتحدّث عن لبنان قبل الحرب بغصة من فقد روحاً عزيزةً، وتمازحنا حين نسألها عن صفات ألفرد كزوج، كيف كانت تعرف أنّه راض أم مستاء عن عمله من خلال تدليله لها، أو تبرمه منها! وتثير السيدة الرقيقة أن تناحر الوسط الفنّي جعل أرملها يرفض الانتساب إلى نقابة، وكيف كان الإخوة بصبوص وحدة متكاملة لم تنظر إلى الفنّ بعين التكسّب، بل كان الفنّ وسيلة للتعبيــر عــن ذواتهــم وهدفــاً فــي إعــلاء شــأن ضيعتهم.

يوسف بصبوص وفطرة النحت

انضمّ الأخ الأصغر يوسف بصبوص (1929 - 2001) إلى ركب النحت على غِرار أخويه، وســاعده عملــه فــي العمــار، وجــوّ «راشــانا» المصبوغ بالروائع الفنّيّة في التعبير عن فطرة نحتية لم تدجنها التعاليم الأكاديمية. كان يوسف يشكّل الحجر الكلسي خصوصاً، كما لخشبياته نقد إيجابي في أوساط الفنانين.

يمتهن ابن يوسف نبيل التدريس في الجامعة اللبنانية- الأميركية حالياً، ويتّخذ من «راشانا» مسكناً ومحترفاً ينفذ فيه أنصاباً شامخة تتوزّع بين الإمارات والبحرين. يتحدّث نبيل بصبوص لـ«الدوحة» عن إعادة تنفيذ نسخ من أعمال والده المهمة بالبرونز بهدف منحها لمتاحف عالمية، حتى تظلّ الأصلية الحجر في مسقط رأسه. يقول: «لطالما حسدت والدي لعفويته فــي العمــل وتحــرّره مــن العلــوم الأكاديميــة، وحين أدقق في أعماله أجد أنّ جمالياتها متأتية من ذاتيتها». يثير الرجل دور العولمة وانفتاح الفنانين على بعضهم البعض في إثارة سؤال تقديم الجديد، وقصور النقد الفنّي عن مواكبة الفنون المعاصرة. كانت مسيرة نبيل بصبوص بــدأت فــي دراســة الآثــار، وتبعتهــا رحلــة إلــى إيطاليا لتعلّم مبادئ النحت في معهد خاص، فيما هو اليوم يقوم بتجارب على البرونز.

أناشار بصبوص «رب تلميذ فاق أستاذه»

كانت صعوبة الخروج من عباءة رائد فنّ النحــت الحديــث فــي الشــرق الأوســط ميشــال بصبــوص حــدت بابنــه أناشــار إلــى دروب الهندســة، بيــد أنــه غــادر تخصّصــه إلــى فرنســا، حيث درس الزخرفة الجدرانية، وعاد منها إلى «راشــانا» منفــذاً أعمــال «الموزاييــك» فــي فتــرة كانت تشهد على فورة الإعمار بلبنان. لكنّه سرعان ما وجد أن الفسيفساء مقيدة في الإبداع، لــذا لــم يجــد مناصــاً فــي الخطــو خطــو والــده. يعترف النحات المحترف أن طريقه الأولى كانت اقتبست الكثير من جو آل بصبوص، إلّا أنّه نجح في ما بعد في إيجاد شخصيته الفنّيّة المتمثلة في تركيب منحوتات «مالسة» مطفأة أو لماعة تتصل بالبساطة والسلاسة من أبواب عريضة، وتعيد تعريف الأشكال الهندسية بطريقة تبهر العين بعمقها. يقول بصبوص عن تجربته: «لست نحاتاً بالمعنى الذي يعرّف القاموس فيه النحت، بل أنا خليط من معماري ونحات، كنت نوّعت في استخدام الخامات حتى وجدت دربي. علماً أن والدي كان قد رحل في الحادية عشرة من عمري، فتولت أمي مدّي بالغذاء الروحي من بعده».

فــي حضــرة بعــض أعمــال أناشــار، نعجــب لانعــكاس الشــمس علــى تجلّيّــات روحــه، وخصوصــاً حيــن نكتشــف مــا يرمــي إليــه مــن خلالها، وتحديداً في مجموعة الحديد الصناعي التــي تصــف علاقــة بيــروت بالمــدن الأخــرى، وبينها واحدة بديعة بعنوان بيروت باريس، أو فــي تصــوّره للمربــع.

«فــي راشــانا»، وبجــوار الأحجــار الصامتــة، يتســلّل لدينــا شــعور بــأن الســعادة تكمــن فــي تغذيــة العينيــن بمشــاهد الفنّ الحديــث!



الإخوة بصبوص في منحوتة لألفرد بصبوص في «راشانا»

حوار

82



ناتالي الخوري غريب:

الكتابة.. فعل وانفعال

جمعت الكاتبة اللبنانية ناتالي الخوري غريب، الأكاديمية والباحثة المتخصّصة في الأدب الصوفي والفلسفة، بين الكتابة النقدية والكتابة الروائية؛ فقد أصدرت ثلاثة كتب في الشأن النقدي هي «القلق الوجودي في شعر ميشال الحايك»، و«ميخائيل نعيمة وكمال جنبلاط، شاعران في معراج الصوفيّة»، و«المقامات الصوفيّة في شعر ربيعة أبي فاضل»، وصدرت لها عن دار سائر الشرق ببيروت روايتان أولاهما بعنوان «حين تعشق العقول» وثانيتهما موسومة بـ«هجرة الآلهة والمدائن المجنونة».



98

يرسم هاروكي موراكامي في روايته الملحمية 1Q84، وهي أحدث أعماله المترجمة إلى العربية، صورة قاتمة لعالم يرزح تحت وطأة التطرف الديني ويعاني أفراده أزمة في الهوية وتمركزاً حول الذات، مما يجعلهم فرائس يسهل التغرير بها من قبل تنظيمات أصولية تغرس في أتباعها نهج الغلو وتُمنّيهم بنظام طوباوي وحياة روحانية تخلصهم من خواء المادية.

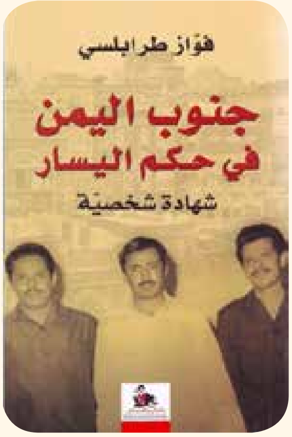
كتب

96



الحبّ والثّورة يتجاوران، كظلّين لبعضهما البعض، في ديـوان «يأس نوح» لنوري الجرّاح، فالشّـاعر السّـوري لا يثبـت علـى صـورة «الإنسـان الواحـد»، بـل يعايش تحركات الفرد وتحوّلاته ومآلاته، يقف، محملاً بأوراقه ونصوصـه، في مواجهـة الطّوفان الذي يمرّ على جسد بلده، يركب مع الشّـعب سفينة نوح معاصرة، هرباً من قهـر اللحظة وتحدياً للجلّاد، يسـتنجد بجبل قاسـيون، وأرض الأجـداد، مثلمـا اسـتنجد قبلـه بابلـو نيـرودا بأسـاطير المؤسسين، في ديوانه الشّهير «إسبانيا في القلب» (1937).

100



لم يفعل اليسـار اليميني أو الحزب الاشتراكي على وجه الخصوص مناقشة أو إعادة تقييم للفترة التي بقي فيها حاكماً للجزء الجنوبي من اليمن قبل الوحدة اليمنية. لقد تُركت المسـألة بعيدة عن مجال السـؤال أو المحاسـبة. مـن هنـا تأتـي أهميـة كتـاب «جنـوب اليمـن فـي حكم اليسار،شهادة شـخصية» (رياض الريّس) الذي أصدره حديثاً الأكاديمي واليساري اللبناني فوّاز طرابلسي الذي أمضى سـنوات كثيرة بداية من العـام 1970 إلى 1993 وهـو على تواصل عميق مـع رموز وقيادات تلك الفترة التـي كان اليسـار العربي ينظر فيها إلـى عدن كعاصمة جامعة لذلك اليسار وقاعدة له.

حوار

80



عبد الجليل الـوزاني:

لن يكون الكاتب كونياً إنْ لم يكن محلّياً

منـذ روايته الأولى «الضفاف المتجدد تيكسـاس» المنشـورة سـنة 2003، والحاصلة على جائزة فريدة في نوعها هي جائزة الحسـن الثانـي للبيئـة، ظـل الروائـي عبد الجليـل الوزاني يراكـم الأعمال الروائية بإيقاع منتظم وسـريع، بمعدل رواية كل سنتين، إذ نشر روايات «لقاء مساء العمر» سنة 2005 و«احتراق في زمن الصقيع» سـنة 2007، ثـم «أراني أحـرث أرضاً من ماء ودم» سـنة 2011، فليالـي الظمـأ فـي سـنة 2013، ومؤخـراً تمكّنت روايتـه الأخيرة «امـرأة فـي الظّلّ أو ما لا نعرفه عن زينـب» من الظّفر بجائزة كتارا للرّواية العربيّة في دورتها الأولى.

منذ روايته الأولى «الضفاف المتجدد تيكساس» المنشورة سنة 2003، والحاصلة على جائزة فريدة من نوعها هي جائزة الحسن الثاني للبيئة، ظَلّ الروائي عبد الجليل الوزاني يراكم الأعمال الروائية بإيقاع منتظم وسريع، بمعدل رواية كل سنتين، إذ نشر روايات «لقاء مساء العمر» سنة 2005 و«احتراق في زمن الصقيع» سنة 2007، ثم «أراني أحرث أرضاً من ماء ودم» سنة 2011، فليالي الظمأ في سنة 2013، ومؤخراً تمكّنت روايته الأخيرة «امرأة في الظّلّ أو ما لا نعرفه عن زينب» من الظّفر بجائزة كتارا للرّواية العربيّة في دورتها الأولى. التقيته في مدينته تطوان (المغرب) فكان هذا الحوار المعرّف بالعوالم الإبداعيّة لهذا الروائي الّذي أخرجته جائزة كتارا من الظّلّ إلى الضّوء.

حاوره: د. محسن أخريف

عبد الجليل الوزاني:

لن يكون الكاتب كونياً إنْ لم يكن محلّياً

لنبدأ هذا الحوار بآخر حدث ميّز مسيرتك الإبداعية لحد الآن، وهو فوزك بجائزة كتارا للرواية العربيّة. حدثنا عن الأمر وماذا مثل لك هذا الحدث؟

- بالفعل فوزي بهذه الجائزة يعتبر الحدث الأهم في مسيرتي الإبداعية، وذلك لعدة اعتبارات، فالفوز بمثل هذه الجائزة بقيمتها الأدبية تزكية اعتباريّة لما أكتبه، خاصّة ولجنة التّحكيم كانت تضمّ ثلّة من كبار النقاد والمختصّين بالشّأن الرّوائي بالعالم العربيّ، وأيضاً لقيمة المنافسين من روائيي العالم العربي وغيرهم ممن يكتبون باللّغة العربيّة سواء من آسيا أو أوروبا أو إفريقيا، علاوة على عددهم الّذي وصل إلى 711 متنافساً ومتنافسة، ناهيك عن الآفاق التي فتحها هذا الفوز عن طريق التّغطية الإعلامية الواسعة والمواكبة الشّاملة، ثم ما قد تحقّقه التّرجمة إلى اللّغات الخمس المعلن عنها وهي الإنجليزيّة والفرنسيّة والإسبانيّة والهنديّة والصينيّة.

في رواياتك اشتغال واضح على الفضاء المكاني المحلي، ما الذي يشكّله لك هذا المعطى؟

- الأديب ابن بيئته، سواء قصد ذلك أو لم يقصد، بوعيه أو بدونه، وأنا وفيٌّ لانتمائي، وفيٌّ للأرض التي أنبتتني... أحرّك شخصيات رواياتي عبر أمكنتها التي أعرفها حقّ المعرفة، محقّقاً بذلك أمرين اثنين: أولهما التّحكم في مسار الأحداث، فمعرفتي بالأمكنة ورؤيتي لها رؤية العين تمكنني من تحريك هذه الشّخصيات بالشّكل الصّحيح والمناسب، ممّا يمنح العمل الصّدق الفنّي المطلوب، وثانيهما التزامي بقضايا موطني يحتّم عليّ الكتابة عنها، فلن يكون الكاتب كونياً إنْ لم يكن محلّياً ووطنياً، فالمحليّة هي الطّريق المعبدة نحو العالميّة، ولنا في نجيب محفوظ النّموذج الأمثل للكاتب المحتفي بالمحليّة، والذي توّج بجائزة نوبل من خلالها. مع العلم أن هناك أعمالاً روائيّة لم أتقيّد فيها بالمحليّة؛ بل اتّخذت فيها اللامكان واللازمان فضاء للأحداث.

هنالك وشائج قوية بين الروائي والمؤرخ، فكيف أبدعت أعمالك دون الوقوع في فخّ التّأريخ؟

- من المفترض أن تكون الرّواية عملاً متخيّلاً صرفاً، حتّى وإن استوحى الكاتب أحداثها من وقائع تاريخيّة، فعندما يتّكئ الرّوائي على التّاريخ قد يسقط في التّقريرية وربما الابتذال، لذلك فالمقاربة التّاريخيّة في العمل الروائي يجب أن تكون متحرّرة ممّا حدث، بمعنى قد أكتب رواية تنطلق من أحداث تاريخيّة عامّة، ولكن تفاصيل الرّواية تكون متخيّلة مائة بالمائة، وعلى الرّوائي أن يحترم أمرين اثنين، أولهما هو ألّا يغيّر حقائق تاريخيّة عامّة، بمعنى أن يزيف ما لا يجب تزييفه، وثانيهما أن يحتفي بروح العصر الذي اختاره كمجال زمني لروايته، وأقصد بذلك العناصر الماديّة والمعنويّة كالخصوصيات المتعلّقة بالتّقاليد والأعراف وأساليب التّفكير التي تميّز ذلك العصر في ذلك الفضاء المكاني المخصوص.

الشّخصية الرّئيسة في روايتك «ليالي الظمأ» هي شخصيّة كاتب، وقد عبّرت عن تصورها لمسألة الكتابة، هل هذا التّصور هو نفس تصوّرك الخاصّ الذي صرّفته عن طريق هذه الشّخصيّة؟



- بالفعل ما جاء على لسان رشيد أبي العز في «ليالي الظمأ» في المجال النقدي هي نفسها أفكاري وآرائي ومواقفي في هذا المجال، لكن فيما يتعلّق برشيد أبي العز كإنسان من ورق فهو شيء آخر، هو شخصية متخيلة مستقلّة بذاتها انبثقت عبر صفحات الرواية، وتحرّكت بشكل تلقائي. حرّكتها عوامل الحبكة الرّوائيّة، وألبستها صفات وسمات إنسانية تعكس ذاتها.

يشهد العالم العربي رواجاً مهماً في الإنتاج الرّوائي، وبالمقابل خصاصاً في الدّراسات والمقاربات النّقديّة. حدّثنا عن علاقتك بالنقد.

- بالفعل يعرف المشهد الأدبي العربي رواجاً في مجال الرّواية، مقارنة بباقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، وأيضاً بالمقارنة بالنّقد المخصّص لدراسة الرّواية، ومن موقعي أرى أنّ هناك أزمتين بخصوص علاقة الإبداع الروائي بالنقد، الأولى تتجلى في قلّة النقاد المشتغلين في هذا المجال، والثاني في ندرة النقاد الذين يتحلون بالموضوعيّة والكفاءة المطلوبتين، فالكثير مِمَن يمارسون النّقد الروائي يخوضون هذه المغامرة دون أن يكونوا مزوّدين بالأدوات المنهجيّة الملائمة، والرّؤية النّقديّة المنطلقة من وعي مسبق بالمهمة التي يسعون إلى الخوض فيها، بل نجد في كثير من الأحيان تطفلاً وتطاولاً على هذا الميدان وبالتالي إفساداً لمهمة النقد، فيدفع به إلى منزلقات ومطبات يغلب عليها طابع المديح المجاني أو التّجريح الهدّام، والنّتيجة تكون غالباً على حساب أعمال إبداعيّة جيّدة تتعرّض للاغتيال أو النسيان.

أصبح للنشر الإلكتروني حضور مهمّ في المشهد الإبداعي، ما رأيك فيه؟

- النّشر الإلكتروني في زمننا سلاح ذو حدّين، بقدر ما يسهم في الانتشار والوصول السّريع والتّحرر من قيود النشر الورقي وتكلفته الماديّة التي تقف غالبا أمام نشر أعمال تستحقّ الظهور، بقدر ما يتسبّب في نشر الرّداءة والإسفاف والنّفخ في «البالونات» الفارغة والرّفع بها إلى مقامات لا تستحقها، وكذا التّشويش على الأعمال الجيّدة، في الوقت الذي انتشر فيه ضرب من المتلقين الذين لا يميّزون بين السمين والغث. وأمام هذه الظاهرة يبقى على الكتاب المجدّين أن يملؤوا الفراغ، أو بالأحرى ألّا يتركوا السّاحة للرداءة، تاركين للمتلقين حقّ التمييز والاختيار والانتصار للجودة. وعلى العموم تبقى الجوانب الإيجابية لهذا النشر أكبر من سلبياته.

هل هنالك مشاريع أدبيّة تشتغل عليها، أو تشغل بالك الآن؟ هل لك أن تحدثنا عنها؟

- أمرّ حالياً بفترة استراحة بيولوجيّة بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة، بعدما أنهيت عملاً روائياً هو السّابع في سلسلة الأعمال التي كتبتها لحد الآن، وهو رواية موسومة بـ«خارج السياق» وهي حسب تصوري خارج السياق شكلاً ومضموناً بالنّسبة للروايات التي أصدرتها من قبل؛ ولكن روح الكاتب وفكره في شغل شاغل تأمّلاً وتدبّراً في ملكوت الله، مستلهماً موضوعاً أو جملة مواضيع، فقد نمرّ بفترة كمون طويلة تتبعها فترة خصبة تستغلّ ما جال بهذا الفكر خلال هذا الكمون.



ناتالي الخوري غريب:

الكتابة.. فعل وانفعال

حاورها: عبدالدائم السلامي

جمعت الكاتبة اللبنانية ناتالي الخوري غريب، الأكاديمية والباحثة المتخصّصة في الأدب الصوفي والفلسفة، بين الكتابة النقدية والكتابة الروائية؛ فقد أصدرت ثلاثة كتب في الشأن النقدي هي «القلق الوجودي في شعر ميشال الحايك»، و«ميخائيل نعيمة وكمال جنبلاط، شاعران في معراج الصوفيّة»، و«المقامات الصوفيّة في شعر ربيعة أبي فاضل»، وصدرت لها عن دار سائر الشرق ببيروت روايتان: أولاهما بعنوان «حين تعشق العقول» وثانيتهما موسومة بـ«هجرة الآلهة والمدائن المجنونة». وقد سعينا في حوارنا معها إلى تعرّف آرائها في مسائل الكتابة النسوية ومدى تأثّرها بأحداث الربيع العربي ودورها في تحرير الواقع من فوضاه.

المرأة والكتابة: هل هي أنثى تكتب؟ أم إنسان يكتب؟

- فلنتّفق أوّلاً على أنّ الكتابة فعل بوح وحريّة، وفعل مصالحة مع الذات في خلق عوالم تنحو نحو عالم مثالي في خواتيمه السعيدة، أكانت الكتابة شعراً أم رواية أم نوعاً آخر من الأدب. وحين تصبح الكتابة حاجة ملحّة في التعبير عن قضيّة مّا تشغل بال الكاتب، نتكلّم ساعتئذ على علاقة الكتابة بالكاتب في ما يتجاوز الذكورة والأنوثة. نحن أمام إنسان تشغله قضايا وجودية ومصيرية واجتماعيّة وقيميّة، ليس أنثى أو رجل، بغضّ النظر عن القالب الذي أراد اتخاذه إطاراً لنوع العمل الكتابي. الحسّ الإنساني هو الذي يحتاج إلى الكتابة كرئة ثالثة يتنفّس منها ويصرخ بها. فالمرأة إنسان، والجوهر الإنساني فيها هو الذي يتفاعل مع قضايا محيطه التي تشغله. ولستُ مع التصنيفات في تحديد الأدب بالنسبة إلى جنس كاتبه ذكراً أو أنثى، فهذا تصنيف غير مبرّر. الإنسان في الأنثى كما في الرجل، هو الذي يفكّر ويحلّل ويتعاطف ويحبّ ويتكلّم.

من مَيْزات النصوص التي تكتبها المرأة العربيّة الحديثة أنها جريئة على التحرش بمنظومة القيم السائدة. فهل يعدّ ذلك ردّة فعل منها على كثرة الكدمات التي تصيب كتابتها من قبل الناقد والقارئ معاً؟.

- تتعرّض منظومة القيم السائدة في بلادنا العربيّة لنوع من الخلخلة، وهذا ما لا يمكن لأحد أن ينكره، في مشهد متكرّر من صراع الأجيال، ولكن اللافت للنظر في هذه المرحلة الانتقاليّة، أنّنا صرنا نجد أكثر من «نوال سعداوي» واحدة، نظراً إلى كثرة الجمعيات المناصرة للمرأة، الداعمة لها في مواقفها، فصار الحديث عن تجاوز الطقوسيات والتشريعات التي تدني مقامها وكيانها محطّ انتقاد لاذع منها،



كردّة فعل على ما سميّتَه في سؤالك كدمات. لن أدخل في صوابيّة هذه الكدمات- الانتقادات، أو أخطائها، لكنّ جرأة المرأة في الكتابة، في مكان مّا، تعبير عن حريّة البوح في تفريغ الشحنات الانفعاليّة، أو حريّة التعبير عن اقتناعاتها وتجاربها، وهذا يستوجب حريّة في النقد. فلمَ نسمّي نقد نصوص المرأة كدمات، ونسمّي نقد نصوص الرجل نقداً موضوعيّاً. أعتقد أنّنا علينا أن نتعامل مع نصوص المرأة كما نصوص الرجل، من دون تصنيف إلا ما يمليه النقد الموضوعي على موضوع النص وأسلوبه ولغته، بغضّ النظر عن «جندر» كاتبه.

هل يختلف تعامل الكاتبة مع الجسد عن تعامل الكاتب معه؟

- لا شكّ في أنّ طبيعة هذا الاختلاف تعود إلى كيفيّة تشكّل البنية الثقافيّة والذهنيّة لدى الكاتب، كما كيفيّة تشكّل منظومته الأخلاقيّة والأسس التي تشكّل أعمدتها، أكان رجلاً أم امرأة. إذا تكلّمنا عربيّاً، من المعروف أنّ الفتاة في مجتمعاتنا تربّى على حفظ جسدها وصونه، وذلك قمعاً وكبتاً لكلّ رغبة جسديّة بالقول أو بالفعل أو بالفكر، كونه يستجلب العار، في مقابل تحرّر وتفلّت كبيريْن من كلّ الضوابط عند الرجل، بل وأكثر يصبح معه الأمر مدعاة فخر وإشهار، إيغالا في وصف التفاصيل. ولكنّنا اليوم، لا نستطيع أن ننكر أنّنا نشهد مرحلة انتقاليّة في هذا الموضوع، لم تكرّس بعد، ولكن نلاحظ أنّ التربية المتحررة، انعكست على فضاء الكتابة الأدبيّة، وصرنا نشهد استخدام الكثير من الشاعرات حقلاً معجمياً يتناول الشهوة والرغبة والاشتهاء الصريح المباشر، ومفردات الجسد الحميميّة مما لم نكن نعهده قبلاً إلا في نتاج الكتّاب دون الكاتبات. ونحن نتكلّم هنا على حيّز معيّن من الموضوعات التي تتناول هذا الموضوع.

ما مدى تأثّر الكتابة النسائيّة بأحداث الربيع العربي؟ وهل حَفَزَتْها الثورات الراهنة لأنْ تبحث عن ثيمات لنصوصها لم تكن لتشتغل عليها من قبل؟

- من الطبيعي أنّ لكل عصر قضاياه، منها الرئيسة ومنها الثانويّة، ولكلّ كاتب ثقافة أولويات، على أساسها يتناول الموضوع الأهم، وثورات العالم العربي، فرضت نفسها أولويّة على الأدب في أنواعه كافّة، لأنّها ثوراتٌ دَفَعَ ويدفع أثمانَها الشعب كلّ يوم، ذلاً وقهراً وموتاً محتّماً، من هنا كانت الصرخة مدوّية عند جميع حاملي الأقلام، أمام المأساة الكبرى التي يعانيها مشرقنا العربي، ويعاني كلّ منا فظاعة أهوالها، تشريداً وقتلاً وذبحاً وتهجيراً، وهنا لا يمكن أن نفصل المرأة ككاتبة عن الواقع المأزوم، لأنّها باتت أكثر ممارسة للعمل الوطني والسياسي والحزبي والصحافي، وصارت تتمتّع بحريّة تعبير أكبر، كونها شريكة في الوطن والقرار، وتتمتّع برتبة مواطن مسؤول عن إيصال صوته الحرّ، انتفاضاً على الواقع المرير لجعله في مقام أبهى، وذلك يكون بالنضال في

الكتابة كما في التربية، فالحديث عن الثورات الراهنة أو عن أي موضوع آخر ليس حكراً على جنس دون آخر، وهنا أنطلق من أنّ الموضوعات مشرعة للمناقشة للجميع أكانوا ذكوراً أم إناثاً.

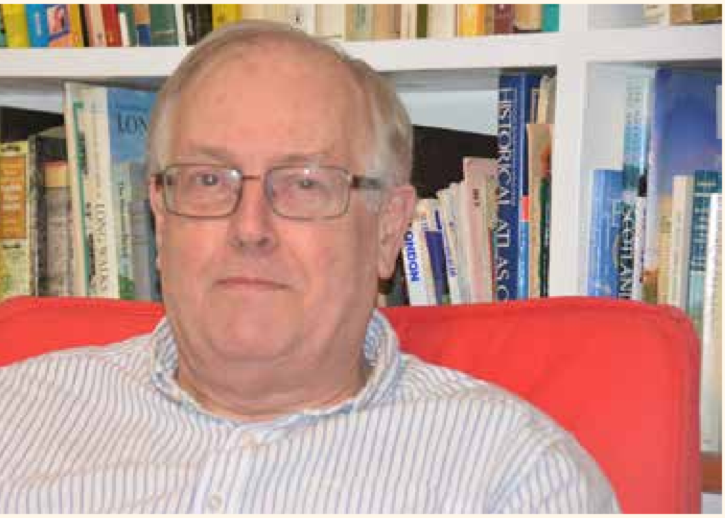
الكتابة والواقع: أيهما الفاعل عندك وأيهما المنفعل؟

- الكتابة فعل وانفعال في آن، فهي ليست صورة تعكس الواقع بقدر ما هي انتفاضة على الواقع وتمرّد وثورة، وأتكلّم طبعاً على الكتابة الإبداعيّة. فالكتابة انفعال ناتج عن حالة شعورية، يتجسّد في لغة، تلبس هواجس الكاتب ومآزمه وأفراحه وقلقه ومآثره ومعاثره، هي انفعال لكنّها أيضاً هي فاعل، تقوم بخلق عالم من وهم أو عالم قريب من الواقع وتبيّن كيفيّة التعاطي معه، هي فاعل دينامي في إضافاتها إلى الواقع تخييلاً ليس منه، فاعل في قدرتها السحرية على خلق واقع مغاير، أو تصويره بمنظور مغاير، من أجل الاستمرار، هي فاعل في إشراك القارئ في رؤية التعدّديات من زوايا مختلفة. والواقع ما هو إلا الذي نريد أن نراه، وحين يتعارض مع موضوع رغبتنا غير الممكن تحقيقه في حيّز المكان، نحن نكتبه وفق الكيفيّة التي تلائمنا وتلائم تطلّعاتنا. قد تغدو نظرتي إلى الواقع مثالية في إيجابيّتها، لكنّ الواقع يحتاجنا ليصير كذلك، ونحن نسهم في نتاجه، بطريقة أو بأخرى. أمّا في الكتابة النقدية، كعلم واختصاص، يمكن أن نقول إنّ الكتابة النقديّة هي نوع من انفعال في تلقي النص للبحث في أبعاده والغوص في دلالاته، لكن يبقى النص الأصلي هو نصّ فاعل، لأنّه يوجّه الناقد إلى حيث يريد وليس العكس، و«الواقع» في هذه الجدليّة كامن النصّ الأصلي، ولو بأقنعة متلوّنة، بحسب لون الكاتب.



يبحث بطل رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة عن «كون تكون فيه المحبة وحدها هي الإله والهويّة»، هل يمكن أن تكون المحبّة الأيديولوجيا التي تحمينا من عنف واقعنا العربي؟

- الكون الذي يخلو من المحبّة يخلو من الإنسانيّة، يخلو من الطاقّة الفاعلة المُصيّرة كلّ شرٍّ خيراً.. أجيبك بكلّ ثقة، وممّا خبره التاريخ وشهد عليه، أنّ المحبّة حين تحكمنا، تتحكّم الرحمة الكلّية في قلوبنا، وتصبح أعمالنا تجليّات لها، مسامحةً ورحمةً وخيراً عميماً. ليس العنف في واقعنا العربي نتيجة التعدّديات، لكن في فهمنا لها على أنّها مجالات إلغاء وإقصاء. نحن نتقاتل على الله لامتلاكه، من دون أن نعرف أنّ اسمه الآخر الذي يحيا فينا، هو المحبّة بكلّ سموّها ودروبها. حين سكن الحقد بطل روايتي «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة»، علم أنّه لن يعرف الحبّ، وتالياً لن يستطيع أن يتصالح مع الله والناس. نعم، بالمحبّة نناضل ونتغلّب على الحقد المتغلغل في النفوس، نحن نحتاج اليوم إلى أن تكون المحبّة لواءنا ورايتنا ومصدر تشريعاتنا ومنبع أخلاقنا ودستور تعاملنا وتوأم المعرفة، لنستحقّ الحياة. ليس كلاما طوباويّاً ما أقوله، وليس كلاماً تبشيرياً، لكنّ دين الحبّ الذي قال به ابن عربي هو جوهر الأديان، وهو الكون الذي نبحث عنه جميعاً علّنا نجده في قلوبنا أوّلاً.



بول ستاركي

«كتاب الطغرى» بالإنجليزية.. متوّجًا

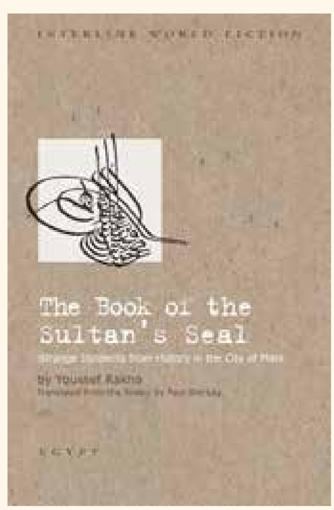
خاص بالدوحة

نـال المترجم البريطاني بول سـتاركي (1947) جائزة سـيف غباش - بانيبال للترجمـة الأدبية، من العربيّة الى الإنجليزية للعـام 2015، عـن ترجمته لروايـة الكاتب المصري يوسـف رخـا «كتاب الطغرى: غرائب التاريخ فـي مدينة المريخ» (دار الشـروق، 2013)، التـي صـدرت ترجمـة لها عن منشـورات انترلنك في الولايات المتحدة الأميركية.

فـي السّياق ذاتـه، لجنـة التحكيـم أشـادت بالمترجـم جوناثان رايت على ترجمته لرواية «حيث لا تسـقط الأمطار» للكاتب الأردني أمجد ناصـر (دار الآداب)، صـدرت بالإنجليزية عن منشورات مؤسسة بلومزبري - قطر.

تشكّلت لجنـة التحكيـم من رئيـس المحكمين روبن أوسـل، الباحث الفخري في كلية سانت جون، أوكسـفورد؛ سـميرة قعوار، مترجمة أدبيـة؛ ألسـيتر نيفِـن، كاتـب ومحاضـر؛ وسوزان طربوش، مدوِّنة وصحافية ثقافيّة. تحت اشـراف باولا جونسون سكرتيرة جوائز الترجمـة في جمعيـة المؤلفيـن البريطانيين، ونقـرأ فـي تقرير لجنـة التّحكيم، عـن «كتاب الطّغـرى»: «هـذه الروايـة التـي نشرت فـي ذروة الثـورة المصرية عـام 2011 واحدة من أكثـر الروايـات العربيّـة التـي ظهرت خلال السـنوات الأخيرة جرأة وتجديـداً علاوة على امتياز ترجمتها الإنجليزية بالبراعة والمهارة. هذا الكتاب سِرٌ رائع واسـتثنائي لأغوار التشـظيات والتناقضات التي تهيمن على شـخصية بطلها مصطفى الشـوربجي ومـا يوازيها على مستوى المدينة والمجتمع اللذين يعيش فيهما. يصارع البطل، من خلال سلسـلة من الرحلات الغريبة (والجنسـية في بعض الأحيـان) عبر مدينته القاهـرة الحديثة الغابرة معا، معضلات الهويّة التي تؤرق هذا الصحافي والمثقّف والفنّان الطامح. أمّا الحلول التي يلمّح إليها فتميل الى أن تكمن في شمولية الثّقافة العربيّة وتنوّعها الثري لا في إيديولوجيات أخرى.

هـذا النص يجابه المترجـم بتحديات غير عاديـة، إنه يعكس بجلاء ذلك الشـد أو التوتر الجوهري المبثو ث خلال صفحات الكتـاب ما بين التـرا ث والحداثة من خلال الإحالة الدائمة على المـورو ث الثقافـي الكلاسـيكي. لقد اختار المؤلف في سـرده المتشـعب الشكلَ القديمَ المتمثل بأدب «الرسائل»، أضف لهذا أن لغة النص تأرجحت ما بين الكلاسـيكية الشـديدة الفصاحة والعاميـة الأكثـر معاصرة، مـع ازدواج لافت لمسـتويات لغويـة متعـددة. ولقـد نجح بول ستاركي في التعامل مع هذه المشكلات بمهارةٍ فائقـة فقـدم لنـا ترجمـة إنجليزيـة احترافية بارعـة لهـذه الحكايـة المتشـابكة المشـاغبة (والكوميديـة فـي أحيـان كثيـرة) التي تحرك المشاعر العميقة». كما أبدى المحكمون تأثرهم العميق بترجمة جوناثان رايت لرواية «حيث لا تسقط الأمطار» التي تمثّل تناولاً ملهَماً وملهِماً لموضوعة متواترة في الأدب العربي الحديث ألا وهـي تجربة المنفى والعـودة. إنها حكاية عـودة البطـل بعد عشـرين عامـاً مـن المنفى الى بلدٍ عربي متخيل تسـيطر فيه دكتاتورية عسـكرية بشـكل كامـل علـى مقاليـد النظـام السياسي في إصرار عنيد على ديمومة حكمها القمعي.



للعلـم، تمنح جائزة سـيف غبـاش - بانيبال السـنوية البالغـة قيمتها ثلاثـة آلاف جنيـه إسـترليني إلى المترجم الذي يقوم بترجمة عمل أدبي عربي إبداعي كامل إلى اللّغة الإنجليزية يتمتع بأهمية أدبية.

وتشـرف جمعيـة المؤلفيـن فـي المملكـة المتحدة علـى ادارة جائزة سـيف غباش - بانيبال، مع عـدد من الجوائز المعروفة فـي المملكـة المتحـدة للترجمـات الأدبيـة، وستُـسلم للفائـز يـوم 17 من الشـهر الحالـي في حفل كبير فـي «مقر المفوضية الأوروبيـة» في لنـدن، برعاية جمعية المؤلفيـن البريطانيين وملحق التايمز الأدبي الشهير.

هابيل

نجيب كيالي



الأعمال الفنية: هنري روسو «فرنسا»

مع كلِّ عصرٍ جديد
يخرجُ هابيلٌ من قبره.
يقف خلف منبرٍ من دموعه، يهتف:
دمي، دمي، دمي.
يسمع ضحكةَ قابيل تملأ الأفق! ويراه قادماً.. وجهُه ازداد قوةً وفتوَّة، ومن خلفه حشدٌ هائل من رجالٍ ونساءٍ يشبهونه!
تتأبط الخيبةُ ذراعَ هابيل لتعود به إلى قبره، لكنَّ قابيلَ يقبض عليه، ويذيقه موتاً جديداً!

قمر مُربَّع

أمرَ سيدُ القصر أن يرسموا له قمراً مربَّعاً!
نوبةُ ذوقٍ ملكية أوحتْ له بذلك!
الرسّام الأول رفض، فتدحرجَ رأسه عن كتفيه!
الرسّامان الثاني والثالث تدحرجَ رأساهما أيضاً!
الرسّام الرابع حرَّكَ ريشته بحسب المشيئة الملكية وهو يقول:
قمر مربَّع يا سلام! الأقمار المدوَّرة ذهبَ وقتها.
فوق الحائط بكى القمر المرسوم، ثم أطلقَ هتافاتٍ

غاضبة خرجَ فيها عن لباقة الأقمار ونعومتها، غيرَ أنَّ هتافاته لم يسمعها إلا أصحابُ القلوب الحساسة.

في منتصف الشهر جرى استنفارٌ عظيم..

حشدَ القمر المربَّع كلَّ طاقته النورانية.. شدَّ عضلاتِهِ القمرية، وأشرقَ بعظمة..

انمحتْ في الحال جميعُ زواياه، وغمرَتْهُ هالةُ نورٍ ساطعةٌ، مبهرةٌ، مستديرة!

رآه سيدُ القصر، فصار وجهه مستطيلاً، ثم مربَّعاً من الدهشة!

تربَّعتْ أيضاً كلماته، فغصَّ بها، ولم تتمكن من بلوغ لسانه!

وجه نزلتْ عليه لطمة

كلُّ الكلمات الطيبة لن تخففَ عني.

كلُّ البسمات لن تطيبَ خاطري.

بيني وبين الأصابع التي لطمَتْني مابين النعجة والذئب.

براءتي أغضبتْ عيناً حمراء في زمن الكراهية، فقالت: خُذْ، واندفعتْ معربدة.. تبحث عن وجهٍ آخر!

لؤلؤة

أرسلتْ لؤلؤةٌ إشعاعَها إلى قلب رجل.

كان بينه وبينها بحرانِ وبرَّان.

خاضَ البحرين، قطعَ البرَّين.



وعلى مقربة من مكانها هاجمَتْه الريح التي تقوم بحراستها.

ضربت الريحُ ذراعَهُ، كسرَتْها، فتابع السيرَ إلى لؤلؤته بذراع مكسورة!

هاجمَتْه مرةً ثانية بوحشية، فشقَّتْ صدره، ومزقتْ لحمه، وضربتْ بالصخر هيكلَهُ العظميّ، فتحطمتْ منه الأجزاءُ العُلويةُ والفخذان!

بقيَ من الرجل ساقاه، تابعت الساقان السيرَ نحو اللؤلؤة!

عكازة تهتف

آخ.. من هذا العجوز الأحمق الجاحد!

شتمَ الشيخوخةَ قبل قليل وأنا معها!

بصقَ على أدويته، وجعل لي نصيباً من بصاقه!



قـذفَ مقيـاسَ الحـرارة، وقذفني أيضـاً إلى تحت السرير!

نسـيَ هذا اللئيم أنني رِجْلُه الثالثة.. عينُه في العتمة! لـولا أنني أصيلـة لقفزتُ فـي الهـواء، ونزلتُ على جنبيه.

هـدأتْ ثـورةُ العجوز بعد سـاعة، شـعرَ بحاجة إلى دخول الحمام، تلفَّتَ، فلم تقع عينه على عكازته!

امتلأ صدر العكازة بضحكة شماتة، وكادت ترقص، لكنها عندما نهض عجوزها، وكاد يقع مدَّتْ نفسَها، وأَرَتْهُ طَرَفَها من تحت سريره!

نداء

يا مالكَ أمرِ السماء والأرض.. أنا نبعُ الماء أناديك.

جفَّ مائي يا سيدي، وصرتُ ثُقْباً فاحماً مفتوحاً في الأرض!

أنا الآن عاطلٌ عن العمل، وخجولٌ من أصدقائي..

من خروف يأتي ليشربَ مني.

من جذرٍ حياتُه معلَّقةٌ بي.

من وجهَيْ حبيبين يُسلِّمان عليَّ، ويتمرئَّان بصفحتي.

ذروةُ خجلـي مـن أغنيـة تتحدث عني، تسـري في الآذان، فتصفـقُ الأيـدي، وتضـربُ الأرضَ أرجلُ الراقصين!

عقمي ثقيلٌ عليَّ يا إلهي

صباحي ومسائي موحشان

اجعلني عشبةً تمضغها معزاة

قطعةَ حطبٍ في تنور

أو أرجعْ إليَّ الماءَ.

مصيبتان

أمامَهُ جبّ

ومن خلفه دبّ

وخائفٌ هو يناجي الرب

فـي تلـك اللحظة نبتتْ في قلبه ثلاثةُ أحلام سـريعةٍ صغيرة بحجم حبات العدس:

أن ينبتَ له جناحان، فيطيرَ من مكانه.

أن يمتلئَ الجبُّ تراباً.

أن يصابَ الدبُّ بجلطة.

أما الجب فكان واثقاً من أنه سيظفر به.

الدب كان واثقاً أيضاً.

والنهايةُ صارت خبراً عند راوي الحكايات.

المجنون الذي يتكلم الإنجليزية

لطف الصراري



مـازال الغروب يحثه علـى المأوى. يتذكر الشـمس البرتقالية وهـي تتـآكل وراء التلال البعيـدة، خوفه مـن المقابر في هذا التوقيت، ويندفع بنوبة ركض في شـوارع لا يعرف أسـماءها ولا يفكـر بحفظ ملامحها. يفكر فقـط، بأنه بلا مأوى، فيبطئ بخطواتـه. يكون الشـعاع الكئيب للغروب قـد زال وحل ظلام باهت. يجلس في أقرب رصيف جواره بوفيه.

عادة ما كانت أمه تقدم له الخبز والشاي فور وصوله مساء، وهـذا سـبب حرصه على وجود بوفيه فـي الجوار. أما الأمر التالـي من حيث الأهمية فـي قائمة تفكيره، فهـو الاطمئنان إلـى المـكان الذي سـيقضي فيـه ليلتـه. يعير أذنيـه لرواد البوفيه وهـم يتحدثون عن المواقع المسـتهدفة بالطائرات، وأحياناً يتيح لنفسـه أيضاً الاسـتمتاع بتحليلاتهم وآرائهم السياسـيّة، وتكهناتهـم بمـا سـتؤول إليـه الحـرب. ينتقي أفضـل مصـدر للمعلومـة ويطلـب منـه أن يقـدم لـه قرصي خبـز وكأسـي شـاي. لا يطلب كالشـحاذين، بل كمـا يطلب الأصدقاء من بعضهم. أما إذا كان الهدف شخصاً تبدو ملامح التحضر عليه، فإنه يسـتجمع كل ذاكرته المدرسـية ليطلبه بالانجليزيـة؛ «could you give me tow bread and? tow glasses of tea» قد يضيف جملة أخرى في حال تأخر الرجـل في تلبية الطلـب: «please sir»، مع تخضيل حرف اللام في «بليز».

عندمـا يتحدث الانجليزية ينبهر كل رواد المقهى إذا كان جديداً عليـه. لكن معظـم المقاهي في شـوارع صنعـاء باتت تعرف «المجنـون الـذي يتكلـم انجليـزي». فـي البدايـة، كان عندما يسـمع أحدهـم يقـول «المجنـون الـذي....»، يـرد هـو: «أهم شـي أنـا داري». يقولها كمـا يفعل المجنون حين يكلم نفسـه بصوت مسـموع. وما لا يعرفـه أحد عن المجنون الذي يتحدث الانجليزيـة، أن جنونه تمّ بموافقته لكي يتجنب مكائد العقلاء وثقلهم الرهيب في الحياة. ومنذ قرر ذلك، كان كلما نعته أحد بالمجنون، ردد هو: «أهم شي أنا داري».



أسودٌ فَاتح

كريستيان بوبان

ترجمة: أحمد عبدالكريم

بيني وبينك حاجز أثير. شيّده موتكِ، خشبةُ من الصمت، ليس سميكاً تماماً. حطّ فوقه طائر الحنّ.
عندما كنتِ من هذا العالم، كنت شغوفا بأن أقطع وإياك الرّيف بخضرته الحادة، جوقته من الشّجيرات، وقصائده من أسوار.
بائسٌ هذا الحاجز الذي يفصلني عنك أعمدته تتبع حركات فكري، إنها تتموّج. أنت في الجانب الآخر من الحياة. ليس بعيداً في النهاية، أقلّ بعداً منّي بكثير، أقرب من هذا الطبيب الذي رأيته يتصفّح الوجوه طوال اليوم، دون أن ينظر لأي واحد منها.
العيون الفارغة غزتْ كل المهن. العالم لا يحبّ عوازل الخشب منزوعة الطّلاء. وقد أكلتها الأشنةُ. هذه الجدران التي تسمح بمرور الهواء، عطر زهرة العسل، وضحكات الأشباح.

حتّى بعد كل هذه السنوات في مقبرتك الرّيفية الأخّاذة، يعود وجهك بإشراقة وردة الحديقة. للمعاصرين النين لا يعرفون غير الحساب، أواجههم بالشّغف البطيء كما السّحب، بساعات الاحتراق في انتظار جملة، بوجهك عندما تغشاه سناجة.
ينتصبُ شجر الحور في مدخل الحقل كصبّي مزرعة جاء يطلب عملاً.
فيما ينتظر، يمسك قبعته الشّمسية بقبضته المشدودة.
تتفتّح قرب الحور قزحيّة هلامية من الضّوء الأرجواني.
يتحدّاني لعاب هذه الزّهرة أن أكتب جملة أنقى من بصقتها الخالدة.
منذ زمن طويل لم أذهب إلى البلد، حيث صارت عظامك رميماً. بفكري، أخطو بضع خطوات على الجسر الأحمر، حيث كنت تحبين التنزّه. تمشين بعكس الضوء، عيناك تشعّان بحمّى صحيّة.
أستطيع تقريباً، أن أدير المقبض الكريستاليّ لباب الجنة، وأنا اكتب لك، إنها لجميلة جدّا، هذه الحياة التي لا نطال فيها

شيئاً سوى الإخفاق، ألا تعتقدين ذلك ؟
الفقد هو النّور الذي أعطيَ للجميع.
لديّ في يدي اليمنى خنفساء كخاتم، وفي يدي اليسرى شمسٌ. يبدو أن هناك من سيقطع أيدي الأطفال، حتى لا تزعج السّادة الجدد أية كتابة يخطّونها.
أكتب لك في الليل، وفي الخارج يجوس قط بريّ خلال الغابة، ملاكٌ بمعطف نهشتهُ البراغيث.
تنزّلت عليك المعرفة الكبرى. الظّلمات في جهتنا نحن، ليستْ في جهتكِ.
أتأمل انفتاح البحر الأحمر على أوراق ميّتة. يتشنج الموت من رؤيتك تفلتين منه.
عندما لا أمدّ يدي للكتابة أمنحها كل تفكيري، مثل ذلك المزارع الذي يفكر ببهائمه، وهو في حضن سريره، وبالعناية التي سيوليها إياها في الصباح.
من علّمني الكتابة؟ بلا شك إنه التّجويف المزرقّ لأزهار هيدرانجيا، Hortensias، وبالتأكيد أيضاً لا مبالاتك.
هذا القرار الوحشيُّ بعدم اليأس.
يصنع المطر كتاباته. خلف شاشة من قطرات الماء، تتنبأ الطيور.
عشرون عاماً تحت الثّرى صقلت عظامكِ، وصيّرتْ قلبي حجراً.
كما أشقّائي العصافير أعمل بتوأدة من أجل أن تنهار البنوك ودور المسنّين.
تظهرين لي أمام أسوار مدينة العمّال، وجهك الجميل كما هندبة، لفحته شمس الشّموس. ترتدين صدارك ذا الخطوط البيضاء الذي أحبّه كثيراً.
أسرع من الضوء تطير السكاكين التي تبرئ، في اللحظة التي أراك فيها، تنغرس في صدري شفرة تحدث فيه فتحة عريضة بحجم يد طفل.
تلزم مئة وثلاثون زهرة مختلفة لصنع أكسير «شارترو» ومثلها لكتابة قصيدة.
رأيت ملاكماً شاباً يعزف على البيانو،
رأيت بيضة السّمان على العشب.
رأيت قطّاً يغطّي بالأغصان جثة فأرة،
رأيت «ماندلستام» * يجوب موسكو مدافعاً عن خمسة شيوخ محكوم عليهم بالموت.
رأيت قاتلاً قلبه ياقوتة.
رأيت خبزاً مبلّلاً بالمطر يستغيث.
رأيت شجرات اللبلاب تتشبّث بالسّور، كما المساجين أمام قضبانهم.
رأيت رضيعاً يمنح كنزه من الكعكة المهروسة في يده المتّسخة.
رأيت الهدهد يبني عشّه بفضلاته البيضاء الأنصع من كلمات النسّاك.
لم أقرأ أبداً ما يقنع من تعريفات الحبّ. لن أقرأ أبداً.

جميلةٌ جدّاً طريقتك في العودة من الماضي، تقتلعين طوبة من حائط الزّمن
وترسمين ابتسامة خفيفة من خلال الفتحة.
الابتسامة هي الدّليل الوحيد على مرورنا على الأرض..
هي الصورة الوحيدة التي تشبهك. : الورد البريّ الممزّقة زهرة
حينما كنتِ تحتضرين، كانت تقام حفلة استعراضيّة في ساحة «شنايدر» مؤازرة لموتك.
العالم يطبق بوسادة أفراحه على روحي إلى أن تختنق.
اللّيل ذاته، ذات الطّاولة الطويلة التي أكتب لك عليها في الخارج، يقيم المطر قيامته، أين ينام القط البريّ، في أيّ خندق من الشّوك، يرشقه رصاص من قطرات الماء؟
يتجاذبني من ذراعي القدّيسون والقتلة. البيت مأهول بأناس لهم هيبة، أنّهم لم يوجدوا، وليسوا سوى كتب. أسبوعاً بعد موتكِ وضعتهم في علب الكرتون. وأبعدتهم. بعد ستة أشهر عادوا، شعراء، صوفيُّون، بلهاء من كل صنف. في الحقيقة كنتِ تخلّصينني منهم عندما تدعينني إلى نزهة في غابة «القدّيس سيرنان».
هناك ينتظرنا الكنز السريُّ للبندق وأمثولات الضّوء. تلك المكتبة الدوريّة للأبد. القراءة شغف بطيء. الانبهار أمام ضحكة منقوشة في الأفق ينهب سريعاً صوب الجوهريّ.
المنديل ذو المربّعات البيضاء والحمراء، الموضوع على الكرسيّ، يرمقني. إنّه الليل.ولا شغل له أبداً. كأنه يوشك أن يقول لي شيئاً.
الكتب سفنٌ طويلة تبحث عن غرقها.
تغمد عيونها في عيون الآخر مثلما يثّبت مصباح ببرغي.
مقرفصين أمام قصر أرواحهم، لا يفكرون بالدخول إليه. لكنّ موتهم يضطّرهم إليه.
ذات يوم، عند مرورنا بهذه المقبرة حيث ترقدين الآن. صدمتك رؤية حفّارين يحفرون قبراً بالجرّافة. المجرفة والمعول أكثر رقّة على جسد الأشباح. اليد التي تحملهما تعرف كل نبض في التّراب. منذ اختفائك غزت الماكنات كلّ اللامرئي.

«نحن جثث يا سيّدي، والجثث لا تعرف إن كان من يقترب منها طيّباً أو شرّيراً. لكن الحصان يعرف. إمّا اقترب منه إنسان طيّب ينفجر ضاحكاً.يا سيّدي. وإذا كان شيطاناً يتراجع».
تنقّر العصافير الكلمات التي تسقط على التّراب. تتأرجح مناقيرها المنتشية تماماً كما يفعل الحاخامات أمام حائط المبكى.
أي شيء يشبه حياة الكتابة.إذا لم تكن حلم عصفور. وهو يتأمّل السّماء الفارغة، ينسى للحظة الجوع الذي ينهش المتاه الصغير في أحشائه ؟
* الشاعر أوسيب ماندلستام (1938-1891) كان من الشعراء الروس الذين عارضوا نظام ستالين وعانى كثيراً بسبب مواقفه.

«هذا الأزرق»

العلامة والتخييل الثقافي: صورة الأنا والآخر

إبراهيم الكراوي

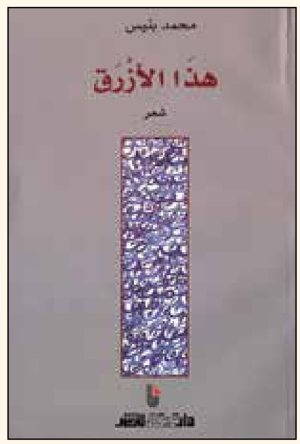
يعتبر ديوان «هذا الأزرق» لمحمد بنيس تجربة تشكّل امتداداً لمشروع شعري طويل، وفي سياق تميز بإثارة الأسئلة المرتبطة بتأسيس ثقافة جديدة تنهل من معين الحداثة وتتغذى من مشارب وحقول معرفيّة متباينة.

وبالفعل فالعنوان - العلامة يضعنا في أفق انتظار خاص، من خلال الإحالة على اللون الأزرق الذي يختزل معاني خصبة في الحقل التشكيلي والمدارس التشكيلية بشكل عام.

إن بذلة العامل تمثل العلامة المرتبطة بولادة القصيدة، كما يتجلى من خلال القصيدة التي استهل بها الشاعر ديوانه «أثر» وقصيدة «داخل الخارج». والأزرق هنا ليس مجرد بعد جمالي ينسج شعرية النص، بل هو تمثل شعري يدل على ارتباطه وتوغله في ذات الشاعر كنسق شعري وشرط وجودي، يحيل على رموز ثقافيّة وهي الطبقة العاملة وعلاقتها برموز الفكر كماركس كما يتجلى في قصيدة «لحن».. لذا يلح الأزرق كرمز وجودي على الذات الشاعر ويناديه لمعانقة القصيدة، بل يحضر هنا باعتباره معادلاً يتمثل الشعر:

لم أعد أذكر متى جاءني الأزرق
تحت شجرة الصمت ظل يهل
لكن بذلة العامل وهو في الصباح..
ببذلاتهم الزرقاء. ثم، مرة،
باغتتني لمعة. هي أننا لا
يمكن أن نسكن، هذا العالم دون
أن نحس، نشعر
بالأزرق.

وهكذا يرتبط الأزرق بالقصيدة



كما يرتبط التشكيل بالشعر، بحيث أن شعرية القصيدة تنبع وتتشرب وجودها من الأزرق الذي يسم العالم كما يظهر من خلال استعارة الأزرق المرتبطة بالامتداد واللانهاية والجمال الطبيعي، أي البحر والسحاب أو من صوته كما يتجلى من خلال استعارة الهديل وصوت النار:

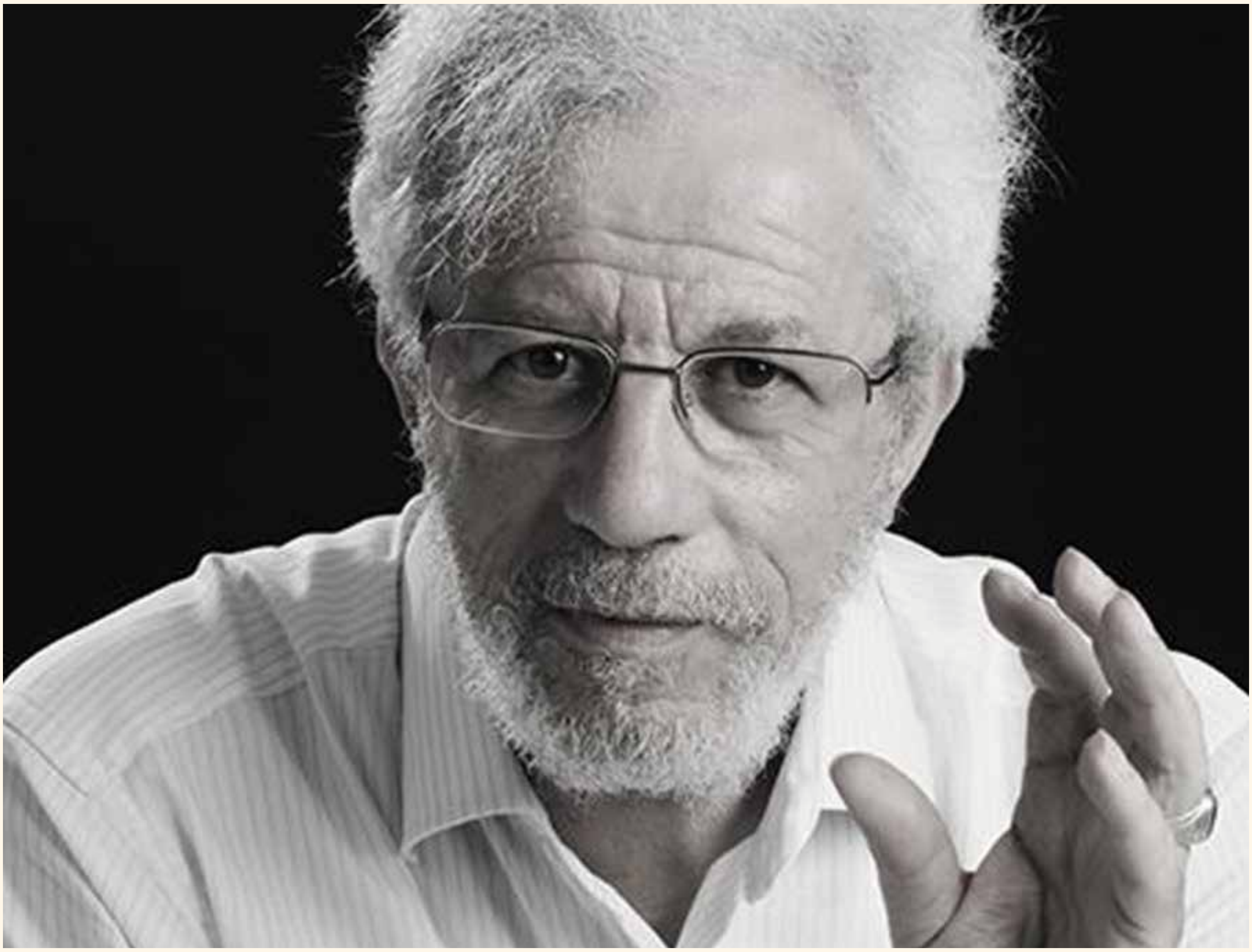
جذر من النار يظهر
حاملاً صوت هذا الأزرق.

وفي قصيدة «مسرح الأزرق» تتمثل رمزية الامتداد واللانهاية في حركية الأزرق مما يبرر عشق الشاعر للأزرق في بعد الوجودي المرتبط بالحياة وهنا يتحاور الشعري مع المسرحي:

وأنت تحب الضوء
تحب شساعة هذا الأزرق إذ يهتز
ويمشي في أنحاء الحياة
توقضها الكلمات

يظهر من خلال المقاطع التي تؤلف قصائد الديوان أن شعرية الأزرق تنبني على أنساق التعارض والتماثل، مما يولد الدال الشعري من جهة، وعلى تمطيط الرحم النصي الأزرق العلامة الثّقافيّة التي تشتغل كآلية لإنتاج المعنى والحفر في أعماق ذات الشاعر من جهة أخرى. ولعل التعارض هنا ينبني من خلال مجموعة من الثنائيات الماء(البحر، الشطآن، السهول) والنار(جنوة النار)، المحدود واللامحدود (لا حدود بين الأزرق واللاأزرق)، الحياة والموت (تلتقي الموت بالحياة) و(الداخل، الخارج). فالأزرق حسب الذات- الشاعر هو الحياة نفسها في عناصرها الأربعة وخلفياتها الجمالية، الذاكرة والمكان.

الأزرق ضوء الحياة ودليل الطريق، وهو معنى مرتبط بشعرية الأزرق التي تستمد جمالياتها من تاريخه المشبع بالتجربة الإنسانية والعالم الذي يعيش فيه الإنسان بحمولته الثّقافيّة وأنساقه الجمالية. وهو يكشف عن علاقة حميمة بينه وبين الشعر والشاعر، بل إنه الحياة نفسها كما يصور الشاعر في ارتباطها بالعلامات الأربع (الماء، الهواء، التراب، النار)، وهو ما يظهر من مقاربة الأزرق كعلامة ترتبط بالعناصر الأربعة. فالأزرق العلامة الأم أي رحم النص الشعري في هذا الديوان مشبع برمزية الماء (منابع الأزرق لا تجف، هذا الأزرق الأرضي، أزرق نيلي، قطرة من الأزرق تكفي، أزرق يترقرق نهراً، البحر أزرق، أزرق بين البحر والسماء يسيل نحو ما لا أدري، يضاف إلى هذا العلامات الفرعية الأخرى: النار الموسومة برمزية الضوء والولادة



محمد بنيس

والحياة والألم الذي يكابده الشاعر (النار في الكلمات، شعلة تتوقد، وهناك أيضاً علامة الأزرق المرتبطة بالعلامة النووية الهواء، فالأزرق هو الهواء النقي الذي تستنشقه الذات الشاعرة، ويمنحها السكينة ويتجلى ذلك من خلال مؤشرات الأزرق - البحر، وتشبيه حركة الفرشاة بالأنفاس.

الشعر ورمزية الأزرق وصورة الأنا والآخر

يعرج بنا محمد بنيس في هذا الديوان على تاريخ جماليات الأزرق وعلاقته بالإدراك والعين، في رصد شاعري لتاريخ الإحساس بالأزرق، باعتباره تاريخاً باذخاً بالمعاني المرتبطة بالعشق وسيرة الأمكنة والشاعر والطفولة. فهو رمز خصوبة القصيدة والرحم الذي يشكل عالم القصيدة وشعريتها وأفق التلقي. وهو ما ينعكس على الجزء الثاني بالخصوص من التجربة الشعرية «تنويعات على الأزرق» فالأزرق لون اللوحة يلقح القصيدة بالتخييل ومن هنا حضور معادلة الشعر والأزرق:

... الأزرق يوقظ
وجوهاً
مشاهد
تكوينات
كان متخيل منع عنها الحياة

إن الأزرق باعتباره علامة تؤسّس السمات الشعرية للخطاب وأنساقه الجمالية، فهي المولد والمشكل للمعنى الذي يحمل صورة مشبعة برؤية الأنا لتاريخ الآخر.

إن الأزرق يتشكّل داخل الديوان ثقافياً وشعرياً. والثقافي هنا الأفق الذي يستمد منه الشاعر إبداعيته ومتخيله، ويبني عبره هويّة القصيدة والخطاب الشعري. فالذات الشاعر تتوحد بالأزرق فهو الصديق والحياة، وهو أيضاً نسق ثقافي يرتبط بهويّة المكان الذات وذاكرتها ولا وعيها ومن هنا نجد حقل المعجم الصوفي يتقاطع مع حقول اللون والفضاء الثقافي. ويستمر الشاعر في نحت صورة الأنا الجمعي من خلال التفاعل مع المتخيل التراثي وإعادة تشكيل رسالة الغفران واستلهامها شعرياً وتتبع حضور الأزرق بكل تمثلاته. وهنا ستوقفنا صورة الأندلس المرتبطة بالمجد والإنجازات كما يصور الشاعر ذلك في قصيدة «مجالس في الجنة».

2016.. عام اللامساواة!

مونا ليزا فريحة

ينتظر الباحثون والصحافيون في فرنسا والعالم في نهاية كل عام صدور الكتاب السنوي الشهير «حال العالم»، الذي تتولى إعداده وإصداره دار «لا ديكوفيرت» في باريس. والكتاب هو بمثابة مقاربة بانورامية شاملة لأحوال أماكن عدة في العالم من خلال الأحداث التي شهدتها هذه الأماكن على مستويات عدة، سياسيّة وجيو-سياسيّة واقتصاديّة وبيئية واجتماعية وثّقافيّة وعنصرية. ويسعى الكتاب إلى إلقاء أضواء على التحدّيات الجيو-سياسيّة التي تشهدها بلدان عديدة من خلال التحليل والاحصاءات والمقارنات ذات المناهج العلمية. وهذه السنة اختار الكتاب عنواناً عميق الدلالة هو «عالم اللامساواة»، وقد أوكلت الدار مهمة الإشراف على الكتاب إلى الباحثين الفرنسيين الأستاذين في معهد الدراسات السياسيّة في باريس، برتران بادي ودومينيك فيدال، ومن حولهما فريق من الصحافيين والباحثين ساهموا في رصد معالم اللامساواة المعاصرة وتفنيدها وتحليلها.

تمثل قضيّة اللّامساواة إحدى القضايا التاريخية التي عالجها الفلاسفة القدامى والمحدثون وكذلك علماء النفس والسياسة والاجتماع. لكنهم جميعاً لم يتوصلوا إلى رؤية واحدة متكافئة استطاعت التخلّص تماماً من الاقتناع الذي ساد في الماضي والذي يفيد أنّ اللّامساواة



هي من طبيعة النظام البشري المتوارث. فهذه اللامساواة تابعت مسارها في العالم بين الإحساس الفطري بالإحسان والوعي الكوني الخفر، متكئة على خليطٍ من الفكر التنموي والثقافي، غايته الحطّ من شأن التفكير في التفاوتات العالمية الثابتة.

ضم الكتاب ثلاثين بحثاً انطلقت جميعاً من الخلفية المفترضة هذه، ومستندة إلى مقاربة بانوراميّة شاملة، وراحت تتطرق إلى معظم المجالات التي تتجلّى فيها اللّامساواة والتفاوتات على اختلافها والتي يشهدها العالم، سواء من ناحية الصحّة أم التربية أم تحصيل المعارف أم التفرقة القائمة بين الرجال والنساء. وقد تقاطعت هذه المقاربة البانورامية الأفقيّة مع مقاربة أخرى عموديّة تعمل على رصد اللّامساواة على مستوى القارّات أولاً (أميركا اللّاتينية، أوروبا والساحل الإفريقي) ثم على مستوى البلدان (بريطانيا واللوكسمبورغ والصين والهند والعراق وجمهورية الكونغو الديموقراطية)، وذلك بالاستناد إلى دراسة حالات معمّقة، وحافلة بالشواهد.

يرد في الكتاب أن العالم يواجه اليوم ضغطاً تفاوتياً، أو ما يمكن تسميته ضغط لامساواة كالضغط الذي أخافَ البرجوازيات الوطنيّة الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر؛ فبرز لها ردّ فعل قام على اختراع السياسات الاجتماعية. أما ردّ الفعل اليوم فهو أبعد من أن يكون هو نفسه، لا سيّما أن الجماعة الدولية لا تبالي بما يمكن أن يكون سياسة إعادة توزيع عالمية، بل هي تغض النظر تماماً عن مثل هذه السياسة.

ولعل البارز في الكتاب أن الدراسات التي يتضمنها، وخصوصاً الدراسات الاقتصاديّة والتنموية، تشكّك في الأرقام التي تصدرها المنظّمات الدولية بغية الإيهام بتراجع نسب الفقر. فالأرقام هذه تظلّ إشكالية وتطرح حولها علامات استفهام. ويبقى الفقر المثال الأشد رسوخاً وتعبيراً عن الظواهر أو القضايا والمعلومات التي يصعب إخفاؤها أو تكميمها كما يقال، أي حسبانها أو إحصاءها بصفتها الكميّة. ويرى الباحث الفرنسي لوران فورشارد في بحثه وعنوانه «العمران المديني في قلب عالم اللّامساواة»، «أن الأرقام

تبقى نتاج توفيقات وترميقات وترميمات مؤسّسية تجري بين مكاتب إحصائية وطنيّة وخبراء دوليّين». ويحذر من الأرقام والأوهام التي تنتهي اليها الجردات الحسابية.

هكذا يرى الباحث الاقتصادي غايل جيرود، مدير الأبحاث في المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي في بحث له عنوانه «تشخيص الاقتصاديّين وحلولها»، في هذا السياق وتأكيداً للأوهام التي تبنيها الأرقام عندما يتمّ إهمال للجوانب النوعية أو الكيفية للظواهر والقضايا، أنّ تبنّي تعريف البنك الدولي لما يسمى الفقر المدقع، وهو تدنّي المدخول اليومي للفرد عن 1,25 دولار لليوم الواحد، يؤدّي إلى شيء من العزاء، ذلك أن نسبة البشر الذين يعيشون في فقر مدقع انخفضت من 44% من البشرية في أعوام الثمانينيات، إلى 25% في الوقت الحالي، ما يعني أنّ تعدادهم تراجع من مليارَيْ شخص إلى مليار واحد. وهذا يدل على أنّ أهداف ألفيةً التنمية التي كانت تطمح، من ضمن طموحاتها الأخرى، إلى خفض تعداد تلك الشريحة من البشرية التي تحيا تحت خط الفقر المدقع بنسبة النصف قبل العام 2015، قد تحقّقت فعلا. أما أن يبقى 2,2 مليار شخص (نحو ثلث سكّان العالم)، كانوا لا يزالون في العام 2011 يعيشون بأقلّ من دولارَيْن يومياً (علماً أنّ دولارين هما عتبة الفقر العادي، أو الفقر غير المدقع)، مقابل 2,59 مليار العام 1981، فهذا يعني أنّ التقدّم هنا، كان بلا تردد، تقدّماً ضئيلاً ومخيباً للآمال.

ولا يكتفي الكتاب بمعالم الفقر وخطوطه بل هو يتناول اللامساواة والتفاوت في تكديس الثروات، كما في إنتاجها. ويورد الكتاب إنّ الثروات المتراكمة في العالم هي في حوزة 8.4% من سكّان العالم، بينما يعود 68.7% من هذه الثروات إلى 8% من سكّان العالم. وتؤكد بعض المصادر أنّ 1% من البشر يملكون نحو نصف الثروة العالمية، وأنّ أميركا الشمالية وأوروبا تمتلكان معاً ثلثَيْ الثروة النقدية العالمية، وهذه الأرقام تدحض الفكرة الشائعة عن نصيب آسيا في الثروة العالمية..

ومن يتمعن في خلاصات الكتاب وإحصاءاته يتضح له أن اللّامساواة تتخذ تلاوين جغرافية، فهي ليست مقصورة على التفاوت بين الشمال والجنوب فحسب، وإنما داخل الجنوب نفسه، وطبعاً على كاهل إفريقيا، وعلى حساب جيوب كثيرة في آسيا الوسطى والجنوبية. هذه الفروق والاختلافات تطاول بلدان الشمال أيضاً، عبر الهجرات والبطالة، فتخلق بؤراً من البؤس غالباً ما تحتجب عن الرؤية بسبب المتوسّطات والمعدّلات الإحصائية التي تنشرها خرائط العالم وهي مقسّمة بحسب البلدان.

غير أن اللامساواة لا تقتصر على الشؤون المالية وقطبي الفقر والإثراء، بل هي تنسحب على السياسة في مفهومها الواسع. ولعل مظاهر الظلم الاجتماعي والاقتصادي على اختلافها تشكّل منظومة، وتشهد على نمط من التنمية هو في حال من الاحتضار. فقد وُضعت سياسات التنمية كما يبدو في ختام المراجعة، موضع التنفيذ خلال الأعوام الستّين الأخيرة، وتحت شعار تقليص الفقر وتحجيم التفاوتات ومكافحة اللّامساواة. وإذا تمكنت هذه السياسات أحياناً في المساهمة في تراجع الفقر في البلدان الأشدّ حاجة، فهي لم تستطع تقليص اللّامساواة العالمية في صورة ملموسة. والدليل بيّن ولا حاجة إلى البحث عنه. فالأطراف الأغنى والأيسر واصلت في الوقت نفسه تراكم ثرواتها، حتى وصلت إلى مستويات من المعيشة المادية يستحيل تعميمها على البشر جميعا، لأسبابٍ عدة وفي مقدمها الأسباب البيئيّة. وكان لا بد من أن تنكر الأزمة البيئية بأنّ الثروة العالمية غير قابلة للتمدّد خارد حدود معينة.

من يقرأ كتاب «حال العالم» يخرج بانطباع غامض، فهو لا يستطيع أن يتفاءل كل التفاؤل إزاء الأزمات المستفحلة ولا أن يتشاءم كل التشاؤم. صحيح أن الارقام التي أثبتتها الاحصاءات لا سيّما في الفقر تدل على أن العالم ليس على خير ما يرام، وأن اللامساواة مسألة مستعصية، إلّا أن الأ مل يظل مطروحاً.

«قاسيون».. مُطلّاً على دم القصيدة

سالم بناصر

الحبّ والثّورة يتجاوران، كظلّين لبعضهما البعض، في ديوان «يأس نوح» لنوري الجرّاح، فالشّاعر السّوري لا يثبت على صورة «الإنسان الواحد»، المرتكن لقدره، بل يُعايش تحركات الفرد وتحوّلاته ومآلاته، وسط الجموع وفي الفراغ، يقف، محملاً بأوراقه ونصوصه، في مواجهة الطّوفان الذي يمرّ على جسد بلده، يركب مع الشّعب سفينة نوح معاصرة، هرباً من دوائر القهر وتحدياً لصوت الجلّاد، يستنجد بجبل قاسيون، وأرض الأجداد، مثلما استنجد قبله بابلو نيرودا بأساطير المؤسسين، في ديوانه الشّهير «إسبانيا في القلب»(1937).

معركة نوري الجرّاح في الشّعر، ليست اللغة وحدها، ولا حداثتها فقط، هو ينصهر مع قاموسه لإنقاذ سفينة البشر من الطّوفان المحتوم، يتمسّك بقميص نوح، ويعلو معه جبل دمشق وحاميها، مردّداً نشيد اللحظات الحرجة، لعل قدراً آخر ينبعث ويعيد للنّاس نوراً ضاع في زحمة الخوف والظّلم: «أنا نوح، يا خالقي

أناديك من قاسيون، سفينتي انكسرت،

وألواحي حُطام في حُطام في حُطام،

والوجود،

حفنةٌ من رماد

أهذي إرمُ التي شِئت لي؟!

بقايا نشيد على وتر محترق» كتب.

صرخات الشّاعر تعلو وتخبو كلما سقط شيء أو تحطّم في نفسية المحيطين به، يتكئ على عصا اللغة كسند أخير لـ«يوتوبياته»، دفاعاً عن غرقى التراجيديا، صداً للانهيار المديد، ورغبة منه في إنقاذ «مدينة الله»، التي حملها نوح معه من قبل، وتغنّى به القديس أوغستين أيضاً، التي باتت تتكوّر حول نفسها درءاً للفناء الرّاكض: «أيها الموت،

يا موت

لا أنادي سواك

لأنّك أنت عدوّي الذي ما أحبّ سواي

أ

يا

موت

أما شبعت ضرسُك من جسدي»

يضيف.



يرتّل نوري الجرّاح في «يأس نوح» (المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر) إنجيل التيّه السّوري، الذي يختصر، في عمقه، تيهاً عربياً، تجذّر في الفصول الأولى من هذا القرن: «واليوم، بعد الظّهر، في حقل الجماجم،

والحكايات الصّغيرة

والشّرائط

والضفائر

وبريق الخوف

والكلمات التي كُسرت مع الأسنان

نزل الغزاة من المغيب» كتب الجرّاح في استعادة لمآس سابقة، في مشاهد أقرب لتراجيديا إسباني عبر الظّلمات أيضاً، في قرن مضى، صعد معه نيرودا جبل الخلاص، ثم رثا تاريخه، كما لو أنّ قدر المتوسطي، الميتيراني، المتشظّي، هو إصرار على تكرار للمشاهد والفظاعات، التي كلّما اشتدت ارتفعت قصائد، يلهو بها الحاضر في انتظار مستقبل يحبو ببطء، ويرفض أن يأتي ويمحو ما فات، أو أن يخمد على الأقلّ حرائق الرّوح، التي هزمتها الخيبات.

في قصيدة «الأيّام السّبعة»، من الدّيوان نفسه، يتلبّس الشّاعر بسيكولوجيا الجماعة، ذاكرة الأرض والدمّ، مقدّماً ما يشبه الشّهادات المكثّفة والسّريعة والحيّة، عن الإنسان في خندق اللاإنسانية، يتمدّد قبالة جسد سوريا المجزّأ، يقدّم كادرات موسّعة عن سقوط الذّات، ويحاور صمودها الهشّ في مواجهة القلق والخوف: «دم من هذا الذي يجري في قصيدتك أيها الشّاعر؟

من بقي هنا

لينزف

من بقي هنا

ليقرأ ماكتب الأفق في الصحائف

وما ترك شاعر من القصيدة»، ويضيف الجرّاح: «قُل للرّصاص أن يهدأ قليلاً

ريثما يكتب الشّاعر قصيدته ويفتح نوافذها

ويحل الآسَ إلى جسده المسجّى..».

في «يأس نوح»، يُمسك الشّاعر أصابع البدايات المبتورة، يستعيد صرخة نبي لحظة الغرق الأخير، ولحظة تأمل حريّة عابرة، يذكّرنا بصرخة نيرودا في نار الحرب الإسبانية، نيرودا كان يكتب ليقلّل من خوف الإسباني والجرّاح، يكتب ليقلّل من عزلة السّوري، يجعل من نصّه وسيطاً للأرواح التي عبرت موتاً، ونجت منه، ويقف، كحاجز، بين العدوّ من جهة، ومن سلبت أصواتهم وغنى لهم نشيده العالي من جهة أخرى.

يتلصّص الحبّ من نافذة الحرب

إينانة الصالح

بعد مجموعتين شعريتين، هما: «لا تش بي لسكّان النوافذ (2009)» و«أمكث في الضدّ (2011)»، صدرت مجموعة جديدة للشاعرة السوريّة لينا شدود، بعنوان «لما استقبلني الماء»، (دار أرواد- طرطوس 2005). حملتْ ثمانية عناوين داخلية تندرج تحتها مقاطع نثرية منفصلة من حيث الصور الداخلية ومترابطة من حيث انراجها تحت عنوانها الواحد. تراوحت صفحاته ما بين الحالة الذاتية والحالة الجَمعية كإسقاطات تتشابك وتتباعد بعشوائية دون أن يفارقها حسّ الوجع الحاضر دائماً في الحالتين: «من ثقوب المدينة/تخرج../ شعاراتٌ للحب/ شعاراتٌ للحرب/ هل عليَّ أن أعتاد هذا الغرق؟»، وقد فاض الألم حدَّ المجاز والكناية حتى استوجب حضور المفردة ذاتها بمعناها المعجميّ الرؤيوي: «من أرضٍ/ لا تُهمل تحديث جهلها/ ومن حقولِ إنسانيتنا الضيقة/ نعلن انتصار الألم»، دون أن تنسى الشاعرة التزاوج بين مفردتين يسلب الأولى وقعها الإيجابي ليضيف للثانية ثقلاً يُضاعف حضورها: «انتصار الألم» و«أنا الناجية من الحظّ دوماً».

بعد هذا التصوير الواقعي لمرحلة راهنة استطالت فطالت كل قدرة الانسان على عبورها كان لا بدّ للعجز الفرديّ أن يُظهر حالة الفرد المتأثّر غير المؤثّر: «أرشُّ على الضباب ملحاً.. ينجلي/ أرشُّ على المعجزة ملحاً.. تذوب/ ماذا أفعل بذاكرتي المدمَّاة/ صار وعيي بلا قلب/ عواصفي بلا مقابض/ وأمجادي فكرةٌ جاهزةٌ للقنص».

هكذا وبين ال (أنا) وال (نحن) تتداخل مقاطع نثرية تكاد لا تكون فيها (نا) الدالة على الجماعة سوى ملعب يلعب فيه المتكلم لعبته



الفردية وانصهاره في الكلّ، لتبدو الأفعال كرةً في يد هذين الضميرين وقد تعبُر سهواً وبشكلٍ خجول نحو زقاق الغائب وكأنها محاولة هروب عصيّة على النجاح أو محاكاة الـ(هو) لصيقة الأنا ونديمتها: «ذاكرة أرضهم بردٌ ودمار/ وباطنها الحار لا يدري»، «كما الخارج من عزلته، والداخل إلى منفاه/ إنسانيتنا المركّزة دائماً في خطر».

وبالتوازي مع لعبة الضمائر تبدو الحركة البيانية للزمن تتصاعد وتتهادى بين الماضي والحاضر والمستقبل، يأخذ فيها الماضي دور البطولة لتبدو الذاكرة طريقاً لا تنتهي إلّا بانتهاء المجموعة، يصهر في جوفه الحاضر لكأنّ الماضي مستمراً يُعلن الحاضر، ويغيب عن المستقبل ذاك الرمق المنشود أو الضوء النّافذ في العتم، ليغدو امتداداً لذات الطريق لا يميّزه سوى سيناته تُقتل على يد الـ(لن) المتكررة كفأس تحطّب احتمال الخلاص: «لن أسمّي الغد الذي ينتظرني»، «لن ينفع تلوين الوقت»، «لن يتأخر الطوفان»، «بعد تفشّي لغة الصّيد/ أقاوم فكرة أنني كنتُ/ وأنني سأزول».

ولا بدّ في هذا المونولوج الداخلي أن تُشرق شمسُ أسئلةٍ يصرعها الجدل وعقم الأجوبة: «تحت لسع الأسئلة/ سيكون إبحارنا انتحاراً/ هل ما تزخر به سهوب الذاكرة/ من حسن الظنّ بخلود هلامي/ يبرر كل هذا اللهو مع الموت؟!»، وغيرها الوافر من الأسئلة التي لا تستفز القارئ بالبحث عن الأجوبة، بل تنهض بمخيلته إلى عالم من الحلم في جوف الاستفهام.

ولا يخلو هذا الإصدار من مفردات تكرارها يجعلها جوهرية وتشكّل محور النص (les mots clés)، وأهمها: «ذاكرة، طوفان، الماء، الغرق، أرض، اللّغة» وهذا التمحور كان جامعاً مثالياً لكل المقاطع تقريباً لكأنها قصيدة واحدة، قسّمتها الكاتبة إلى مقاطع تشبه الومضة الشعرية وفي كثير من الحالات الهايكو، تبعاً لتأثيرها به وترجمتها لكتاب يحمل عنوان «كتاب الهايكو» عن الانكليزية للكاتب جاك كيرواك.

أما عن الحبّ فقد بدا يتلصّص على النص من نافذة الحرب والألم، ليظهر خلسةً بمقاطع تكفيها أصابع اليد الواحدة كي تحصيها، لكنها كافية لتُكمل هذه المحاكاة الداخلية بكامل هلوساتها المتناقضة ولتقول لابد من القليل من القلب في زمن الحرب: «أين أنتَ/ وجهيَ المُقسّى يحول دون رؤيتك/ ورؤية نوارس الشاطئ القليلة/ بعد أن شربتُ اللوحة كاملة».

بكامل القلق وبجنوة الارتباك قدمت الشاعرة لينا شدود مادتها النثرية كبطاقة شخصية تصلح لكل كائن إبداعي في زمن الخوف والانتظار، مختبئة خلف احتمالات يشغل القارئ فيها دور الحالم.

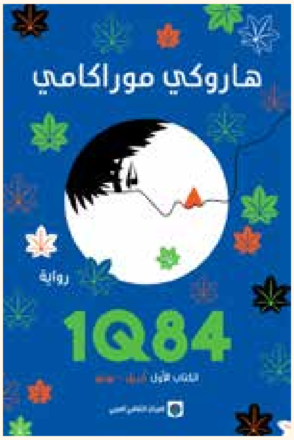
موراكامي: التباس الهويّة وبؤس الأيديولوجية

أنور الشامي

يرسم هاروكي موراكامي في روايته الملحمية 1Q84، وهي أحدث أعماله المترجمة إلى العربيّة، صورة قاتمة لعالم يرزح تحت وطأة التطرف الديني ويعاني أفراده أزمة في الهويّة وتمركزاً حول الذات، مما يجعلهم فرائس يسهل التغرير بها من قبل تنظيمات أصولية تغرس في أتباعها نهج الغلو وتمنِّيهم بنظام طوباوي وحياة روحانية تخلصهم من خواء المادية.

لا يخرج موراكامي في هذه الرواية عن مألوفه في مقاربته لواقع المجتمع الياباني وهو المجتمع الإنساني الذي تتنازعه سطوة المال والدين وتتمزق فيه أواصر القربى، فالآباء يقسون على الأبناء والأبناء يهجرون الآباء والأزواج يمارسون العنف مع الزوجات. ورغم أن أحداث الرواية تدور في أجواء ثمانينات القرن الماضي وسبعيناته حيث الإشارة إلى الحرب العراقية - الإيرانية والصراع المحتدم بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأميركية واغتيال الرئيس المصري أنور السادات بأيدي متطرفين.

توشك الرواية، ولا سيّما في معالجتها لموضوع التنظيمات الدينية والتلقين الأيديولوجي، أن تكون مرآة عاكسة نرى فيها راهن العالم العربي الملتهب اليوم. ولذلك نشعر وكأن الروائي الياباني الشهير يحدثنا عن حالة الالتباس التي تعانيها منطقتنا منذ أمد بشأن الهويّة وعن الممارسات التي تنم عن أدلجة بائسة واستغلال سيئ للعقيدة الدينية، فيواجهنا بتنظيم متشدد يمنع الأطفال المقيمين مع أسرهم داخل المُجمَّع من ارتياد المدارس الحكومية والاستعاضة عن



ذلك بمدرسته الخاصّة، ويضعنا إزاء جماعة متشددة تُحرِّم على أعضائها عمليات نقل الدم بحجة مخالفة ذلك للنص المقدس، وتلقنهم أن الأجدى لهم أن تهلك أجسادهم عن أن يتلقوا دماً ويقذف بهم إلى الجحيم، وإزاء طفلة في مدرسة ابتدائية يَحظر عليها أبواها المنتميان لجماعة متشددة ترديد «النشيد الوطني»، ثم إزاء طفلة أخرى لم تتجاوز العشر سنوات يقدمها أبواها طائعين لزعيم التنظيم الديني كي يغتصبها بحجة منحها «الصحوة الروحية».

يغوص موراكامي في عالم التنظيمات والجماعات الدينية وكيفية نشأتها وآليات استقطابها للأتباع والمريدين، فنجدها لا تقبل سوى الشباب الواعد الناقم على الحياة العادية والمتطلع لعالم جديد مفعم بالروحانية، ونجدها تقدم نفسها في البداية باعتبارها جماعات اجتماعية هدفها هو الخلاص من خواء المادية وتحقيق الصحوة الدينية والحياة المثالية، لينتهي بها المطاف إلى الانسلاخ عن المجتمع وقيمه، بل ومعاداته.

ذلك هو عينه ما حدث مع تنظيم «ساكي جاكه» أو «الرائد» في الرواية الذي لم يكن سوى مجتمع زراعي مفتوح أو «كومونة» تُمنّي ساكنيها بنمط حياة مشتركة وملكية جماعية بعيداً عن استغلال الرأسمالية، ثم لم يلبث التنظيم أن انتهج سياسة العزلة والسرية المطلقة بعد استقطابه للأتباع وإخضاعهم للأدلجة والتنميط العقلي والتدريب العسكري قبل أن يغرس في عقولهم ضرورة نبذ القيم الدنياوية ويفرض عليهم تراتبية صارمة لا تسمح سوى لـ «نخبة المؤمنين» من قيادات التنظيم برؤية الزعيم الروحي وتلقي التعليمات منه مباشرة، أما الآخرون فهم يقدمون تبرعاتهم ويكرسون حياتهم لأعمال الزراعة ويقضون الساعات في حجرات التأمل ولا يرون وجه الزعيم مطلقاً.

توجه الرواية نفسها انتقاداً لاذعاً على التطرف الديني والتنظيمات الأصولية على لسان «البروفيسور إبيسونو»، وهو صديق قديم لمؤسّس التنظيم تاموتسو فوكادا، الذي رأى أن ما تفعله هذه التنظيمات «لا يعدو كونه صناعة روبوتات لا عقول لها»، أو على لسان «أيومي» ضابطة الشرطة التي رأت أن أتباعها يصبحون «أشبه بقطيع من الخِراف، يُقاد إلى المرعى تحت عين الراعي الراصدة وكلبه، ثم يتم إعادتهم إلى عنابرهم ليلاً، وتمر أيام حياتهم هادئة يوماً وراء يوم».

ويقيم موراكامي بناءه الروائي على حكاية معقدة يحشد فيها عناصر وموضوعات كثيرة يمتزج

فيها الواقع بالخيال وتنوب الفواصل بين الحلم واليقظة ويرصد فيها عالمين متوازيين، معتمداً في ذلك على بطلي الرواية وهما «آومامه» و«تنغو» عبر زاويتي رصد بالتناوب يخصص فيها كل فصل لأحد بطليه دون أن يأتي على ذكر الآخر.

والرواية التي صدر جزؤها الأول عن المركز الثّقافي العربي في بيروت والدار البيضاء، هي في جوهرها قصّة حب جمعت بين البطلين اللذين اعتادا في صغرهما أن يتبادلا نظرات عابرة وهما يسرعان الخطى عبر الشوارع أيام الآحاد، «آومامه» في أعقاب والدتها، و«تنغو» في أعقاب والده، قبل أن تفترق بهما السبل ويصبح لكل منهما عالمه ووجوده الذي ظَلّ يوازي عالم الآخر لكن دون أن يتقاطع معه رغم قربهما الشديد.

وبينما يُحرم «تنغو» من طفولته ويضطر مكرهاً لمصاحبة والده في جولات أسبوعية أيام الآحاد لتحصيل رسوم مشاهدة شبكة تلفزيون «إن أتش كيه» حيث كان عمل الأب، فإن «آومامه» قد حُرمت من طفولتها بسبب التزمت الديني الذي اتبعته أسرتها في تنشئتها حيث اعتادت والدتها أن تصحبها معها في جولات تبشيرية أيام الآحاد أيضاً منذ بلوغها الثالثة من عمرها، وهو ديدن كل الأسر المنتمية لجماعة «الشهود» المتطرفة مع أطفالها.

وبينما كان والد «تنغو» ينهمك في سعيه لزيادة حصيلته من الرسوم وينتقل من باب لباب، كانت والدة الفتاة تنهمك في التبشير بنهاية العالم ودماره الوشيك وهي تطرق الأبواب مع ابنتها بحثاً عمن يقبل نسخة من كتيب بعنوان «قبل الطوفان» ويسمع كلماتها عن نهاية العالم، ولكن الأبواب كانت تُصفع غالباً في وجهيهما.

ولذلك فقد فرَّ «تنغو» و«أومامه» كلاهما من أسرتيهما، الأول من قسوة الأب ونهمه لتحصيل المال والحياة الخالية من كل ترفيه، والثانية من الهوس الديني لدى الأم والحياة المتقشفة التي خلت من كل المباهج، وهو ما أشارت إليه آومامه بأنه كان «عالماً رهيباً» و«تربة سوداء» نشأت فيها، ما جعلها بعد ذلك تعبر عن كراهيتها للمتطرفين الدينيين وما رأته فيهم من «إحساس متضخم بالتفوق» و«جرأة في فرض أفكارهم على الآخرين».

وفي بداية الرواية نلتقي «أومامه»، ذات الثلاثين عاماً، وهي عالقة في زحام شديد بأحد شوارع العاصمة طوكيو حيث عملت مدربة لياقة بدنية في أحد نوادي النخبة، لكنها تتحول لاحقاً إلى قاتلة محترفة للرجال اللائي يمارسن العنف ضد زوجاتهم بعد لقائها بالمرأة الثرية ودخولهما في ما يشبه الحلف لتوفير المأوى والحماية لهؤلاء الزوجات. ثم نلتقي «تنغو» الذي كان يعمل مدرساً لمادة الرياضيات وكاتباً حراً في مجلة أدبية وقد تلقى طلباً من مديره بتحرير أقصوصة كتبتها فتاة في السابعة عشرة من عمرها للمشاركة بها في مسابقة أدبية.

وفي إحدى مقابلاته الصحفية قال موراكامي عندما سئل عن الصلة بين روايته 1Q84 ورواية أورويل 1984، إن رواية أورويل تتحدث عن مستقبل مجهول أصبح جزءاً من ماضينا المعلوم، أما روايته هو فتتحدث عن ماضٍ حقيقي أراد أن يمزج به ماضياً آخر من عنده ويذيب الحدود الفاصلة بينهما، مشيراً إلى أنه يجد انجذاباً أكثر نحو تصوير الماضي القريب بدلاً من المستقبل.

وبينما كان الأخ الكبير أو الزعيم السياسي صاحب الدولة الذي يهيمن على كل شيء هو محور عالم رواية 1984، فإن التنظيمات الأصولية المتطرفة هي محور عالم 1Q84 لموراكامي من حيث سيطرتها على العقول، بل إن موراكامي يستدعي مصطلح الأخ الكبير من رواية أورويل ويجعله هو زعيم التنظيم الديني أو المرشد الذي يمضي أتباعه حياتهم انتظاراً لذلك اليوم الموعود الذي يحظون فيه بشرف الوقوف بين يديه ورؤيته رأي العين.

أما عن التسمية، فقد تلاعب موراكامي بالتجانس اللفظي بين نطق الحرف Q في اللّغة الإنجليزية وبين نطق الرقم 9 في اللّغة اليابانية. ولذلك يُقرأ اسم الرواية باللّغة اليابانية «إيتشي كيو هاتشي يون».

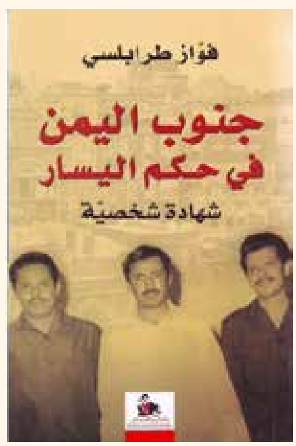
ورغم أن معظم الأطفال في الرواية يتعرضون لبؤس ربما يذكرنا ببؤس الطفولة في روايات الكاتب الإنجليزي الأشهر تشارلز ديكنز الذي عالج حياة البؤس والفقر والاستغلال الذي تعرض له أطفال لندن على أيدي العصابات، فإن بؤس الطفولة الذي يواجهنا به موراكامي في 1Q84 هو من نوع لا يُعدّ الفقر فيه هو الجاني، وإنما الهوس الديني والتلقين الأيديولوجي الذي تمارسه من ناحية التنظيمات المتطرفة مثل «ساكي جاكه» أو «أكيبونو» ويمارسه الآباء والأمهات المنتمون لجماعات متشددة من ناحية أخرى.

فوّاز طرابلسي ..شهادة في حكم اليسار اليمني

جمال جبران

لم يفعل اليسار اليمني أو الحزب الاشتراكي على وجه الخصوص مناقشة أو إعادة تقييم للفترة التي بقي فيها حاكماً للجزء الجنوبي من اليمن قبل الوحدة اليمنية. لقد تُركت المسألة بعيدة عن مجال السؤال أو المحاسبة. من هنا تأتي أهمية كتاب «جنوب اليمن في حكم اليسار، شهادة شخصية» (رياض الريّس) الذي أصدره حديثاً الأكاديمي واليساري اللبناني فوّاز طرابلسي الذي أمضى سنوات كثيرة بداية من العام 1970 إلى 1993، وهو على تواصل عميق مع رموز وقيادات تلك الفترة التي كان اليسار العربي ينظر فيها إلى عدن كعاصمة جامعة لذلك اليسار وقاعدة له.

لقد زار طرابلسي جمهورية اليمن الديموقراطية لأول مرة العام 1970 وغادرها في 1993 وبين كل تلك الأعوام كانت له زيارات وإقامات متعددة بمعدل أربع أو خمس مرات في السنة «من خلال مسؤولياتي كعضو قيادي في منظمة العمل الشيوعي في لبنان ذات العلاقة النضالية الوثيقة مع الجبهة القومية إلى الحزب الاشتراكي اليمني وسلطة اليسار». وقد رأى صاحب «وعود عدن» ضرورة تسجيل شهادته بعد قرابة عقدين



ونصف على انضواء جمهورية اليمن الديموقراطية، وانطفاء أول حكم لليسار الماركسي في بلد عربي «بالإضافة إلى حملة متعمّدة لطمس التجربة شنّها دكتاتور اليمن علي عبد الله صالح وأجهزته الأمنية والإعلامية تخلى عدد كبير من المسؤولين عن تجربتهم، وتنصلوا منها بل أحجموا حتى عن عناء التأريخ لتلك الحقبة أو مراجعة أدوارهم فيها».

وفي هذه الشهادة التي جاءت على هيئة حوار مع أسئلة الكاتبة والناشطة اليمنية الشابة بشرى المقطري، أجاب طرابلسي عنها، وقد ظهر حريصاً على إظهار سمات الشخصيات الجنوبية البارزة التي

كانت على رأس القيادة اليسارية بداية من العام 1970 وما تلاها، معتمداً على تلك المسافة القريبة التي كانت له معهم، وكان قد تعرّف على عدد منهم قبل زيارته الأولى لعدن حين تسنى له مقابلة عبد الفتاح إسماعيل في بيروت صيف العام 1968 وهو الذي سيصبح وزيراً للثّقافة ثم واحداً من أبرز رموز الحزب، وبعد واقعة مقتله أو اختفائه إثر مجزرة يناير 1986 وقد كان «الملهم والمرشد وباني الحزب». إلى هذا يبرز سالمين «القائد الجماهيري المُبادر» وعلي ناصر محمد «رجل الدولة والإدارة». وقد شكّل هؤلاء الثلاثة مجلس الرئاسة الذي كان بداية لـ«عهد الترويكا» (1969 ـ 1978). يمكن الحديث عبر هذا التشكيل عن النقطة الأولى لاندلاع دورة العنف التي ستمتد لسنوات تالية بداية من يوم 30 إبريل 1973 حين تم تفجير طائرة رسمية كانت تحمل عدداً من سفراء اليمن الجنوبي بالخارج وشخصيات ثقافيّة أبرزها الروائي محمد عبد الولي صاحب «صنعاء مدينة مفتوحة» و«يموتون غرباء» وقد انتهى جميع من كان فيها وكانوا من المعارضين لحكم الترويكا وهو ما لم يدع مجالاً للشك كون

الحادثة عملاً مدبراً. وقد ترافق ذلك مع «موجة من الاضطهاد للخصوم السياسيين» نتج عنها هروب عدد منهم إلى الخليج وشمال اليمن.

ويقول صاحب «صورة الفتى بالأحمر» إن المروّع خلال هذا وقبل أي شيء آخر هو «الاستعداد السهل لدى الرفاق لقتل بعضهم البعض» ليكتشف مع الوقت أن هذه الممارسات كانت قد نشأت من أيام الكفاح المُسلّح ضد الاحتلال البريطاني حيث تلخّص جزء كبير من الحراك الفدائي في تصفية العملاء وتزامن في الريف خلال إسقاط المناطق مع أعمال عنف وتصفيات بحق الحكام المحليين. سيبدو كل هذا مُفسراً مع شيوع وحدانية التمثيل والانفراد بالسلطة ما سوف يعمل على إطلاق آلة القتل الجهنمية «التي لم تتوقف عن حد»، مسنودة بعواصف رهيبة من التآمر والتصفيات والعنف الداخلي الذي لم يبادر أحد لوقفه لتحصل مجزرة 13 يناير 1986 التي وصفت بأنها واحدة من «عشرة أحداث هزّت العالم».

عند حصول تلك المجزرة كان طرابلسي يتابع دراسته في باريس لنيل الدكتوراه وقد استقال من منصبه كمسؤول للعلاقات الخارجية لمنظمة العمل الشيوعي «سمعت خبر انفجار القتال وأنا في السيارة مع الصديق إلياس صنبر إلى جامعة باريس الثامنة لحضور إحدى محاضرات الفيلسوف الفرنسي جيل دُلوز عن فوكو». قبل ذلك كان جورج حبش وجورج حاوي قد ذهبا إلى عدن للمشاركة في التوفيق بين الأطراف المتنازعة، لكن كان يبدو أن كل احتمالات الخروج بنجاة الجميع قد نفدت.

في الشهر التالي للواقعة تم استدعاء طرابلسي من باريس إلى عدن بطلب من قيادة منظمة العمل الشيوعي على الرغم من استقالته منها «كنت الوحيد الممتلك لصلات وثيقة بفريق الحكم الجديد بعد يناير» ويشير إلى أن همّه حينها كان تفقد حجم المقتلة ومصير الجرحى ليدرك أن «الأرقام مفزعة» بين 4 آلاف و10 آلاف قتيل وآلاف الجرحى وأعداد لاتصدّق من اللاجئين إلى الشمال تصل إلى 60 ألفاً بمن فيهم 12 ألف عسكري. وكان على فوّاز أن يتجول في عدن بسيارة برفقة مسلحين للمرة الأولى في اليمن ما ذكّره بالأوضاع في عز الحرب الأهلية في لبنان «في قاعة المكتب السياسي كانت بقع الدم لاتزال تلطخ السجّاد والجدران».

من كل هذا يعود صاحب «حرير وحديد» لتدوين ملاحظات حول النقاط اللافتة في تجربة اليسار في اليمن الديموقراطي ليكون أولها «منسوب العنف العالي على امتداد عقدين من الزمن»، وقد وقف العامل القبلي عائقاً أمام محاولات قطع دابر ذلك العنف وارتداده إلى الداخل. لكن الغرابة أن تظهر هذه التجربة وقد بدت خالية على نحو تقريبي من الهدر والفساد على نحو واسع ولا ظهرت معها برجوازية دولة ويمكن تفسير هنا لفقر هذه الدولة بالدرجة الأولى، وإعاقتها لأي استثمارات خارجية أكثر منه لأسباب أخرى.

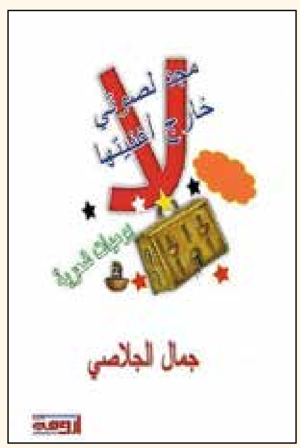
إلى هنا لا يمكن تجاهل نجاح ذلك النظام في عملية محو الأمية لدى معظم النساء، وكن يشكلن أعلى نسبة من الأمية بين السكان، إضافة لصدور قانون الأسرة الذي مكن المرأة من مقدار من الاستقلالية والثقة بالنفس ونماء مشاركتها في العمل والحياة العامّة والقضاء والوظائف العامّة. هكذا ظهرت عدن خلال تلك الفترة مركزاً لعدد كبير من حركات التحرر والأحزاب اليسارية العربية وكانت مأوى لمئات من اليساريين والتقدميين اللاجئين إليها.

مغامرة لترويض الحواس

عاطف محمد عبد المجيد

ليست المرأة في هذه النصوص جسداً، وليست اسماً، وليست مجرد حبيبة، إنما هي رائحة حياة أهملها الإنسان، رجلاً وامرأة، بل إنها هنا جوهر للوجود ليس لأنها مضادة للذكورة، أو ولّادة للرجولة، بل لأنها تمتلك من الأسرار التي من أجلها انبعث هذا الوجود، ومن أجلها أيضاً اندلع الصراع للاستحواذ عليه، إنها محررة البراكين. هكذا يرى عبد الوهاب الملوح نصوص جمال الجلاصي التي يضمها ديوانه (مجد لصوتي خارج أغنيتها.. يوميات شِعرية)، والصادر حديثاً عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر. الجلاصي يغامر، كما يقول الملوح، في ديوانه هذا ليروّض الحواس على الارتقاء جماليّاً، عبر تحسّس الأشياء من حولنا بالشمّ، متنسماً جسد المرأة، التي يُعْلي من صفاتها الكونية، هذا الجسد الذي لا يكتفي بالإغراء فقط، بل يُدْهش، يُربك، يدفع لإعادة النظر في جسد الكون:

(خصلاتها المتشبثة بأسنان المشط
رائحة نومها على الوسادة
شقشقة الماء السعيد بيديها
تبعثان الضوء
صوتها في الممر
صورتها على المرآة).



الملوح يرى أيضاً أن نصوص الجلاصي في هذا الديوان تأتي بلغة شفافة، رهيفة، هادئة، حالمة أحياناً، وكأن الشاعر يلاعبها بنعومة ليتفجر جمالها من بين يديه أيقونات ساحرة، كما لو أنها مياه أنهار تتدفق في سكينة من الأعالي فتلفت الأنظار بمجراها وتشد الأسماع بموسيقى تدفّقها، إنه الشّعر منفلتاً من القيود، يُكتب بضمير الشم بعيداً عن ضوضاء النظريات والقواعد الأدبية. في قصيدته احتمالات الخريف يقول الجلاصي:

(تكفيني الشرفة المطلة على بحر بعيد
تكفيني خوخة وفيّة لحُمْرتها
والسماء المفتوحة على وحْينا..
تكفيني قصيدة مغمسة بالحليب
وغناء الشاعر يشعل ناراً دون دخان).

الجلاصي هنا نجده يكتب القصيدة وقتما يحين وقت ميلادها، أي لا يلوي عنقها لتجيء مبتورة أو مشوّهة، بل يصبر عليها حتى تكتمل فتولد في أتم حالاتها، مفضّلاً أسلوب السهل الممتنع في كتابته، دون أن يتعمد الغموض أو المباشرة الفجّة، أو يستعين بمفردات معجمية عفى عليها الزمن. في ديوانه هذا يبدو بوضوح أن الجلاصي يجيد التصوير الشعري، وها هو يرسم لنا صورة شعرية يصف فيها أنثاه، جاعلاً القارئ يراها تتحرك أمامه على الورق، بل يكاد يلمسها بيديه ويشم رائحتها كذلك:

(آه يا أخواتي!
لو رأيتنّ سرب فراشات بَسْمتها
لو رأيتنّ حدائق وجنتيْها
لو رأيتنّ سُرّتها!
نقطة العاج على إناء من رخام روماني
طرية كعجينة أمي قبل التنور).

هنا لا يكتب الجلاصي نَصّاً



العمل الفني: موديلياني «إيطاليا»

شِعريّاً، بل يرسم لوحة تشكيلية واضحة المعالم تنطق خاماتها بالمفردات الشعرية الحية التي تجسّد المعنى عبر تصويره تصويراً فنيّاً جميلاً. ولا أضيف جديداً حين أقول إن الجلاصي شاعر موهوب استطاع أن يُسيطر على زمام قصيدته التي لانت بدورها له وسمحت له بأن يُشكّلها مثلما يريد، متكئاً على فكرة شعرية غير مألوفة ، وصور برع في التقاطها:

(قد تقرئين يوماً قصيدة، فتشمّي بين سطورها حرفاً يبوح من البعد أو يوقّع لحن أغنية سمعناها معاً. هل تذكرين رقة البارحة والغيمات التي حلّقت في سقف الغرفة كمراكب شراعية، وأمطرت أزهار ليمون؟ آه كأن البارحة صورة في قصيدة!).

غير أن الأنثى الحاضرة بوهجها في حياة وقصيدة الجلاصي، أحياناً ما تغيب عنه، فتحيل حياته إلى قطعة من عذاب روحي شديد:

(تغفو غيمات
على الأشرعة العائمة
يطفو غيابك على سطح أغنيتي
هل قطفتِ الموسيقى
من عطر التفاح؟
هل اقتفيتِ أثر ملاك
تساقط في فراغي الذي يفتش عنكِ؟).

وها هو يصور حالته حال غياب أنثاه عنه فيقول:

(قاحل دربي خلفك
منكسراً يجرّ خطاه
أي كمنجة تعيرني خيط نواحها
لأعلق عليه أنيني
أم أمضي كأغنية يبللها ندًى
واحتمال بكاء...).



الفن المعاصر عند ناتالي إينيك

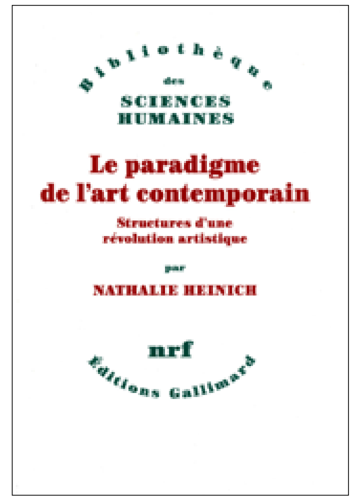
تشريح لعبة الاختراق

صدر كتاب «براديغم الفنّ المعاصر» (Le paradigme de l’art contemporain) لعالمة الاجتماع الفرنسية المعاصرة ناتالي إينيك أواخر سنة 2014 عن دار النشر الفرنسية «غاليمار»، مُذيّلاً بعنوان فرعي دال هو «بنيات ثورة فنيّة Structures d’une révolution artistique»، وهو الكتاب الذي يمكن اعتباره مواصلة لمسيرتها الفكريّة في مجال الفنّ المعاصر، والتي تعود بدايتها إلى سنة 1998، تاريخ صدور كتابها «اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر»(Le triple jeu de l’art contemporain). فهو يقدّم نفسه كخلاصة أو حصيلة عامّة لأعمالها السابقة، وتقدّم فيه فرضية تسعى إلى البرهنة على صحتها والدفاع عنها مفادها أن الفنّ المعاصر ليس مجرد شكل مُتميّز أو نوع خاص ضمن الحقل الفنّي، وإنما هو بامتياز براديغم قائم الذات وتام الاستقلالية.

قدّمت ناتالي إينيك في هذا الكتاب، المفاتيح الأساسية لفهم «لعبة الاختراق» التي هي المحدّد الأساسي للفنّ المعاصر، والتي سِيء فهمها في بداية التسعينيات، حيث اتّهم الفنّ المعاصر من طرف العديد بالإغراق في النخبوية، وانعدام الأصالة، وغياب المعنى. لذلك تؤكد إينيك في الصفحات الأخيرة من مؤلّفها على مبدأ المتعة أو اللّذة الجماليّة التي يثيرها الفنّ المعاصر، ليكون تحدّي هذا الكتاب هو، في الأخير، قلب المعادلة بشكل يسمح بالانتقال من الذهني إلى ما هو ممتع في العمل الفنّي.

في هذا الملف الخاص تُقدم (الدوحة) قراءة في كتاب «براديغم الفن المعاصر» وتحاور مؤلفته مع ترجمة مقاطع منه.

ملف من إعداد وترجمة محمد مروان



تحــوّلات جــذريّة

«براديغم الفَنّ المعاصر»

كانت غاية ناتالي إينيك في كتاب «اللعبة الثلاثية» تتمثّل في صياغة الخصائص الفنّيّة لفئة جمالية جديدة، من خلال تصنيف عام للأنواع الفنّيّة، أي من خلال نظرة خارجية للفنّ المعاصر.

أما في كتاب «براديغم» فإنها تقدّم، خلافاً لذلك، نظرة من الداخل، مُستبعدة كل حديث عن النوع، معتمدة مفهوم البراديغم، أي الخصوصية التي يتميّز بها الفنّ المعاصر، سواء على المستوى الجمالي والخطابي (نسبة إلى الخطاب)، أو على المستوى القانوني، الاقتصادي والمؤسساتي، حيث تقول: «إن ما يميّز براديغما معيناً، هو أن يشتمل، ليس فقط على البعد الكرونولوجي للمراحل، المتعارف عليه في التأريخ للفنّ، والبعد الأجناسي للتصنيف، الذي يهم علم الجمال، وإنما أيضا على الخطابات حول الفنّ، وعلى الاقتصاد والقانون والمؤسسات والقيم، وأشكال حركية وتلقّي الأعمال الفنّيّة»(ص53)*. والواقع أن اعتماد مفهوم البراديغم لا يخلو من صعوبات، سواء على مستوى فهمه وتحديده أو على مستوى نقله من مجال إلى آخر أو حتى ترجمته إلى لغات أخرى. فالبعض يعتبره مثالاً، وهو معناه الاشتقاقي الإغريقي واللاتيني، والبعض الآخر يعتبره محوراً للإبدال، وهو المعنى الذي يأخذ به اللسانيون، في حين مال الإبستمولوجيون ومؤرخو العلم إلى اعتباره نموذجاً نظرياً مُحدّداً. يضاف إلى ذلك سوء استعماله بشكل فضفاض وأحياناً يتحوّل إلى مجرد موضة شائعة، وكل هذا يفقده حتماً، قدراً كبيراً من إجرائيته وطاقته التحليلية. لذلك تعود إينيك في استخدامها لهذا المفهوم إلى التعريف الذي قدّمه واضعه الأساسي، الإبستمولوجي الأميركي توماس كون Thomas Kuhn في كتابه «بنية الثورات العلمية» والذي يقول: «بعبارة أخرى، إن البراديغم هو بَنْيَنة عامّة للمفاهيم أو التصوّرات المقبولة في لحظة مُعيّنة وفي مجال مُحدّد من مجالات النشاط الإنساني: ليس باعتباره نموذجاً عاماً/مشتركاً- لأن مفهوم النموذج يعني ضمنياً قبوله واتباعه بشكل واعٍ- ولكن باعتباره قاعدة معرفيّة يتقاسمها الجميع»(ص43). لكن ما لا يجب إغفاله هو الطابع الثوري للبراديغم، والذي يؤدّي، حسب توماس كون نفسه، في تعريف آخر، إلى إحداث تغيير كلي وجوهري في المنظور. وكما هو الشأن في مجال العلم، (والذي يصدق أيضاً على الفنّ في نظر إينيك)، فإنه لكي تكون هناك ثورة أو تغيير في البراديغم، لا بد من توافر مجموعة من الشروط الضرورية، وعلى رأسها: وجود جماعة، وأن تأخذ هذه الجماعة شكل مجموعة ضيّقة أو محدودة وليس مجتمعاً موسعاً؛ أن يكون هناك جدال أو سجال[..]، أي خلاف ليس فقط حول طريقة حل المشكل، وإنما أيضاً حول كيفية طرحه؛ وأخيراً، وبناء على هذا الخلاف، حدوث تحوّل فعلي وحقيقي في التمثلات الجماعية(ص45). وفي تطبيق هذا التصوّر على مجال الفنّ، توضح إينيك أن الفنّ المعاصر، بتحوّله إلى براديغم جديد، أبرم قطيعة أنطلوجية مع الحدود المتعارف عليها والمتفق بشأنها فيما يُسمى بالفنّ (ص49). يعني ذلك أن هذه القطيعة المبرمة بين البراديغم المعاصر والبراديغم الحديث أحدثت انقلاباً في مفهوم الفنّ نفسه، ليس فقط على مستوى فهمه والتفكير فيه وعرضه وتوزيعه، وإنما أيضاً على مستوى طريقة تسويقه والترويج له.

يمكن تقسيم تاريخ الفنّ، حسب إينيك، إلى ثلاثة براديغمات كبرى متعاقبة-الكلاسيكي، الحديث والمعاصر- كل واحد منها ينطوي على تعريف خاص

للفنّ. فهذا الأخير يجب، تبعاً للبراديغم الكلاسيكي، أن يكون مطابقاً للقوانين والقواعد المتوارثة عن التقليد، في حين يتحدّد براديغم الفنّ الحديث كتعبير عن دواخل وأعماق الفنان(نظام التميّز)، وهو ما ينطوي أحياناً على خرق القواعد الكلاسيكية. وأخيراً يتحدّد الفنّ في البراديغم المعاصر كـ«لعب على حدود ما يعتبر فناً حسب التمثّل السائد والمألوف»(ص50). كما أن كل واحد من هذه البراديغمات يمثل قطيعة تامة مع السابق عليه، على مستوى الحدود الإستطيقية، ويؤدي إلى إعادة سبك شاملة للمسائل والقضايا التنظيمية، المؤسّساتية، الاقتصادية واللوجستيكية. إلّا أن هذا التصوّر الذي يأخذ شكل نموذج مثالي، يجب ألّا يخفي عنا إمكانية تعايش براديغمات مختلفة أو تزامنها. من ذلك مثلاً تعايش البراديغم المعاصر مع البراديغم الحديث من خلال بعض الأعمال المنجزة وشبكات العرض وأيضاً على مستوى حساسية الجمهور وطريقة التلقّي والتفاعل مع الأعمال الفنّيّة(نجد توضيحاً قيماً لمفهوم العمل الفنّي في هذين البراديغمين عبر مختلف البيانات الفنّيّة التي جمعها أنتي كرامر Antje Kramer في كتاب «البيانات الفنّيّة الكبرى للقرنين 19 و20» Les grands manifestes de l'art des 19e et 20e siècles، باريس، منشورات الفنون الجميلة، 2011). لكن مع ذلك، لا يظهر دائماً هذا التعايش أو التزامن بوضوح، ولا يمكن تعميمه على جميع الفاعلين وفي مختلف المجالات؛ فمن الصعوبة بمكان أن نتصوّر فناناً مثل موني يغادر ضيعته النورماندية للتفاوض والدفاع عن أعماله أمام مستثمرين في لندن أو باريس أو نيويورك، وهو أمر جد عادي وجار به العمل بالنسبة للفنانين المعاصرين. وفي المقابل، إذا كانت فئة عريضة من جمهور الفنّ تعبّر اليوم عن رفضها وعدم تثمينها للفنّ المعاصر، فلأنها لا تجد فيه تعبيراً عن انتظاراتها الإستطيقية أو الجمالية، لأن مثل هذه الانتظارات تتوافر في الفنّ الحديث أو ربما حتى في الفنّ الكلاسيكي(وهو الأمر الذي تشير إليه ناتالي إينيك نفسها في كتابها «الفنّ المعاصر عرضة للرفض: دراسة حالة» L'art contemporain exposé aux rejets: Etude de cas، 1998).

إن اعتماد مفهوم البراديغم يُتيح إمكانية المقاربة الموضوعية للفنّ والوقوف على جوهر الخلافات والسجالات الفنّيّة التي طبعت المرور من براديغم إلى آخر، منذ منتصف القرن التاسع عشر وكذا المرور من البراديغم الكلاسيكي إلى الحديث. فإذا وقفنا عند التجربة أو الخبرة الجمالية فإننا نجدها تختلف من براديغم إلى آخر: إذا كان الفنّ المعاصر يستهدف الحساسية والتفاعل، فإن الفنّ الكلاسيكي يبحث عن السمو الروحي، فيما يبحث الفنّ الحديث عن الانفعال الجمالي. ومن بين التوجّهات الأساسية التي يقوم عليها الفنّ المعاصر اعتبار أن العمل الفنّي لا يتحدّد بالموضوع الذي يقترحه أو يقدّمه الفنان(ص89)، وأن هذا العمل يوجد فيما وراء الموضوع. وفي الوقت الذي يُشكّل فيه العمل الفنّي غاية وتعبيراً عن السمو والشخصية الجوانية في البراديغمين الكلاسيكي والحديث، فإنه في الفنّ المعاصر، نجد أن اللعب على الحدود والأطر المؤسّساتية وفضاء العرض وحتى الزمن، هو الذي يولد ويخلق أشكالاً فنّيّة جديدة. ومن خصائص الفنّ المعاصر أيضاً أنه يُعنى بالمسافات، سواء كانت فيزيائية، قانونية أم أخلاقية، وبإدماج السياق، كما يُعنى بمختلف الإكراهات التي تُعاش كحدود يجب على الأقلّ فتحها وتجاوزها إذا استعصى انتهاكها وخرقها(يُرجع في هذا الصدد إلى بعض النصوص الكلاسيكية في الفلسفة الجمالية مثل: أدورنو Adorno «نظرية إستطيقية» Théorie esthétique، ماركيوز Marcuse «البعد الإستطيقي» La dimension esthétique، ميشيل هنري Michel Henry «رؤية اللامرئي، حول كاندنسكي» Voir l'invisible. Sur Kandinsky... إلخ). إن شعار الفنّ المعاصر يرتبط بأربع لحظات رمزية تسمح بالوقوف على حمولته الثورية، وتتمثّل في: الجاهز(أو المصنوع سلفاً)، والذي دشنه مارسيل دوشان Marcel Duchamp منذ 1913 (ويُعدّ من المؤسّسين الأوائل للفنّ المعاصر)، يقوم على عرض موضوع مألوف في استخداماتنا اليومية العادية(في حالة دوشان تَمّ عرض مبولة كعمل فنّي). والجاهز حسب تعريف جورج هوغني Georges Hugnet «اسم يُطلق على كل موضوع مصنوع، يتم تحريف دلالته واستعماله الأصلي، ليصبح موضوعاً فنّيّاً، تبعاً لإرادة واختيار المبدع فقط»



العمل الفني: مارسيل دوشان

من الصعوبة بمكان أن نتصوّر فناناً مثل موني يغادر ضيعته النورماندية للتفاوض والدفاع عن أعماله أمام مستثمرين في لندن أو باريس أو نيويورك، وهو أمر جد عادي وجار به العمل بالنسبة للفنانين المعاصرين



في ما يخصّ المُجمِّع الذي يقتني الأعمال، فإنه يجد نفسه أمام خلط والتباس كبيرين إزاء القيمتين الفنّية من جهة، والمادية أو التسويقية من جهة أخرى؛ إذ كيف يمكن الجمع بين منطق الجودة ومنطق المضاربة المهيمن

(قاموس الدادائية Dictionnaire du dadaisme، باريس، بارتيا، 2013، ص421). يأتي بعد ذلك الفنّ التصوّري أو المفاهيمي الذي يُعطي الأولوية والأهمية للفكرة على حساب الموضوع المنجز. في هذا السياق يمكن استحضار الرسم الممسوح الذي تقدّم به راؤول روشنبرغ Raoul Rauschenberg سنة 1953. ثم فنّ الإنجاز أو الأداء القائم على مجموعة من الحركات أمام جمهور مُعيّن، وهو اتجاه يستمد أصوله من البدايات الأولى للمدرسة المستقبلية في الفنّ (انظر كتاب روزلي غولدبرغ Roselee Goldberg «فنّ الإنجاز: من المستقبلية إلى الآن La performance du futurisme à nos jours» باريس، ثامس وهودسون، 2001)، ومن أبرز ممثليه هيرمان نيتش Hermann Nitsch وحركيو العاصمة النمساوية فيينا. وأخيراً فنّ التجهيز أو فنّ المنشآت الذي يتميّز بالاستغناء التام عن كل سند أو دعامة أو إطار: فهو ليس نحتاً، رغم كون أعماله ثلاثية الأبعاد، وهو ليس رسماً أو تصويراً، رغم عدم استبعاد استخدام عناصر تَمّ رسمها أو صباغتها من طرف الفنان(ص96). هذه اللحظات الأربع المؤسّسة للقطيعة الجذرية أصبحت شعاراً ورمزاً للفنّ المعاصر الناشئ. ورغم أنها لم تعد موجودة في شكلها الأصلي أو الخالص، إلّا أنها توجد بأشكال هجينة؛ أكثر من ذلك، يمكن القول إنها أساس ومصدر مختلف التيارات والاتجاهات المتواجدة في إطار الفنّ المعاصر.

لقد حافظت إينيك، بكل وعي وعناية، على نفس المنهج سواء في كتاب «اللعبة الثلاثية» أو كتاب «البراديغم»، حيث غياب حكم القيمة على الأعمال الفنّيّة (وهو من اختصاص مؤرخي ونقاد الفن)وغياب وسائل التشخيص والإيضاح، لأن الفّن المعاصر» لا يُعاد إنتاجه، ولكن ينقل عن طريق الحكي»(ص153). وبالفعل، فاعتماد السرد والخطاب المروي أو المحكي يُتيح إمكانة «مَدّ وتوسيع مجال العمل الفنّي إلى ما وراء الموضوع»، إما لأنه لم يُعدّ هناك موضوع أصلاً (فنّ التجهيز أو الإنشاء، الفنّ التصوّري، فنّ الإنجاز أو الأداء)، أو لأن الموضوع لم تعد له أية قيمة تنكر(فنّ الجاهز أو المصنوع سلفاً). لذلك، تعتمد عالمة الاجتماع ناتالي إينيك، في الحديث عن الأعمال، على استعادة بعض المشاهد، ونقل بعض المقتطفات من جرائد مُتخصّصة أو غير مُتخصّصة، إضافة إلى توصيفاتها الشخصية. هكذا أصبح الحكي يحتل مكانة أساسية في الفنّ المعاصر، ويرتبط بإحدى خصائصه الجوهرية، ألا وهي خرق القاعدة أو المعيار. «إن ثقافة بكاملها عن الفنّ المعاصر، تشكّلت هكذا عن طريق المرويّات الخارجية، عن طريق الحكي[. .]إن المقاربة عن طريق الحكي تؤشر إلى الاستثنائي الذي يصير أداة للتحليل، ليس من حيث كونه تمثيلياً أو تشخيصياً، وإنما من حيث هو عرض دال على الخروج عن القاعدة أو المعيار»(ص19). كما أن اعتماد إينيك أسلوب الإضاءات الخاطفة والمقتضبة التي تكشف عن الأوجه المتعدّدة والمختلفة للفنّ المعاصر، دون التوقّف ملياً عند أي منها، يمكن أن يفيد المتلقي غير المتخصّص في تكوين نظرة تركيبية شاملة وواضحة عن العديد من القضايا والأطروحات، وهو الطموح أو الهدف الذي قصدته والمتمثل في تمكين هذا المتلقي من ولوج مجالات الفنّ المعاصر وإخراجه من بوتقة الإحساس بعدم الفهم والتيه والحيرة والارتباك وغياب المعنى(ص254).

إذا كانت الفصول العشرون المكوّنة للكتاب تبدو ظاهرياً مستقلّة عن بعضها البعض، فإن هناك، مع ذلك، منطقاً داخلياً ضمنياً ينتظمها ويسمح بتوزيعها إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول من التحليل يكشف عن الخصائص الأنطلوجية الجديدة للعمل الفنّي المعاصر، في حين يقدّم الثاني أنماط وجوده ومشروعيته

الجديدة ؛ أما الثالث فيعرض حصيلة التحوّلات والتغيّرات التي طالت أشكالاً حركية وتدبير العمل الفنّي (العرض، المحافظة، الاقتناء والتجميع، الإصلاح والترميم). وتبعاً لهذا التقسيم يمكن أن نضع ثلاثة عناوين كبرى تتمثّل في: 1- الطابع الاختراقي للعمل الفنّي المعاصر. 2- الوساطات الجديدة: الفنان، الخطابات، المؤسسة. 3- تعقيد مُتزايد في حركية وتدبير الأعمال الفنّيّة.

- إن العمل الفنّي المعاصر، وكما تمت الإشارة إلى ذلك في كتاب «اللعبة الثلاثية...» يقوم أساساً على «خرق أو اختراق حدود الفنّ كما يتمثلها الحس المشترك» (ص55). هذا الاختراق يأخذ، في كتاب «البراديغم» شكل [تجربة الحدود]، يغنيه اعتراف مؤسّساتي فوري يؤدي إلى تجنير وتثوير القضايا الفنّيّة («مفارقة التساهل» من جانب المؤسسات). يعني هنا أن العمل الفنّي لم يُعدّ منضبطاً لضرورة الخضوع لقانون أكاديمي ما (البراديغم الكلاسيكي)، ولا لضرورة التعبير عن دواخل وأعماق الفنان (البراديغم الحديث). هكذا يخرج الفنانون المعاصرون عن بعض المقتضيات والحدود القانونية والأخلاقية (مثل ما حصل في معرض «الفنّ المعاصر والطفولة: أبرياء مفترضون» المنظم سنة 2000 بمركز الفنون التشكيلية المعاصرة بفرنسا، والذي تعرّض للتنديد والاستنكار والمتابعة القضائية بدعوى توظيف واستغلال (الأطفال)، مما أثار خلافات كبيرة بين المؤهلين وغير المؤهلين حول فهم الأعمال الفنّيّة والحكم عليها. كما تركز عالمة الاجتماع بشكل خاص على التخلّي عن مبدأ الأصالة وضرورتها، حيث يُعمّق الفنان المعاصر «مختلف أشكال التباعد»: التباعد الفيزيائي/الموضوعي عن عمله، حضوره الضمني الثانوي، «سواء من خلال التباهي بعدم الوفاء، عدم الاهتمام أو حتى السخرية والتهكُّم أو الخداع والانعدام التام للجدية» (ص66). هكذا تصبح صورة الفنان هي نفسها غير أصيلة. إلّا أن المفهوم الأقوى المقترح من طرف إينيك لتمييز العمل الفنّي المعاصر يبقى هو أن يكون ألوغرافيا، أي أن يتحدّد كـ«محاولة فنيّة» مساوية لإمكانات تحيينها، وذلك في مقابل العمل الأوتوغرافي الذي لا يمكن إعادة إنتاجه

إذا كان الفنّ المعاصر يستهدف الحساسية والتفاعل، فإن الفنّ الكلاسيكي يبحث عن السمو الروحي

دون فقدان أصالته. فالعمل الفنّي المعاصر أصبح يتواجد من خلال التحيينات التي لا تفقده أصالته، بل على العكس، تمنحه وجوداً مُتجدّداً باستمرار. كما تؤكد إينيك أن ارتباط العمل الفنّي المعاصر بسياقه الزمكاني والاجتماعي له تأثير مباشر على الدور الذي أصبح يلعبه الجمهور (إدماج قدراته الإدراكية، المشاركة الفعالة)، وكذلك على تعزيز حضور الفنان الذي يناقش أعماله في مختلف المحافل (وهو ما يسميه جان-بيير كوميتي Jean-Pierre Cometti «ضرورة ظهور الفنان كمرشح يدافع عن جارته أو اقتداره الفنّي).

- خصّص القسم الثاني من هذه النظرة العامّة والشاملة لعالم الفنّ المعاصر للأشكال الجديدة لتلقّي العمل الفنّي والاحتفاء به، يتعلّق الأمر هنا بتحديد وتمييز الأنماط الجديدة لوجود ومشروعية العمل الفنّي المعاصر. إن السرد هو وحده، في البراديغم المعاصر، ما يسمح بفهم «مفعول المفاجأة والتساؤل والارتباك الإدراكي» (ص158) الذي تجسّده الأعمال سواء في فنّ الجاهز أو في اللوحات أحادية اللون، وكذلك في الأداءات والمنشآت الفنّيّة، إضافة إلى الصور والفيديوهات. هكذا أصبح الخطاب عن العمل الفنّي فعلاً تقييمياً أولياً وخطوة أولى نحو «إدماج محاولة فنّيّة معيّنة في عالم الفنّ المعاصر» (ص186)، رغم أن تناسل وتكاثر هذه النصوص يؤدي إلى جعل العمل الفنّي موضوعاً للفهم والتعقُّل، أي إلى «شغف هيرمينوطيقي» يهمل المقاربة الحسيّة والانفعالية. كما أن «حضور الفنان» إلى جانب العمل الفنّي أو في أثناء الإنجاز هو عنصر آخر في عملية تثمينه وإبراز قيمته، وأيضاً حتى فهمه في بعض الأحيان. إن الأهمية الجديدة للخطابات ليست إلّا وجهاً واحداً من أوجه إعادة بناء وهيكلة عالم الفنّ، والتي تؤدي بشكل خاص إلى «قلب أنساق أو أنظمة الاعتراف». وخلافاً لما كان عليه الأمر في البراديغم الحديث، فإن الاعتراف بالفنان يقتضي بدءاً، اعترافاً مؤسّساتياً، وليس شخصياً فقط. هذا الأمر بدا جليّاً أكثر في فرنسا، حيث أصبح من مهام الصناديق الجهوية للفنّ المعاصر المنشأة في الثمانينيات، اكتشاف المواهب الفنّيّة الناشئة وتشجيعها ومواكبتها. كما أن التكامل الذي ظهر مؤخراً بين الأروقة والمتاحف جعل من الطابع المؤسّساتي مساهماً أساسياً في الرفع من القيمة المادية التسويقية للأعمال، مؤدياً إلى ارتباك متزايد في شبكات نقل الأعمال وكذا القيم المادية والفنّيّة.

- في مرحلة ثالثة، توضح إينيك أن التنظيم الحالي لأنشطة حركة وتدبير الأعمال الفنّيّة (عرض، تجميع محافظة، ترميم) لا يتلاءم دائماً مع مقتضيات البراديغم المعاصر. إن تغيير أنماط حركة أو نقل وعرض العمل الفنّي المعاصر يمر بدءاً وحتماً عبر مضاعفة المعارض. هذه الأخيرة تعمل على تطوير نظام ذي طابع دولي وغاية في التراتبية (في مقدمتها معرض بال، بازل آرت)، حيث يحتدم الصراع والتنافس بين الفنانين والأروقة في مختلف أنحاء العالم. وخارج المعارض، تخضع العروض لضرورة المفهمة (الخطاب، الثيمة، التأويل) القائمة على مقاربة سينوغرافية جديدة تشبه الإخراج المسرحي. في هذا السياق، تستنكر إينيك التعتيم الذي يُحيط بهذه السينوغرافيا عبر التلاعب المفاهيمي والطقوس المعقدة للعرض، بحيث إن المتلقي العادي وغير المؤهل يبقى في وضعية جهل مطبق. أما في ما يخصّ المجمع الذي يقتني الأعمال، فإنه يجد نفسه أمام خلط والتباس كبيرين إزاء القيمتين الفنّيّة من جهة، والمادية أو التسويقية من جهة أخرى؛ إذ كيف يمكن الجمع بين منطق الجودة ومنطق المضاربة المهيمن أكثر فأكثر على الفنّ المعاصر، سؤال يطرحه كل مهتم باقتناء وتجميع الأعمال.

* أرقام الصفحات الموضوعة بين قوسين تحيل على كتاب ناتالي إينيك «براديغم الفنّ المعاصر»، نشرة غاليمار، 2014.



ناتالي إينيك لـ «الدوحة» :

قيمة العمل الفَنّي تحدّدها جهات متعدّدة

في هذا الحوار الخاص لـ(الدوحة)، تناولت إينيك مجموعة من النقاط التي تساعد على توضيح أفكارها، وفهم بعض المقاطع التي أثارت نقاشات حادة مباشرة بعد صدور كتابها «براديغم الفنّ المعاصر». في نقطة أولى دافعت عن مشروعية استخدام البراديغم كمفهوم إبستملوجي في مجال تاريخ وسوسيولوجيا الفنّ، رغم اختلاف هذا الأخير عن العلم وتاريخه. ثم أوضحت، في نقطة ثانية، إمكانية تعايش براديغمات فنية متعدّدة، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في مجال العلم لاعتبارات عديدة تشرحها بتفصيل في هذا الحوار. كما عرجت على نقطة هامة تتعلّق بجدلية القيمة الفنّيّة الجمالية والقيمة المادية للعمل الفني، وأهم المتدخلين في تحديدهما. هذا دون أن يفوتها إبراز موقع وأهمية كتابها الأخير بالقياس إلى إسهاماتها السابقة، خاصة كتاب «اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر». وأخيراً شرحت فهمها الخاص للموضوعية وحدودها من خلال مفهوم الحياد الملتزم، لينتهي الحوار بحديث عن طموح أو هدف الفن.



> في ما يتعلق بسعر السوق، وسعر العمل الفني، وخاصة في الفنّ المعاصر، يخضع هذا السعر لقانون العرض والطلب



هل يمكن استخدام مفهوم البراديغم في مجال سوسيولوجيا الفنّ دون أن يثير ذلك مشاكل وصعوبات إبستملوجية أو معرفيّة؟

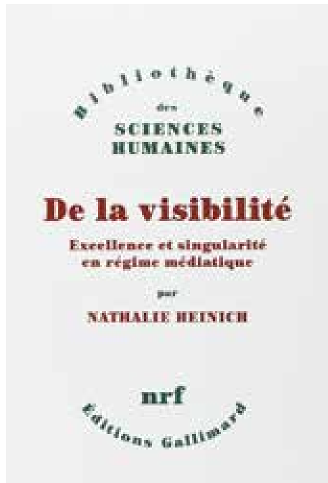
- في كتابه الشهير عن «بنية الثورات العلمية»، استخدم مؤرخ العلوم توماس كون Thomas Kuhn مفهوم «البراديغم» باعتباره يمثل حالة للمعرفة، تشكّل نموذجاً أو بالأحرى قاعدة معرفيّة يتقاسمها الجميع، ما دام مفهوم النموذج يحتوي ضمنياً على فكرة اتباعه بطريقة واعية. وهذه القاعدة لا تستطيع فرض نفسها إلا عبر القطيعة مع الحالة السابقة للمعرفة، وتكون هي بدورها معرضة بالتأكيد للإزاحة من طرف تصور آخر: هكذا تعمل الثورات العلمية، كما يفسر ذلك، أي ليس من خلال تقدم خطي ومتصل للمعرفة، وإنما من خلال سلسلة من القطائع، أو بعبارة أخرى، سلسلة من «الثورات».

بالنسبة لي، لم يكن هدفي هو مقارنة العلم بالفنّ، أو الفنّ بالعلم (أي البحث عن التشابهات بين هذين المجالين)، وإنما قارنت أحدهما مع الآخر (أي وقفت على التشابهات والاختلافات). وهكذا، فعلى مستوى الاختلافات، يمكن القول إن الفنّ ليس بحثاً عن الحقيقة، بل هو بحث عن تجربة متميزة قائمة على الإدراك الحسي، سواء من جانب المنتج أو من جانب المتلقي، وبغض النظر عن طريقة تحديد موضوع هذه التجربة- الجمال، الروحانية، الرضا والارتياح، التطابق مع الغير أو التعاطف، الانفعال، الإثارة، إلخ. ثم إن مفهوم التقدم لا يحتل إلا مكانة محدودة في الفن: لا معنى له إلا داخل نفس المدرسة الفنّيّة، حيث يمكن أن تتطور وتكتمل المناهج والتقنيات والمهارات. تجب الإشارة أيضاً، إلى أن الممارسة العلمية، على الأقل في العصر الحديث، هي ممارسة جماعية، في حين أن الممارسة الفنّيّة تبدو، عكس ذلك، فردية: فالباحثون يشتغلون في المختبرات كفريق، بينما يشتغل الفنانون في الغالب كأفراد في ورشاتهم. كما أن حل الألغاز العلمية يعتمد على الاستدلالات والبراهين، في حين لا نقدم أي شيء من ذلك في الفنّ، بقدر ما ننتج أحكام قيمة. وهذه الأحكام، كفرق أخير بين المجالين، يمكن أن تصدر، ليس فقط عن المتخصصين (كما هو الحال في العلم، حيث تقدم البراهين من طرف المتخصصين)، وإنما أيضاً عن جمهور عريض، يعطي لنفسه حق الإدلاء بالرأي، حتى وإن كان هذا الأخير غير ذي قيمة ولا يحظى باعتراف المتخصصين.

ورغم هذه الاختلافات، توجد تشابهات عديدة بين الفنّ والعلم، على الأقل من وجهة نظر «بنية الثورات»، كما وصفها توماس كون. ففي نظره، لا بد من توفر مجموعة من الشروط كي تحدث ثورة علمية: أولاً، وجود جماعة، لأن وجود مجرد أفراد معزولين لا يكفي لتشكيل براديغم جديد؛ ثم أن تأخذ هذه الجماعة شكل مجموعة ضيقة أو محدودة وليس «مجتمعاً» موسعاً؛ وأن يظهر جدال أو سجال، لا يمكن اختزاله في مجرد اختلاف في الآراء وإنما يشكل خلافاً، أي عدم اتفاق كلي ليس فقط حول طريقة حل المشكل، وإنما أيضاً حول كيفية طرحه؛ وأخيراً، وبناء على هذا الخلاف، حدوث تحول فعلي في التمثلات الجماعية. والواقع أن هذه الشروط مجتمعة توجد في تحول «البراديغمين الكبيرين» اللذين أحللهما في كتابي: التحول من البراديغم الكلاسيكي إلى البراديغم الحديث، ثم من البراديغم الحديث إلى البراديغم المعاصر.

كيف نفسر تعايش وتزامن براديغمات مختلفة؟

تحديد سعر ثابت لعمل فني متميز، يعتبر، في بعض الحالات، اختزالاً له في قيمته المادية وتقليلاً وانتقاصاً من قيمته الفنّيّة الخالصة



كان الفنّ المعاصر سابقاً وإلى عهد قريب، متواضعاً من حيث القيمة المادية مقارنة مع الفنّ الكلاسيكي والفنّ الحديث. واليوم تضاعفت قيمته إلى حَدٍّ كبير

- هنـاك بالفعـل فـرق كبير بيـن «العلم السوي» بالمعنى الذي يستعمله توماس كـون، وبيـن «الفنّ السـوي»، حيث لا يقبـل الأوّل تواجد وتعايـش براديغمين مختلفيـن، ولا يسـمح بوجـود خلافات ونزاعـات إلا فـي لحظـات جـد محدودة زمنيـاً. فـي حين نجـد أن الفنّ الحديث قـد تعايـش لأجيـال عديـدة مـع الفنّ الكلاسـيكي، وكذلك الأمر بالنسبة للفنّ المعاصر، فقد تعايش لحوالي جيلين مع الفنّ الحديث. وهـذه الوضعية أصبحت ممكنـة بالنظـر إلـى أن الحقيقـة التـي يسـتهدفها العلـم، لا يمكـن إلا أن تكـون واحـدة ووحيدة-علـى الأقل مـن وجهة نظر الإبسـتملوجيا التلقائيـة التي قد لا تحظى باعتراف مؤرخي العلم-في حين إن التجربـة المسـتهدفة من طـرف الفنّ تحتمل التعدُّد، شـريطة أن ترتبط بأطر اجتماعية هي نفسـها متعـدّدة. والواقع أن هذه هـي وضعية وحالة الفنّ، حيث ترسـخ بالفعـل، تعايـش مؤسسـات وأسواق وجماهير مختلفة بشكل واضح وصريـح، وذلـك ضمـن تراتبيـة هـي أيضـاً واضحة اليوم، بين المتخصصين ومؤسسات الدولة، والفاعلين المؤثرين بقوة في السـوق، وأيضاً الجماهير ذات الكفـاءة العالية والمتميـزة، فكل هؤلاء يميلون إلى جانب الفنّ المعاصر.

بالنسـبة للعمـل الفنـي، مـن يحدد قيمته الفنّيّة وسعره في السوق؟

- في الجواب عن هذا السـؤال، يجب أن نلاحظ، أولاً، أنه لا توجد قيمة «واحدة» (اقتصاديّـة)، بل قيم متعدّدة من شـأنها أن تحـول العمـل الفنـي إلى شـيء ذي قيمـة مادية؛ثانيـاً، أن هنـاك جهـات وسـلطات متعـددة تمنـح قيمـة للعمـل الفنـي، ثالثـاً، أن هناك ظروفـاً زمنية مختلفة ومتعـددة، بالقياس إليها تكون للعمـل الفنـي قيمـة أو العكس؛ورابعـاً وأخيـراً، أنـه، فـي مـا يتعلـق بسـعر السـوق، وسـعر العمل الفني، وخاصة فـي الفـنّ المعاصر، يخضع هذا السـعر لقانـون العرض والطلب، وبشـكل لافت بعـد بروز نزعـة ميركانتيليـة في قطاع واسع من عالم الفنّ خلال الجيل الأخير. وهـذه الملاحظـات لـن تبـدو غريبة إلا بالنسـبة للذين يعتقدون في وجود قيمة داخلية (ذاتية) للأعمال الفنّيّة.

يوجـد قانـون، بصـدد سـعر السـوق، يطبـق ويحكم كل شـيء، بمـا في ذلك عالـم الفـنّ، ألا وهـو قانـون العـرض والطـلب. وبالفعـل، فالسـعر يرتفع أو ينخفـض تبعاً لعدد الراغبيـن في اقتناء العمل (ينخفض السعر كلما كان الراغبون قلـة أو مترددين، ويرتفـع كلمـا كان الراغبون كثراً ومصممين على الاقتناء)، وأيضـاً حسـب كميـة العرض (وهـذا مـا يفسـر ميـل أصحـاب الأروقـة إلـى عرض أعمـال محدودة وقليلـة لفنانيهم البارزيـن). قانـون العـرض والطلـب هنا، الذي يحظـى بالقبول في الاقتصاد العادي الخـاص بالمنتوجـات والأعمال والخدمات، يصدم الحس المشترك حين يتعلـق الأمر بتطبيقه علـى مجال الفن. فالمفـروض في هذا الأخيـر امتلاك قيمة داخلية، مستقلة عن احتمالات وتقلبات السـوق: يرجع ذلك علـى وجه التحديد، إلـى أن القيمـة المادية (السـعر) تصبح هي المعيار في قيـاس وتحديد «القيمة» غيـر الماديـة، أي القيمـة الفنّيّـة، التي هـي حصيلة «قيـم» الجمـال، الأصالة، الدلالـة، إلـخ. مـن هنـا يأتي الشـعور بالتذمر إزاء عدم اسـتقرار الأسعار؛ كما أن تحديد سـعر ثابت لعمـل فني متميز، يعتبر، فـي بعض الحـالات، اختزالاً له في قيمتـه المادية وتقليلاً وانتقاصاً من قيمته الفنّيّة الخالصة.

وفيمـا يخـص الفنّ المعاصـر، فقد احتد كثيـراً هذا الحذر إزاء السـوق، وبالتالي إزاء اختـزال قيمـة الأعمـال الفنّيّـة فـي سـعرها، خاصة في السنوات الأخيرة، حيـث طفت على السـطح، فـي منتصف التسـعينيات، فئـة جديدة مـن الفاعلين في المجال. إن البروز القوي للمتاجرين



العمل الفني: ضاميان هيرتس

في الأعمال الفنّيّة، وصناديق الاستثمار في الدول المتقدمة، وأيضاً الثروات الهائلة للدول الناشئة، كل هنا خلق فئة من المشترين ذوي الإمكانات المالية الكبيرة، والخبرة الطويلة في المضاربة أيضاً بصدد الأعمال القائمة على الإبهار(نشير مثلاً وبشكل خاص، إلى مجموعة «الفنانون الإنجليز الشباب» وممثلهم الرئيسي ضاميان هيرتس Damien Hirst)، واللعب على تأثير الاختراق أو إنتاج أعمال تنال رضا وإعجاب المحبين والعشاق مباشرة، وهم غير مثقّفين في الغالب.

كان الفنّ المعاصر سابقاً وإلى عهد قريب، متواضعاً من حيث القيمة المادية مقارنة مع الفنّ الكلاسيكي والفنّ الحديث. واليوم تضاعفت قيمته إلى حد كبير: هناك، من جهة أولى، فئة قليلة من النجوم العالميين (كاتلان Cattelan، هيرست Hirst، كونز Koons...)، مدعومة من طرف أروقة ذات صيت عالمي، حطمت أعمالهم أرقاماً قياسية وكانت موضوع قراءات وتحليلات في عدد كبير من وسائل الإعلام؛وهناك، من جهة أخرى، فئة عريضة من الفنانين المغمورين، لا يعرفهم إلّا المتخصصون والمهتمون، والذين لا يعرضون أعمالهم، وأحياناً لا يبيعونها إلا باعتماد وساطة شبكة من المؤسسات العمومية الخاصة بالفنّ المعاصر: المراكز الجهوية للفن، الصناديق الجهوية للفنّ المعاصر(FRAC)، جمعيات الأروقة، وفي أحسن الحالات، المتاحف. هنا الوسط المؤسساتي هو المدخل إلى الشهرة والثروة في سوق الأروقة القوية، ولدى مجمّعي الأعمال، وكذا المعارض الراقية. وفي أسوأ الحالات، لا يبقى للفنان سوى مساره ورصيده الخاص المدعوم والخاضع لتقديرات المتخصصين (نقاد الفنّ، مندوبي المعارض، الذين ما فتئ تأثيرهم يتعاظم-على غرار القطب الشهير هارالد زيمان Harald Szeemann)، وكله أمل في أن يتم انتقاء أعماله في بينالي دولي، وأن يجذب إليه انتباه صاحب رواق يحظى بثقة المؤسسات.

ما العلاقة التي يمكن إقامتها بين كتاب «براديغم الفنّ المعاصر» وكتاب «اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر»؟

- قام كتابي الأوّل عن الفنّ المعاصر(اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر Le triple jeu de l'art contemporain)على أساس مزدوج، براغماتي وأنطلوجي: هناك من ناحية أولى، بحث ميداني حول ردود الفعل إزاء الفنّ المعاصر، منظوراً إليه هكذا، من الخارج. ومن ناحية أخرى، هناك تحديد وتمييز أنطلوجي لخصائصه، من خلال استقراء أفعال وردود أفعال الوسطاء والجمهور. في حين، يقوم كتابي الأخير (براديغم الفنّ المعاصر: بنيات ثورة فنية Le paradigme de l'art contemporain :Structures d'une révolution artistique) على التحليل النسقي المنظم، ومن الداخل، للنتائج العمليّة المترتبة عن تلك الخصائص، ليس فقط من خلال الأعمال في حد ذاتها، وإنما من خلال نمط اشتغال عالم الفنّ المعاصر في مجموعه. يتعلق الأمر بصياغة نظرة أخرى عن الموضوع:ليس نظرة مباشرة عن الأعمال، بل نظرة غير مباشرة؛نظرة خاطفة وشاملة، تسمح بمعرفة وإدراك العالم الذي توجد فيه تلك الأعمال وتخلقه في نفس الوقت.

بأي معنى تتحدثين عن «الحياد الملتزم»؟

- كما أوضحت في كتابي («ما يفعله الفنّ لعلم الاجتماع» Ce que l'art fait à la sociologie ,Minuit,1998)، أحاول، في كل أعمالي، مراقبة الابتعاد عن أي حكم قيمة حول الأعمال التي تثير مواجهات بين الفاعلين. هذا الابتعاد أو الانفصال له تعبير خاص في التقليد السوسيولوجي: يتعلق الأمر بـ«الحياد الأكسيولوجي(القيمي)» للعالِم، والذي فرضه ماكس فيبر Max Weber. وضعية الحياد هذه، تسمح بالتنقل بين مختلف الحجج والبراهين، وهو ما يتيح أيضاً تقديم نظرة أخرى للفاعلين، أي طريقة أخرى في فهم أعمالهم. إن عالم الاجتماع الذي يتخذ موقفاً- مثلاً من تميز وعظمة فان غوغ Van Gogh أو من طبيعة «مبولة» مارسيل دوشان



العمل الفني: كونز

Marcel Duchamp-إنما يقوم بنفس ما يقوم به الفاعلون، أو لا يتعدى، في أحسن الحالات تدوين وتدعيم حججهم ومبرراتهم. وعندما يقوم بذلك، يحرم نفسه من أداته الأساسية للتدخل في الجدال أو النقاش، أي هذه القدرة على التنقل باعتبارها أهم ما يمكن أن يقدمه السوسيولوجي كشيء خاص به، لأن الفاعلين مستغرقون جداً في عالم قيمهم ولا يستطيعون تحقيق وبلوغ ذلك: إن الحياد هو المصدر الوحيد في الغالب، لفهم منطق هؤلاء وأولئك، وأحياناً إفهام هذا المنطق لهما معاً.

إذا كان الحياد هو الأداة الضرورية للتنقل بين الأحكام، فإن هذا التنقل هو نفسه أفضل طريقة للربط وإعادة بناء العلاقة بين العوالم المنفصلة، وجعل البعض يفهم أن البعض الآخر له أيضاً حججه ومبرراته، والسماح لأشكال منطقية متعارضة بالتعايش والمواجهة دون التمزق حتماً، أو الاحتقار والانهيار. لذلك فالحياد لا يتعارض بالضرورة مع الالتزام. وبعيداً عن أن يكون هذا الحياد مجرد أمر يفرضه الاهتمام بالموضوعية

> يوجد قانون، بصدد سعر السوق، يطبق ويحكم كل شيء، بما في ذلك عالم الفنّ، ألا وهو قانون العرض والطلب

واتخاذ مسافة إزاء الموضوعات التي ينتجها الفاعلون، فإنه يسمح، عكس ذلك، بالاقتراب مما يثير اهتماماتهم ونقاشاتهم، ليس من أجل اتخاذ موقف معين من ذلك، وإنما من أجل فهم لماذا يتمسكون بمواقفهم ويتحمسون لها، وكيف يواجه بعضهم بعضاً. إن الحياد، بدل أن يكون هروباً خارجاً عن اهتمامات الفاعلين، له وظيفة بالنسبة لعالم الاجتماع، هناك حاجة إليه، أو كما نقول، له «دور اجتماعي»: فهو الذي يعيد إمكانية التنقل بين عوالم مختلفة، ويساهم في توثيق الصلات حين يكف الناس عن التخاطب والتواصل، كما يعيد بناء الإجماع حين لا تكون هناك سوى فرق وجماعات تتواجه، تنتقد أو تتجاهل بعضها البعض.

هل لا زال للفنّ دور أو وظيفة ما؟

- يبدو أن السؤال يدور حول ما إذا كان للفنّ المعاصر طموح أو هدف ما، أو أنه يميل إلى قيمة عامّة معينة. وسيختلف الجواب عن هذا السؤال تبعاً للبراديغم الفني الذي نتواجد في إطاره: فأنصار الفنّ الكلاسيكي، وكذلك أنصار الفنّ الحديث، يمكن أن يعتبروا أن الفنّ المعاصر لا يهدف إلى شيء ما، ما دام لا يستجيب للقيم التي يتشكل منها هذان البراديغمان؛ في حين، إن من ينتصر للفنّ المعاصر سيرى، عكس ذلك، أن هذا الأخير يمكن تأويله تبعاً لأهداف وقيم متميزة-خاصة قيمة النقد critique، الحاضرة بقوة وكثافة في الخطابات المؤولة لهذه الأعمال الفنّيّة المعاصرة. يتوقف كل شيء إذن، على البراديغم المعتمد في التقييم والحكم والتأويل.



ناتالي إينيك:

«رسامون ضد الرسم» ومقاطع أخرى

من كتاب «براديغم الفَنّ المعاصر.. بنيات ثورة فنّيّة»

براديغم جديد

تسأل كاثرين غرونيي Catherine Grenier، المحافظة والمديرة المساعدة للمتحف الوطني للفنّ الحديث، الفنان موريزيو كاتلان Maurizio Cattelan، في كتاب الحوارات التي أجرتها معه، قائلة: «متى عملت على حفر قبرك في فضاء مركز العرض؟ هل بعد الحصان المعلق بزمن طويل؟»: من الأكيد أن شيئاً ما قد تغير في مملكة الفنّ. ليس فقط استخدام صيغة المفرد في المخاطبة، والمميزة لعالم لم يُعدّ فيه الفنان مطالباً بأن يؤخذ على محمل الجد وحيث يجب على المتخصص إظهار معرفته ذلك؛ وليس فقط التعارض بين احترام المحافظ البارز وبين ما يمكن أن يظهر في سياق آخر، وكأنه مزحة أو نكتة، ولا كون أعمال كاتلان تصنف ضمن أغلى المبيعات في العالم رغم أنه لم يبلغ بعد الخمسين من عمره: ولكن أيضاً هذه الفكرة الغريبة المتمثلة في عرض حصان محنط معلق بأحزمة، أو أيضاً تصوره لنفسه مقبوراً في مركز الفنّ الذي فتح له فضاء جدرانه وأعمدته (إذا افترضنا أن هذا المفهوم لا زالت له صلاحية اليوم). علينا أن نعترف بأن هذا هو ما يميزنا جذرياً، ليس فقط عن التشخيص الكلاسيكي (لم نعد أمام تشخيص أو تمثيل وإنما أمام عرض)، ولكن أيضاً عن الرسوم واللوحات ذات الإطارات المعلقة بعناية وهدوء على الجدار أو المنحوتات ذات القواعد والجذوع والمعروضة بأناقة على الأرضية، والتي كانت تشكّل العناصر الأساسية للفنّ الحديث، حتى وإن كان مغرقاً في التجريدية أو مبالغاً في عدم احترام الضوابط الأكاديمية. باختصار، إننا نتواجد خارج كل هذا. لكن أين بالضبط؟ إننا نتواجد في إطار الفنّ المعاصر.

الفنّ المعاصر كنوع فني

في مقال منشور سنة 1999، تحت عنوان «من أجل الحسم في النزاع حول الفنّ المعاصر»، اقترحت النظر إلى الفنّ المعاصر على أنه «نوع» من الفنّ، مختلف عن النوع الحديث، كما عن النوع الكلاسيكي. هكذا كان الأمر يتعلّق بتحديد خصوصيته والمتمثلة في اللعب على الحدود الأنطلوجية للفنّ، واختبار مفهوم العمل الفني نفسه كما يفهمه الحس المشترك؛ وليس، كما هو الحال في الفنّ الحديث، اختبار قواعد التشخيص المرتبطة بضرورة التعبير عن دواخل الفنان وحميميته، أو أيضاً في الفنّ الكلاسيكي، اختبار القوانين الأكاديمية للتمثيل التشخيصي المثالي، نوعاً ما (الرسم التاريخي، المنظر الأسطوري، بورتريه شخصية رسمية...) أو الواقعي إلى حد ما (مشهد جنس، طبيعة ميتة، خداع بصري...).

لقد بدا لي أن اعتبار الفنّ المعاصر، ليس كمقولة كرونولوجية (من حيث هو مرحلة من مراحل تاريخ الفن) ولكن كمقولة نوعية (من حيث هو تعريف معين للممارسة الفنّيّة)، قادر على منح قدر من التسامح والمرونة في التعامل معه. فكما أننا نقر بحق الوجود المتزامن لأنواع عديدة، وإن كانت متراتبة، في الرسم الكلاسيكي (رسم تاريخي، بورتريه، منظر، إلخ)، فكذلك يجب القبول بوجود متزامن في الفنّ الحالي، لكل من الفنّ المعاصر والفنّ الحديث، بل وحتى الفنّ الكلاسيكي، رغم عدم وجود ممارسين له (لكن لا زال له عشاق ومعجبون كثر). لهذا اقترحت، «من أجل الحسم في النزاع حول الفنّ المعاصر»، اعتبار هذا الأخير



كليمون غرينبرغ



موريزيو كاتلان



هارولد روزنبرغ



مارسيل دوشان

نوعاً بين أنواع أخرى، بدلاً من اعتباره «براديغما»، لأن هذا المفهوم يقحم ادعاء الخصوصية والتميز- وهو ما سأعود إليه لاحقاً.

إن أقل ما يمكن قوله، هو أن مقترحي أثار جدلاً طويلاً، وذلك لأسباب سأعود لشرحها فيما بعد: فبدل أن يحسم النزاع، استمر وتعمق أكثر (كما سنرى في الفصل الأخير)، وقد ساهمت التحولات التي عرفها سوق الفنّ المعاصر منذ خمس عشرة سنة في تأجيج هذا النزاع (سنرى ذلك في الفصل الثالث). يجب إذن التسليم بأن: اعتبار الفنّ المعاصر نوعاً يعود إلى رغبة فكريّة- اقتراح وصفة، كما يدل العنوان على ذلك- أكثر من القيام بتحليل سكوني لما يحدث.لأن ما كان يحدث أمامنا، هو بالفعل إرساء براديغم جديد.(ص 25-23)

الفنّ المعاصر من حيث هو براديغم

إن اعتماد مفاهيم من قبيل«تحولات البراديغم» يسمح إذن بإعطاء معنى للخلافات الفنّيّة الكبرى مثل تلك التي تتعلق بالانطباعية في القرن التاسع عشر والفنّ المعاصر في نهاية القرن العشرين. والكشف عن البراديغمات الكبرى للفنّ الغربي منذ عصر النهضة، يعني تطبيق منظور بعيد المدى على التاريخ الاجتماعي للفنّ وكذلك اقتصاده وسوسيولوجيته من خلال بيان العلاقات المنسجمة بين إنتاج الأعمال وتداولها وتلقيها.ذلك أن البراديغم الفني، باعتباره نموذجاً لا شعورياً يعيد صياغة معنى السواء في الفنّ، لا يتحدد فقط بالإبداع وإنما أيضاً بتمثّل الأعمال.

إن الخاصية المميزة لـ«لبراديغم» هي أن يشمل، ليس فقط البعد الكرونولوجي للتحقيب المتعارف عليه في التأريخ للفنّ، والبعد النوعي أو الأجناسي للتصنيف الذي هو موضوع اهتمام علم الجمال، لكن أيضاً الخطابات حول الفنّ، والاقتصاد، والقانون، والمؤسّسات، والقيم وأشكال حركية وتلقي واستيعاب الأعمال.

وكما يقول ج.ب.كوميتي، إن تضافر هذه المكونات جميعها «هو ما يمنحها انسجامها وهو ما يمدها بقوة البراديغم» Jean-Pierre Cometti، La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art، Questions théoriques، 2009، p39..وهكذا فليس مظهر الفنّ ولا تعريف الأعمال الفنّيّة هو فقط ما يتعرض للتحول والقلب، كما سنرى بتفصيل (مثلاً يميل الفنّ المعاصر إلى الإقصاء الكلي والفعلي للرسومات المؤطرة والمنحوتات ذات القواعد والجنوع)، ولكن أيضاً التوصيفات والتصنيفات التي يضعها المتخصصون في المجال (مثلا، التعارض فنّ تشخيصي/فنّ تجريدي، الذي شغل الخطابات لزمن طويل، لم تعد له أدنى أهمية)، والتمثّل الذي نكونه عما هو فنّ أو ما يجب أن يكون كذلك (مثلاً، الفكرة الحديثة عن تقدم خطي يمثله تعاقب الطلائع تراجعت فاسحة المجال لانفجار «ما بعد حداثي» لممارسات تنفلت كلية من قبضة فكرة التقدّم) وكذلك قيمة الجمال ومعها مفهوم الحكم الذوقي نفسه اللذان اقتربا من نهاية صلاحيتهما.إن البراديغم الجديد هو «شبه-فني» أكثر مما هو فني خالص: فكما توضح جولي فيرلين «إنه يستلزم من الوسطاء المهنيين، تجاراً ونقاداً للفنّ، تغيير وسائل وطرق عملهم إلى حد بعيد» Julie Verlaine، Les Galeries de l'art contemporain à Paris، Publications de la Sor-



هنري لورنس وفيرناند ليجي: معرض مشترك

bonne، 2012، p. 462..ومن جانب نقاد الفنّ المتخصصين، يمكن تقديم مثال عن التحول الذي عرفه البراديغم الجديد من خلال الوجهين المتعارضين رغم أنهما معاصران لبعضهما البعض، وهما كليمون غرينبرغ Clement Greenberg، قائد الحداثة في مجال الصورة، وهارولد روزنبرغ Harold Rosenberg، «الذي قام سنة 1972 بالتشخيص المزدوج لهدم تعريف الفنّ وهدم جماليته، معتبراً أن فنّ عصره يمثل النقيض تماماً لما كان يدافع عنه غرينبرغ» (Yves Michaud، L'Artiste et les commissaires، Nîmes 1989، p. 141.).وبعد حوالي جيل بكامله، سيعمل الإعلام العمومي على تأييد وتأكيد هذا التصنيف، عن طريق الفصل الواضح، في نفس الصفحة، بين خانة «الفنّ المعاصر» (مثلاً بالنسبة لتقرير عن معرض في أحد مراكز الفنّ بإقليم ما) وخانة «الفنّ» (بالنسبة لتقرير عن معرض تكعيبي لفيرناند ليجي Fernand Léger وهنري لورنس Henri Laurens)، (Cf. Le Monde du 23 août 2012)).

(...) باختصار، يجب الاتفاق على ما يلي : يشتغل الفنّ المعاصر بحق كبراديغم يتمتع بخاصياته المتميزة، والمتعارضة جذرياً مع البراديغمات الأخرى- وعلى رأسها البراديغم الحديث- بحيث يبدو من المستحيل إقامة تعايش سلمي بينهما. إنها إذن «ثورة فنّيّة» حقيقية، تلك التي حدثت وعايشناها منذ خمسين عاماً.وهذا المصطلح «ثورة» يجب فهمه كنتيجة أو كأمر واقع، دون تضمينه أي حكم إيجابي أو سلبي.يبقى علينا أن نعرف ما هي تجليات هذه الثورة.(ص 52-54)

وداعا للريشات

يوضح أحد المؤرخين أنه في النصف الثاني من القرن العشرين، تضاءل عدد تجار المواد المستعملة من طرف الرسّامين بشكل ملحوظ، في حين عرف الإنتاج تصنيعاً وظهرت أجنحة خاصّة بـ«الفنون الجميلة» في الأسواق والمراكز التجارية الكبرى، تبيع قماش الرسم الجاهز للاستعمال: «في وقتنا الحالي، لم يُعدّ لفرنسا كلها، على ما يبدو، سوى بضعة أفراد من صانعي الألوان الدقيقة، ستة منهم ينتجون القماش والشاسيه، وواحد يصنع الشاسيه فقط.ورغم أن مؤسّسة واحدة أو مؤسّستين لا ينطبق عليهما هذا الإحصاء، إلّا أن التراجع الكبير لعدد الصناع والمنتجين كان ملحوظاً ولافتاً للانتباه» (Pascal LABREUCHE، Paris، capitale de la toile à peindre، 18e-19e siècle، CTHS-INHA، 2011، p. 313.). وإذا كان الهواة من الرسّامين لا يعدمون وسائل العمل بفضل التوزيع الواسع للمواد، فإن الرسامين المحترفين يبدون مفتقرين لذلك، مقارنة مع أمثالهم من رسامي نهاية القرن التاسع عشر، حين كان الرسم يتربع على عرش الفنّ. والحال أنه: إذا كان عدد الفنانين قد ارتفع بشكل جنوني (في فرنسا مثلاً خلال الجيل الأخير من القرن العشرين) فإن الرسامين المحترفين، عددهم، عكس ذلك، قليل جدّاً، لأنه، مع الفنّ المعاصر لم يُعدّ الرسم يتربع على عرش الفنّ.

إذا كان النموذج المثالي للفنان، يظل في أعين الغالبية العظمى من الجمهور، هو الرسّام في ورشته، واقفاً أمام الشاسيه بريشته وبذلته (أو في أعين الأكثر ثقافة وحداثة، صورة بولوك Pollock وهو يرقص حول القماش المفروش أرضاً، مسلحاً بأوعية الصباغة المتقطرة)، فإن الواقع قد تغير اليوم كلية:لا توجد في الغالب أية ورشة، وأصبح الحاسوب أكثر أهمية وضرورة من الريشات. إن القطيعة مع البراديغم



موريزيو كاتلان



العمل الفني: مارسيل دوشان



هارولد روزنبرغ

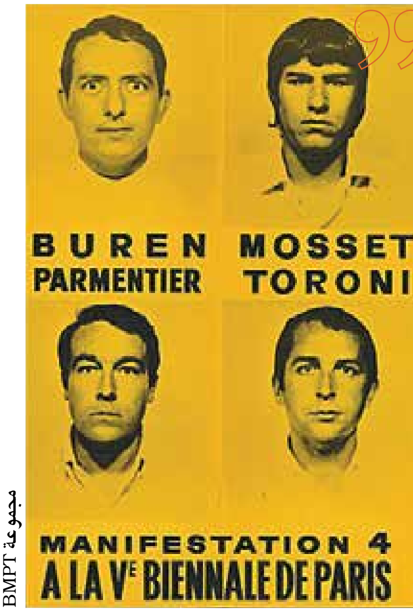
الحديث، طالت أيضاً مادته وليس فقط أطر تمثله أو التعبير عنه: فمع تعدّد وتنوّع المواد، أصبح الرسم عنصراً مهمشاً، أو أكثر من ذلك، محتقراً كلية.

منذ السبعينيات، أصبح الرسم متهماً بقوة وينظر إليه على أنه شكل مغرق في المحافظة، أولاً من طرف الفنانين أنفسهم، ولاحقاً من طرف المتخصصين (خاصّة في الولايات المتحدة). وفي فرنسا، لم تعمل مأسسة دعم الفنّ المعاصر سوى على تعزيز هذا الموقف ابتداء من منتصف الثمانينيات: هكذا، يتذكر الرسّام جيرار غاروست Gérard Garouste، أنه خلال معرضه الأول في نيويورك لدى الرواق الراقي ليو كاستيلي Léo Castelli، في منتصف الثمانينيات، عبّر له مسؤول فرنسي عن تذمره وعدم إعجابه برسمه، وأنه لا يمثل الفنّ الفرنسي في شيء، ولم ينل أي دعم من مؤسّسات بلده.

رسامون ضد الرسم

هذا لا يعني أن الرسم قد اختفى نهائياً وكلياً من الفنّ المعاصر: فهو استمر بالفعل، لكنه لم يُعدّ مقيداً بالتعبير عن عالم داخلي ما للفنان. مثلاً، أندي وارول Andy Warhol يخضعه، في استعماله، إلى المكننة أو التألية وإلى ثقافة الشهرة؛ أما روشنبرغ Rauschenberg فقد كان يطبقه على الأسطوانة أو اللفيف Rouleau، عاملاً بذلك على فك الارتباط هنا، بين العمل وبين جسد الفنان اللذين كانت توحدهما حركات الريشة، كوسيط بين حركة الرسّام وما ينطبع على القماش(...) وخلال أواخر الستينيات أصدرت مجموعة BMPT بياناً بعنوان «لسنا رسامين» (هذا نصه) :

ما دام الرسم لعباً. ما دام الرسم اشتغالاً على الألوان. ما دام الرسم تطبيقاً لقواعد التشكيل، بوعي أو بدونه. ما دام الرسم تجسيداً لما هو خارجي (أو تأويلاً له، أو تبنيه أو رفضه أو مجرد عرضه). ما دام الرسم اقتراحاً لمنطلق للخيال. ما دام الرسم تعبيراً عن الداخل أو الحميمي. ما دام الرسم تبريراً. ما دام



مجموعة BMPT

الرسم يلبي حاجة ما. ما دام الرسم هو أو نرسم تبعاً للنزعة الجمالية، أزهاراً، نساء، إيروسية ما، بيئة معيشة، فناً، دادا، التحليل النفسي، حرب الفيتنام. فنحن لسنا رسامين. (باريس في 1 يناير 1967، اسم المجموعة التي أصدرت البيان يتكون من الأحرف الأولى لأسماء ممثليها الأربعة وهم: Burner، Mos- set، Parmentier، Toroni (ص 143-145)

النسق المعاصر : أسبقية العمومي على الخاص

لقد انقلبت الأمور رأساً على عقب، مع ظهور الفنّ المعاصر. وفي هذا السياق أيضا، يظل مارسيل دوشان Marcel Duchamp واحداً من أهم الرواد الأوائل. لأنه عندما قرر، خلال الخمسينيات- أي بعد حوالي أربعين عاماً من إنتاج مصنوعاته الجاهزة ready-mades-إقحامها في عالم الفنّ جدياً ونهائياً (أي مادياً وليس فقط رمزياً من خلال الكلام المحكي أو الصور)، اختار الابتداء، ليس من السوق، وإنما من المؤسّسات العمومية: فقد تمّ شراء نسخة من «النافورة» سنة 1950 من طرف متحف فيلاديلفيا للفنّ، ونسخة أخرى سنة 1963 من طرف المتحف الحديث لستوكهولم. ولن يتوجه إلى السوق إلّا في وقت لاحق، عندما دخل في شراكة مع صاحب رواق ومؤرخ للفنّ ومجمع أعمال من ميلانو، وهو أرتورو شوارز Arturo Schwarz، لإعداد نسخ مماثلة وتنظيم مسابقات بين الفنانين لمصنوعاته الجاهزة، بما فيها «النافورة». هكذا إذن، كان للمؤسّسات السبق على السوق، في إدماج هذه الأعمال الرائدة والنموذجية للفنّ المعاصر. (ص213)

العولمة

بعد أن أخذ طابعاً دولياً، أصبح الفنّ المعاصر يتميز بالعولمة، بمعنى أنه امتد ليس فقط إلى الدول ذات الثقافة الغربية، وإنما إلى جميع القارات، بما في ذلك الدول الحديثة العهد بالنمو والتقدّم. لذلك تلاحظ سارة ثورنتون Sarah Thornton أن جوازات سفرهم، هي ومرافقوها من أصحاب الأروقة في كاليفورنيا، أصبحت مليئة بالأختام التي توثق لمختلف تنقلاتهم عبر العالم والتي أصبحت ضرورة فرضتها عولمة ورشاتهم.

هذا العالم أصبح «متعدّد المراكز» في القرن الحادي والعشرين: لم تعد هناك هيمنة لمركز واحد أو حتى مركزين اثنين- باريس ونيويورك- بل لتعددية هائلة في المراكز: بعد الانتقال من نيويورك إلى لندن خلال التسعينيات، أصبحت اليوم الصين، العالم العربي، التايلاند، دبي، الهند، تركيا، نيروبي، البرازيل أو أيضاً أبو ظبي، هي التي تلعب الدور الأساسي في تعددية المراكز هذه. وهكذا فإن قاعات البيع بالمزاد العلني أصبحت تعمل مع ما يفوق العشرين دولة، كما كان الأمر من قبل: «أوضح تقرير صادر عن سوذبيز Sotheby's أن تجاراً من ثمان وخمسين دولة شاركوا في المزادات حول أعمال بلغت قيمتها خمسمئة ألف يورو سنة 2007. كما أن أصحاب هذه الأعمال المخصصة للفنّ المعاصر، هم فنانون من جنسيات مختلفة وأغلبهم أكثر شباباً مقارنة مع ما كان سائداً في السابق (ص312-313)



العمل الفني: أندي وارول

مبنى اتحاد
الصناعات العراق،
بغداد (1966)



يكمل، في هذا العام 2016، المعمار العراقي المعروف «رفعة كامل الجادرجي» العقد التاسع من عمره المديد (ولد في 6 ديسمبر/كانون الأول 1926)؛ وهي مناسبة مواتية للنظر مُجدّداً في منجزه المعماري المهم، مثلما تحث المناسبة السارة ذاتها إلى قراءة، (وإعادة قراءة)، ما ألّفه من كتب تناولت الشأن المعماري والحضاري. ومقالنا هنا، مشاركة منا في الاحتفاء بتلك المناسبة، ومن ثَمّ فهي إيماءة احترام وتقدير لـ «تسعينيته»، التي نأمل أن تحتفي بها الأوساط المهنية والثّقافيّة العربيّة طيلة عام 2016، بما يليق ومنجز المعمار العراقي الطليعي، الذي كرّس حياته المهنية لإنجاز خيرة صفحات المنتج المعماري العراقي والإقليمي.

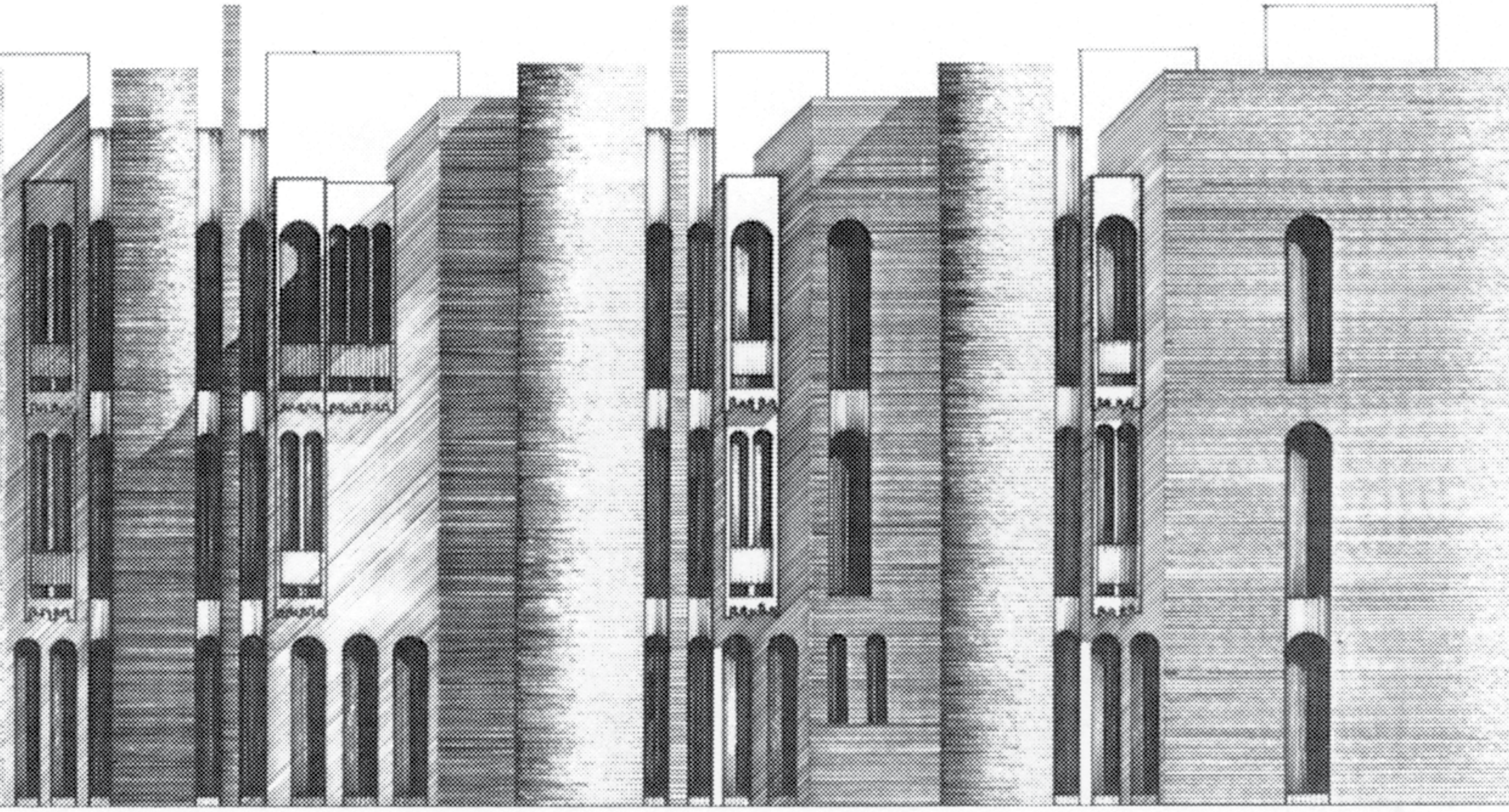


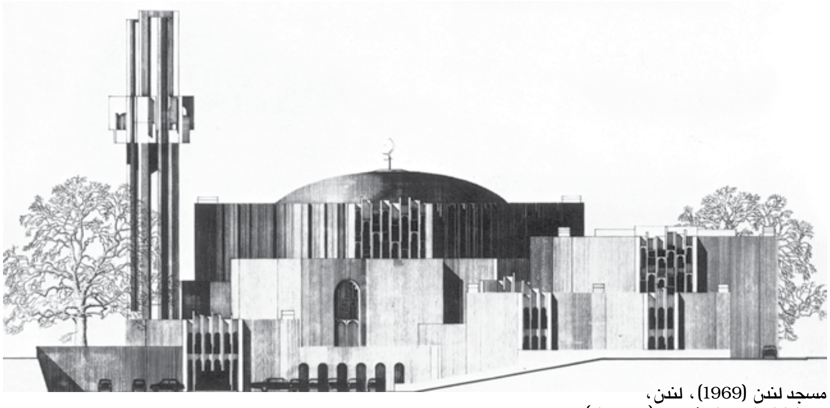
محطات الجادرجي..
ومقاربة في تمثّلاته المعمارية

د. خالد السلطاني

معمار وأكاديمي

لا تهدف هذه المقالة إلى إعطاء تقييمات لما أنتجه الجادرجي من عمارة، كما لا تتوخى توثيق أو تسجيل المشاريع المنتجة من قِبَل المعمار ومكتبه الاستشاري. فتلك المقاصد، سوف تتحقّق في مجال آخر من الدراسات والبحوث. أما هذه المقالة فتسعى عبر الإشارة إلى بعض محطات الجادرجي التي توقّف عندها، حيث أثمر ذلك التوقّف انطلاقات جديدة، مهّدت إلى تخليق تنويعات أسلوبية، أدت إلى ظهور تصاميم مُعبّرة ذات لغة معمارية مميّزة، أغنت بمحتواها ومضامينها الممارسة التصميمية في العراق وفي بلدان الإقليم. وفي الإجمال فإن مقالنا الراهن، يرمي إلى لفت الأنظار إلى بعض الأحداث الخاصّة بقضايا المهنة، وكيفية التعاطي معها من وجهة نظر المصمم، وهي إشكالية مهمة جدّاً لجهة «الإصغاء» إلى قول المعمار، وهو يحاول أن يرينا كيفية الوصول والبحث عن مرجعيات أساليبه المعمارية التي أبدعت تلك العمارة الفريدة، التي وسمت مقاربته المعمارية بطابع خاص.

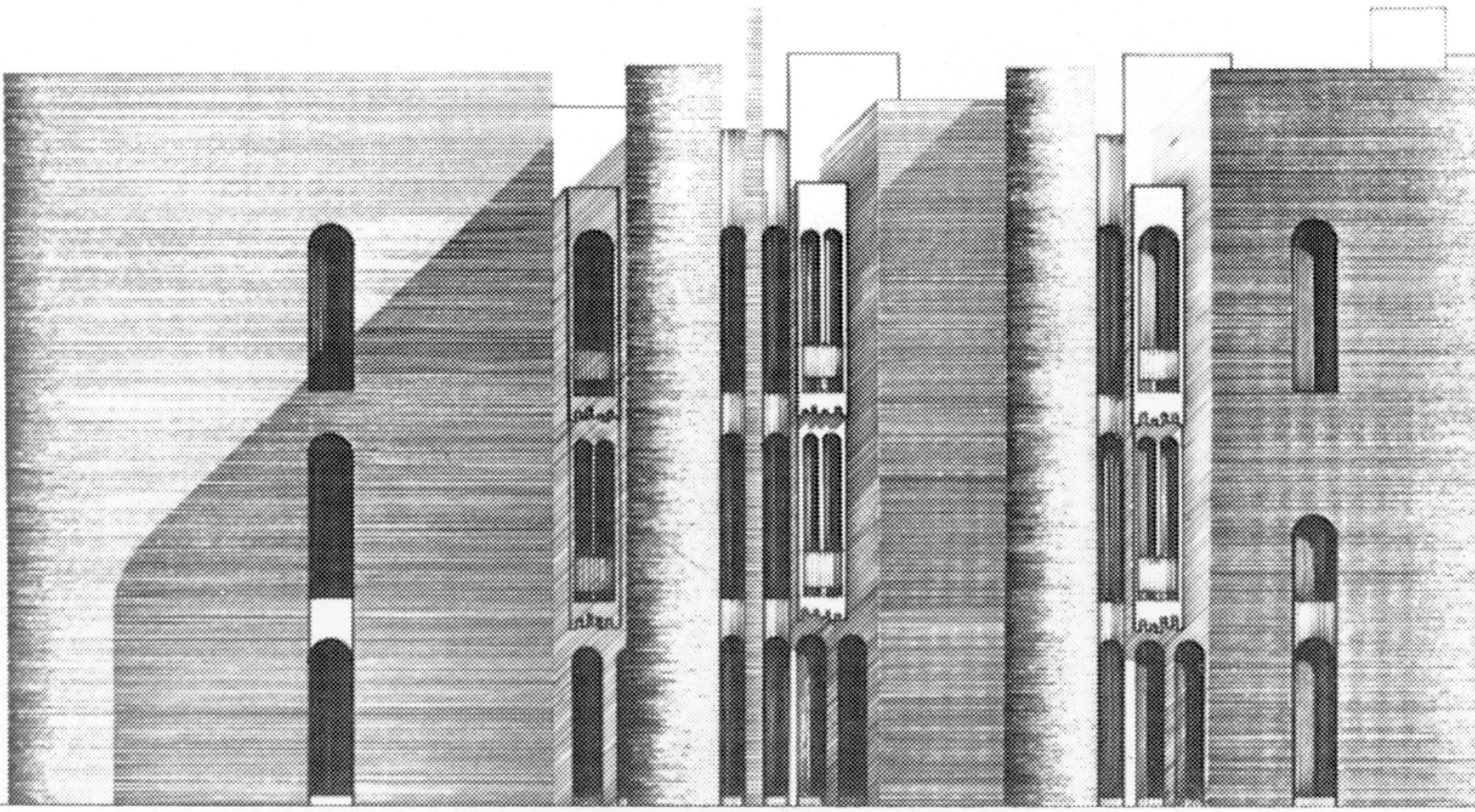




مسجد لندن (1969)، لندن،
مخطط الواجهة الرئيسية (غير منفذ).

لقد تحدّث المعمار عن هذه الإشكالية بصورة واضحة وصريحة، عندما ألّف كتاباً، اعتبره شخصياً، حدثاً فريداً في الخطاب المعماري العربي، لناحية تعاطيه مع خصوصية موضوعته غير المسبوقة، التي نراها أيضاً، شيّقة ومثيرة للانتباه. نحن، نتحدّث عن كتاب نادر المضمون ألّفه المعمار في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي. ونعني به كتاب «مفاهيم وتأثيرات: نحو أقلمة العمارة الدولية»، والصادر في لندن سنة 1986، وباللغة الإنجليزية Concepts and Influences: Towards a Regionalized International Architecture.

في هذا الكتاب، الذي لم يطّلع عليه كثر من القرّاء العرب وحتى المهتمين منهم، يشير الجادرجي إلى منابع الإلهام و«التأثيرات» التي أوحت إلى بعض أفكار تصاميم أعدها مكتبه، وباتت، معظمها، أيقونات معمارية وبصرية للمنتج المعماري العراقي والإقليمي. يضع الجادرجي صوراً لمنابع الإلهام، مستلة من الخزين التاريخي للعمارة في منطقتنا، ويضع إلى جنبها صور تصاميمه المعمارية. وكلتا الصورتين (أو الصور) المنشورة في الكتاب وهما: الصورة الملهمة، والصورة المصممة من قبله شخصياً يتركهما للقارئ لمعاينتهما، لكن بدون أي تعليق، عدا بعض المعلومات التوثيقية المقتضبة عنهما كالاسم، ومكان الموقع، وذكر التاريخ.. إلخ. وتُعدّ هذه المقاربة، التي تلمّح إلى ردّ التصميم المنجز إلى مرجعية مُحدّدة، مقاربة نادرة في التأليف المعماري. إذ إن النقاد المهنيين، في العادة، هم الذين يشيرون إلى مصادر التصاميم المُعدّة من قِبَل المعماريين في سعيهم وراء إضاءة المنتج المعماري وقراءته نقدياً. وأحياناً يذكر بعض المعماريين أنفسهم مصادر إبداعاتهم ولكن بصورة عامّة. إلّا أن الأمر يبدو غير مألوف، عندما يحدّد المعمار ويربط نتاجه التصميمي بتصاميم سابقة



مبنى التبوغ العراق، بغداد (1966)

معروفة، ويجعل منها مصدراً للإيحاء، كما فعل الجادرجي في كتابه آنف الذكر، فهذا هو الأمر المستجد وغير المسبوق الذي يمثله مضمون الكتاب إياه.

يُثير الجادرجي في كتابه هذا، إشكالية مهنية مهمة، وهي كيف يمكن أن تكون عمارتنا منتمية إلى مكانها، في الوقت الذي يمكن أن تكون لغتها التصميمية منسجمة مع السياق العام للغة العمارة المعاصرة. فتجاهل هذه الإشكالية أو عدم الاكتراث بها يضع العملية التصميمية الشخصية خارج النجاحات التي أحرزتها العمارة العالمية، ومن ثَمّ ينعكس سلباً على المنتج المعماري الشخصي. علينا أن نكون على قدر من المسؤولية (وعلى قدر من الإبداع، أيضاً!)، بأن نعرف، وندرك، ونفهم، ونقرأ كل ما يحصل في المشهد المعماري العالمي، ومن ثَمّ توظيف نجاحات ذلك، وتسخير تنوّع أساليبه، وجعلها تعمل كخلفية ثّقافيّة وجمالية، تضيف إلى ما يكتنزه المعمار المحلي من معارف ومهارات، توسّع من آفاقه المعرفية، وبالطبع تُغني مهاراته المهنية أيضاً، مثرياً بنتاجه، في النهاية، الخطاب المعماري المحلي والإقليمي. يُثير الجادرجي إشكالية الإنتاج حرفياً وآلياً، وما يتمخّض عنهما من «ذائقة» مُعيّنة، تكون هي المهيمنة على الإنتاج المعماري. في هذا الصدد، يكتب الجادرجي في كتابه ما يلي: «... إذاً، هل بمقدور العولمة في العمارة، أن تكون متسقة مع الإقليمية في أي شكل من الأشكال؟ وهل الإقليمية تقدّم حلا مناسباً؟ هل باستطاعة إنتاج عمارة متميّزة في عصر عندما يكون الأسلوب المهيمن للإنتاج هو إنتاج الآلة، والذي في طبيعته متلازم مع النزعات العالمية والكونية. بعبارة أخرى، هل يمكن للإقليمية بصفتها مصدراً للإيحاء والإلهام أن تتعارض مع منطق عملية الإنتاج، في زمنٍ يكون الأسلوب السائد للإنتاج مشغولاً بواسطة الآلة؟ بل، هل بمقدور هذا الأسلوب أن يوفر نسقاً لصيغة ما يعرف بالجمالية الآلية؟ «لا أعتقد، يقول الجادرجي، بوجود جواب بسيط لهذا السؤال العسير والمركّب. ثمّة تناقض واضح، من دون شك، موجود ما بين النزعة العامّة لعولمة القضايا الثّقافيّة، التي هي نتيجة تأثيرات مباشرة للإنتاج الصناعي، والتي في طبيعتها تحمل نزعات العولمة، من جهة؛ ومن جهة أخرى، ثمّة رغبة واضحة للحفاظ والاستمرارية للثّقافة المحلّيّة، التي هي، واقعاً، تقبل مبدأ التعايُش في عملية الخلق المعماري. ثمّة هدف، في رأيي، يؤكد الجادرجي، يمكن تحقيقه جزئياً، إذا سيطرنا وامتلكنا المعرفة النظرية

لتعريف الخصائص العامّة للتفاعل ما بين المسببين الأساسيين وهما الاحتياجات الاجتماعية، والتكنولوجيا الاجتماعية. وإذا قُدِّرَ لنا في النتيجة، امتلاك قدر من المعرفة عن الخواص الأساسية لصيغة الإنتاج المتولّدة من هذا التفاعل، فإن ثمّة هدفاً مهماً يضحى في أيدينا، وهو يُدْرَكُ عبر الوعي بأهمية الإقليمية، ليس بالمعنى الضيق، وإنما بمعنى المفهوم الواسع المفتوح على الثّقافة العالمية».

وكمنظِّر، فإن رفعة الجادرجي، يتحدّى المفاهيم الكلاسيكية المتعلّقة بالشكل والمضمون، التي كرسها عدد من النظريات الحالية الخاصّة بالفنّ والعمارة، هي التي يتعيّن، كما يناشدنا المعمار، إعادة قراءتها وإعادة تقييمها. إن أطروحة الجادرجي، بكون الشكل يتحدّد عبر عملية التفاعل ما بين الاحتياجات الاجتماعية والتكنولوجيا الاجتماعية، تقدّم لنا مقاربة أساسية مختلفة، للتحليل التاريخي للفنّ والعمارة. ومثلما هذه الأطروحة مثيرة لانتباه المعماريين والفنانين، ومؤرخي الفنّ والأكاديميين، فإنها أيضاً مثيرة لانتباه الفلاسفة وعلماء الاجتماع، وكذلك القرّاء العاديين. فمن خلال ستين مشروعاً مصمّماً من قِبَل المعمار، يعرض الجادرجي «عمارة»، ذات مفاهيم معولمة، معتمدة أساساً على التكنولوجيا المعاصرة، لكنها تبقى إقليمية الخصائص والسمات، وناظراً إلى العمارة الجيدة، بكونها نتاج تفاعل ما بين التكنولوجيا الاجتماعية والاحتياجات الاجتماعية، فإن رفعة الجادرجي يجادل بأن مستقبل العمارة يقع في الدرس الذي يتعيّن أن نتعلّم منه، من أن الأشكال الماضية، ليست مجرد «خزيناً» سرمدياً من الطرز، بقدر ما هو «ينبوع» مهم بمقدور المرء أن يشتغل عليه بتنويعات إقليمية، وبوسائل إنتاجية خاصّة.

ثمّة أهمية خاصّة ومضافة، يكتسي كتاب الجادرجي أهمية من كون «مقدمته» كتبها أحد أهم المعماريين العالميين المعاصرين، وهو «روبرت فنتوري» (1925) Robert Venturi، المعمار الأميركي الشهير والمنظرّ المعروف، صاحب الكتاب الأشهر في الخطاب المعماري المعاصر: «التعقيد والتناقض في العمارة»، الصادر في سنة 1966، والذي عُدّ نصه، وفقاً لمقولة ناقد معماري شهير وهو «فينسنت سكولي» وبكونه من أهم النصوص المعمارية، على الأرجح، منذ أن كتب لو كوربوزيه كتابه «نحو العمارة» عام 1923. وإذ بشّر كتاب لو كوربوزيه ذاك، بظهور عمارة الحداثة، فإن نص فنتوري كان إرهاصاً لقدوم «عمارة ما بعد الحداثة». وقد حظي الكتاب على اهتمام زائد من لدن الأوساط المهنية والثّقافيّة لقيمته التنظيرية ومقاربته الجديدة، وتُرْجِمَ إلى 18 لغة عالمية من ضمنها العَربيّة (ترجمت الكتاب إلى العربيّة سعاد مهدي، ونُشر في بغداد سنة 1987). وفنتوري إضافة إلى كونه منظّراً جاداً، فهو أيضاً مصمم معروف، أثرى المشهد المعماري العالمي بتصاميم مميّزة ورائدة، ومن هنا أهمية الكلمات وقيمتها العالية الواردة في مقدمته للكتاب. يقول «فنتوري» في المقدمة: «ثمّة قضايا مهنية يحفل بها الخطاب المعماري المعاصر، علينا أن نواجهها. بيد أن حضورها يتحدّانا تحدّياً يدعونا إلى أن نحتفي بها. وكمعماريين وكنقّاد، علينا أن نعترف



دارة «هديب الحاج حمود» (1972)، بغداد، الواجهة الرئيسية



دارة «يعسوب رفيق» (1965)، بغداد، تفصيل في الواجهة الرئيسية

بوجود تلك القضايا، ونسعى وراء تحليلها بصورة جدية. ولكن يتعيّن، في الوقت ذاته، أن نغتنم حضورها ونعتبرها كفرص مواتية ترسّخ، بالأساس، نوعاً من جماليات خاصّة لعصرنا. وأعتقد، يؤكد فنتوري، أن «الانشطار الثنائي» أو «التفرّع الثنائي» Dichotomy الذي عبّر الجادرجي، ببلاغة، عنه في صفحات كتابه، لهو في تضاد مثير ما بين عقلانيته الخاصّة وبين أعماله الحيوية وتمظهراتها..». ويستطرد قائلاً «... لقد كتبت في مكان آخر، كيف يمكن الإشارة إلى «التعقيد» و«التناقض» في العمارة على المستويين الشكلي والرمزي، وكيف دافعت، بحماس، عن قيم جمالية خاصّة متخمة بالثراء ومترعة بالغموض، وقدرتها في السيطرة على الوحدة والوضوح، وعندما تكون الانتقائية الأسلوبية، والتلصيق «الكولاج» الناشز وتأثيرات التوازن القلق، أموراً ممجدة في العمارة، يمكن أن نحتفي بالتوتر والشدّ على التوازن والمثالية فيها. لقد تناولت، بجرأة، كل هذه الأفكار في مفهوم «السقيفة المزخرفة» (يقصد فنتوري في هذا المصطلح، مفهومه الخاص عن مرجعيات العمارة التي وضّحها في كتابه المشهور التعقيد والتناقض في العمارة. خ. س)، لاستيعاب العناصر غير المتسقة: تقنياً ورمزياً، العادية والفريدة، المحلية والأجنبية. كما أني اقترحت توظيف التمثيل في العمارة بكونه وسيلة لاستيعاب عناصر الزخرفة التاريخية، وإدراكها ليست بكونها رموزاً لنماذج آركيولوجية، وإنما بصفتها جوهراً للأصالة. وربما حملت هذه المقاربات أجوبة مقنعة لتلك الإشكاليات، أو بالأحرى، التحدّيات، التي هي قيد المناقشة. وتبقى، وجهة نظري، يختتم فنتوري مقدمته للكتاب، في دعوة المعماريين للاحتفاء بقضايانا، التي نتوق الارتقاء بها لتصار نوعاً من الفنّ. دعونا نقبل مصائرنا، ونحتفي بفنّنا بتلك الجمالية التي احتفى بها رفعة الجادرجي!».

دعونا نحن، إذاً، نحتفي بتلك العمارة الممتعة والمميّزة.. والفريدة التي صمّمها رفعة الجادرجي، العمارة المتكئة على سبيكة التفاعل ما بين النزعة العالمية للعمارة، والمفهوم الخاص للمحلّيّة، التي بيّنها رفعة الجادرجي بصورة واضحة ومفيدة في نماذج عمارته المثرية للبيئة المبنية، والتي يناشدنا، روبرت فنتوري، الاحتفاء بها بما يليق من اهتمام ودراسة وتمعّن!.

جميل ملاعب:

أدّعي أني أُعبِّر عن حالي بالتشكيل كإنسان حُرّ

حوار: نسرين حمود (بيروت)



جميل ملاعب

في الطريق إلى بيصور (جبل لبنان)، الضيعة التي تبعد 24.9 كيلومتر عن بيروت، تعدّدت الصور التي طرقت مخيّلتي...

تُغري مقابلة التشكيلي جميل ملاعب (1948)، للغوص في نتاجه الغزير، خصوصاً أنّه يعرض حالياً في غاليري جانين ربيز رؤاه عن مدينة «نيويورك»، في حقبتين مختلفتين: الأولى تعبّر عن إقامته في مدينة «نيويورك» الأميركية حين أمّها طالباً، والثانية حين زارها أخيراً في عقده السادس. بيد أن إغراء المقابلة، لا يقلّ عن آخر مُتمثّل في تلبية الدعوة إلى زيارة متحفه المُفتتَح أخيراً في بيصور مسقط رأسه.

في الرحلة، أتجاوز زَعَجي من زحمة السير والرطوبة المترافقة وعاصفة الغبار التي تخنق الجوّ، كما يفعل ضيف ثقيل، لِأَصِل، متجاوزةً الموعد بقليل، إلى مبنى ثلاثيّ الطبقات، تفتح أبوابه لي زوجة الفنان، السيدة وفاء، وترافقني في رحلتي لمعاينة مزاج جميل ملاعب في أعمال معلّقة، وأخرى مطروحة أرضاً، لا تتبع تسلسلا زمنياً، إذ بعضها حديث للغاية، وبعضها الآخر يعود إلى مراحل سابقة، بعضها عبارة عن حفر على الخشب، وبعضها الآخر تصويري، ومنها التجريدي، إلا أنّ ما يجمع بينها هو اللون الواضح، بقوّة، عليها، والتفاعل الذي تحدثه في النفس قبالتها، خصوصاً مع خيوط الشمس المتأتّية من واجهات الزجاج، الخيوط التي تنعكس عليها، وتبدو كأنّها جزء لا يتجزّأ منها... بعدها، أنتقل إلى المنزل الملاصق للمعرض، بعد المرور ببعض المنحوتات الحجرية ولوحات «الموزاييك»، لأقابل الفنان الذي لا تخفي طاقيّته كلّ شعره الأبيض، كما لا تحجب روحه تلك الطفولية فيه، ولا يحجب كلامه تلك النبرة الفلسفية التي تُصَعِّب عليك الانتقال من محور إلى آخر، إذ يدعوك للتفكُّر في ما قاله على تلك الشرفة المطلّة على مشهد من جبل لبنان، لا يزال عصّياً، حتى الساعة، على هجمة الإسمنت.

من المتوقّع أن يُنعَش متحف الفنّان جميل ملاعب في «بيصور»، بصورة إضافية، إذ سيستضيف، مستقبلاً، نشاطات ثقافية بعد أن كان شكّل فضاءً لمهرجان عن موسيقى الحجرة بالتزامن مع افتتاحه...

في الآتي، نصّ حوار «الدوحة»، مع التشكيلي اللبناني جميل ملاعب.

في خطوة لا تروج في صفوف التشكيليين، تقوم، منذ منتصف السبعينيات، بـ«أرشفة» نتاجك الفني، وذلك من خلال حفظ لوحاتك في كتب، تطبعها على نفقتك الخاصّة. هل هذه وسيلة لتقريب الفنّ من العامّة، أم لحفظ لوحاتك من الاندثار، في ظلّ غياب متحف وطني جامع لأعمال التشكيل في لبنان؟

- ثمّة أسباب عدّة لإصدار هذه الكتب؛ بعضها ذكرته في سؤالك. كنت بدأت هذه الخطوة خلال الحرب الأهلية اللبنانية، وتحديداً، سنة 1976 بـ«دفتر الحرب الأهلية»، ثم أتبعته بثانٍ، بعنوان «قريباً من الوطن» سنة 1979، حيث كان الأمر، حينذاك، حاجة واقعية؛ لتعذُّر تنظيم المعارض في «الغاليريهات» في بيروت، نتيجة الوضع الأمني. وكان كتاباي الأوّلان (شكلاً) سابقة في المنطقة العربية، وهما عن لوحات رسمتها بالأسود والأبيض، تحت ثيمة الحرب. علماً بأني أصدرت غير كتاب بعدهما، تناول بعضها المواد التي استخدمتها في تجربتي، ومن بينها: الـ«باستيل»، والـ«غواش»، والزيت، والحفر على الخشب، والنحت، والـ«موزاييك»، وبعضها الآخر جمعت فيه لوحات عن البحر وعلاقة الإنسان به (بحر جميل ملاعب)، كما الجبل (جبل جميل ملاعب، 2009)، وجداريات تعبّر عن الحياة في بيصور، الضيعة التي هي مسقط رأسي، إلا أنّها ترمز إلى أيّة ضيعة لبنانية، بعاداتها وتقاليدها ومهرجاناتها والحياة التي تعبّر عن الإنتاج الفني المحلّيّ، من رقص وموسيقى وزجل وحرفيات أو أيّة حركة لفنّان وعامل.. في محاولة للعودة إلى زمن السلم، حين كان المرء يتفاعل مع الشجر والحيوان والطير والفصول، محمَّلا، في لاوعيه، بتراث طويل مصدره مصر والعراق وتركيا واليمن وسورية.. وكل الجهات التي تتفاعل في لبنان، ما يشكّل حلقة تجعل الروح تعود إلى الإنسان، من خلال عيش تنوُّع في المناخات، والطعام، والأصوات، والألوان، واللغات.



متحف ملاعب في (بيصور)

أتمنّى التقرّب من الناس، من خلال هذه الكتب التي تصوّر مشاهد عن لوحاتي، نظراً إلى غياب المتحف الذي يضمّ أعمال الفنّانين التشكيليين اللبنانيين، ما يضيّع تراثنا.

لم تنتظر أيّة جهة ثقافية: خاصّة، أو عامّة، أو وزارة الثقافة اللبنانية، بل شرعت في افتتاح متحف خاصّ بأعمالك، في أغسطس الفائت، في سابقة لبنانية. هل كان المعرض أحد أحلام جميل ملاعب، وها قد أمسى واقعاً، اليوم؟

- المتحف نتيجة شغف ذاتي، فأنا أحبّ أن أنظر إلى لوحاتي مليّاً في مكان يجمعها، قبل أن يراها الناس.

يعبّر المتحف- إذاً- عن شيء من النرجسية؟

- كل فعل للفن ينطلق من النرجسية، أو لنقل من الأنانية، نظراً إلى أن الإنسان عابر للحياة. إن متحفي في بيصور يشكّل سعادة ذاتية لي؛ هي متعة أن أرى لوحاتي في مكان يحترمها. علماً بأنّه، بعد إنجاز اللوحة، لا تعود الأخيرة لي، بل تصبح ملكاً لمتذوّقي الفنّ.

تولي ناحية التأليف اهتماماً بالغاً في لوحاتك التي تدير ظهورها لتيّارات الفنّ المعاصرة، إن صَحَّ القول، وتبدو وفيّة لبيئتها...

- أنا فخور بأنّي متخرِّج في معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية، فضلاً عن جامعات أخرى (معهد الفنون في الجزائر، ومعهد «برات» في «بروكلن»، وجامعة «أوهايو» في الولايات المتحدة)، إلا أن كلّ ما تلقّيته يهدف، بالإضافة إلى زيادة معلوماتي، إلى الحفاظ على شخصيتي. عشت، ودرست، ودرّست في نيويورك، وحملت تراثي وروحي، واطّلعت على وسائط الفنّ الحديث، كما زرت، بصورة دورية، متاحف العالم، ومازلت أزورها؛ بغية التعرّف إلى أحوال الفن عن كثب وإدراك ماهيّة موقعي بينها، وهذا- بدون

شكّ- يزيدني معرفةً وقوةً وصلابةً في معالجة اللوحة تكنولوجياً، ولكنه لا يؤثّر في موضوعها النابع من شخصيتي، وتراثي، وضيعتي، وبيئتي اللبنانية التي أعتز فيها.

ما هو موقفك من تيارات الفنّ التشكيلي الرائجة حاليّاً، والعصيّة على التصنيف، في أحيان كثيرة؟

- إن كل إنسان لهو فنّان بمقدار معيّن، وشاعر، إلا أن لشاعريته مستوى محدّداً. اليوم، يروج بين الطلاب، وفي العالم، تيارات من الفنّ، تُعَدّ مقبولة منهم، لكن، يترتّب عليهم التطوّر بصورة تقنع الآخرين بأعمالهم.
أنا متحيّز للفنّ الواقعي، الفنّ الذي لا يهرب نحو التجارب التقنية الصرفة السريعة، بل ينبع من حركة ليست سريعة أكثر مما يجب. هناك نموّ في اللوحة يحاكي نموّ النبات؛ بمعنى أنك لا تستطيعين تسريع نموّ النبتة، وإن فعلتِ ذلك تؤذيها، وينطبق هذت المثال على الفنّ. إن الفنّان والعمل الفني يملك كل منهما سرعة لهضم الألوان والأشكال، وإذا ما كانت هذه السرعة لا تتّسق مع معدة الفنان وفكره وحسّه وعاطفته يصيب التشوّه والضباب عمله!

من الواضح، أخيراً، وبعد افتتاح فروع لبعض المزادات في المنطقة، أن تسعير اللوحات اللبنانية يخضع إلى معايير، يصعب علينا فهمها أحياناً. هل توافق؟

- لقد بيع بعض من أعمالي ضمن هذه المزادات. (يسكت طويلاً).

هل توافق على «حركة» هذه الجهة/ أو الجهات التي يأخذ عليها بعض النقّاد الجادّين تخريب سوق التشكيل العربية؟

- لست الجهة المخوّلة بتسعير اللوحة الفنّية، ومن المفترض أن يفعل كذا من يملك الخبرة، كما لا أنفي دور المادّة في الإنتاج. لقد تعبت لبلوغ مستوى معيّن، وأعرف أن بعض طلابي يبيعون لوحاتهم بسعر يتجاوز أسعار لوحاتي، وهذه ليس بمشكلة لي. إن حركة البيع والشراء مهمّة تخرج عن إرادتي.

ألا يخرّب ذلك الفنّ التشكيلي؟

- إن المال لا يخرّب الفن، بل إن أدوات تخريب الفنّ منه وفيه، وتتمثّل في من ينجز لوحات بشعة. في هذا الإطار، تخضع السوق الفنّيّة لعوامل عدّة. ما همّي، إن سُعّرت لوحات لا تستأهل ذلك، بمبلغ مالي خيالي؟! إن كلّ همي أن تُحترم لوحتي، وأن تُعرَض في مكان يليق بها. لديك الحقّ في هواجسك المنطلقة من هذا السؤال، لكن، ناقشي الأمر مع غيري. إن علاقة الفنّان بلوحته تنتهي حين يضع توقيعه عليها. وصحيح أن هناك مقاييس لا يقبلها المنطق، سائدة في الكون.

في ناحية الوسائط الفنية، تسيطر مادّة الزيت على نتاجك الفنّي، في المرحلة الأخيرة؟



- إن الـ«غواش» مادّة تجفّ بسرعة، فيما الزيت يصلح للجداريات، ويحتاج وقتاً ليجفّ، ويتطلّب مرسماً للعمل بوساطته... لاحظي أن لوحات رعيل مصطفى فروخ، وصليبا الدويهي، وعمر الأنسي، كانت صغيرة؛ لعدم توفّر السيارات والطائرات لنقلها، إذ كانت تُنقَل على الظهور. ربّما، لو كانت وسائل النقل رائجة، كان الزيت طغى عليها. أفضّل هذه المادّة للتعبير، فعلى الرغم من صعوبتها، هي تتألّق بمرور الزمن، وتتغيَّر بفعله.

يبدو اللون الواضح ميزة في لوحات جميل ملاعب...

- أهوى أن تبرز الألوان كما هي، صافيةً، بدون تشويه أو زغل أو توكيد. إن التعبير باللون طريقة لقول الحقيقة كما هي، ربما يعدّ البعض الأمر وقحاً ومباشراً وطفولياً، ليس شغلي محاكمة هؤلاء. أدّعي أنني أعبّر عن حالي بالتشكيل كإنسان حُرّ.



مرزوق بشير بن مرزوق

المثقّف الإعلامي

كتبت في مقالٍ سابق عن ما أسميناه (البهرجة الثّقافيّة)، وقصدنا بها الاحتفاليات التي تنشد أضواء وسائل الإعلام وعناوين الصحافة البرّاقة، وهي احتفاليات تفوق الحدث الثّقافي وتفرغه من مضمونه وأهدافه، ومن يزرْ معارض الكتب في الدول العربيّة يشهد حالة البهرجة الثّقافيّة في الكمّ الهائل من الموقّعين على إصداراتهم ومعظمها غَثّ وقليلها سمين، وبرعاية على مستويات رسمية عليا، فالغاية هنا ليست المنتج الثّقافي وإنما التنطّع في وسائل الإعلام وبريق أضوائها.

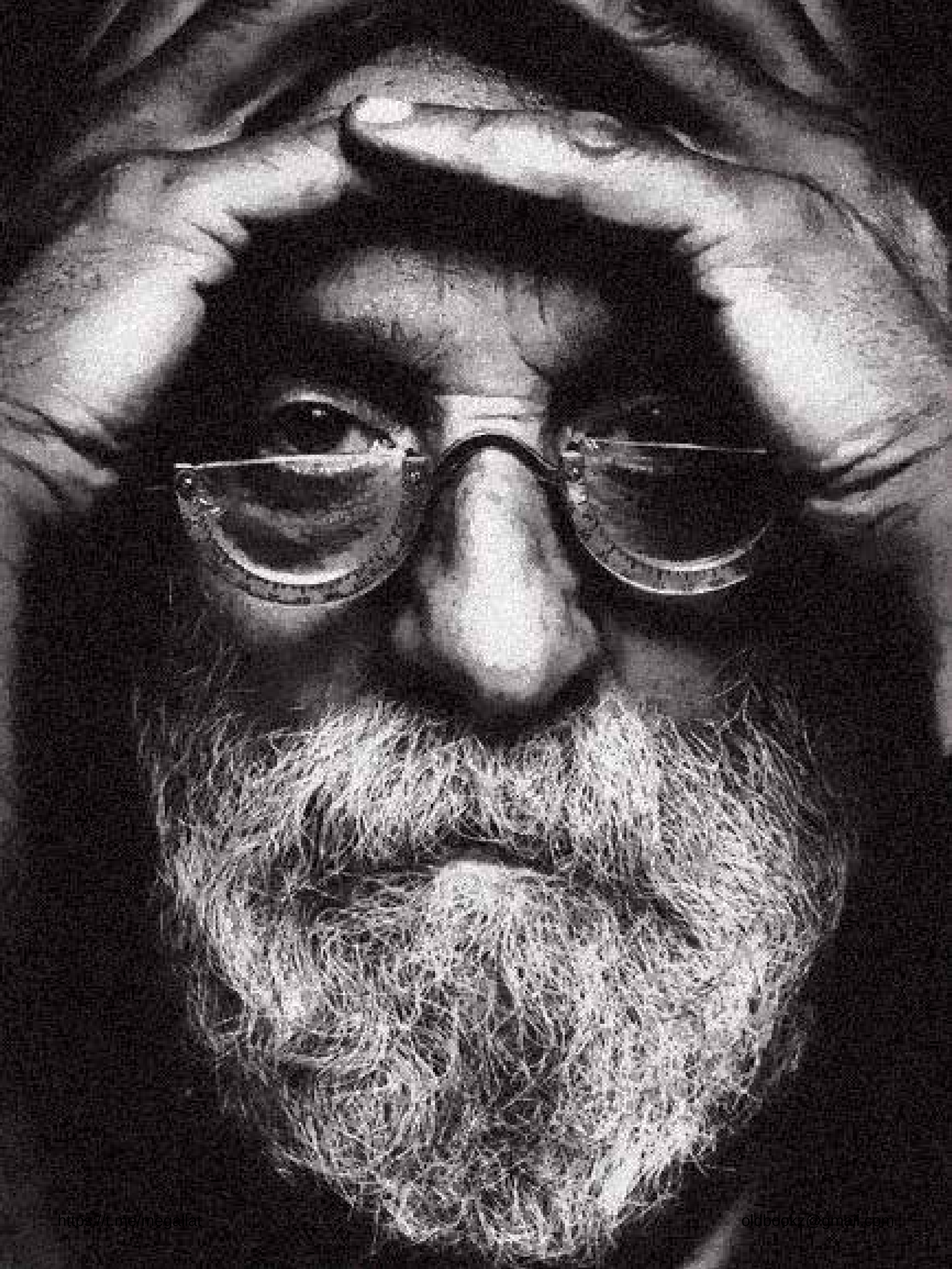
هناك حالة أخرى تساهم في البهرجة الثّقافيّة وتدشين المنتج الثّقافي قليل الدسم، والترويج المجاني للقائم على إنتاجه وتصديره إلى المتلقّي بأنه منتج عالي الجودة وأن من أصدره ذو شأن ثّقافي وأدبي رفيع. وهذه الحالة مسؤول عنها وسائل الإعلام الجماهيرية (غير المحترفة)، والتي تعمل على تزييف وعي المتلقّي، التي تروّج لأنصاف المثقفين، والمتعلمين، والفنانين، والسياسيين، والمسؤولين المنفذين، وذلك عن طريق تضخيم إنتاجهم وتجميل أفعالهم، وفرضهم بإلحاح مُتكرّر على المتلقّي.

يسعى الإعلام غير المحترف في عالمنا اليوم إلى تزييف الواقع الثّقافي والفنّي بتسويقه لكتّاب لا يكادون يفكون حروف الكتابة، وإلى فنانين يفتقرون إلى المواهب وتحويلهم إلى أمثلة وقدوة في مجالات الثّقافة والفنون، وفرض نموذجهم الأدبي والفكري والفنّي على أساس أنه المعاير الذي يستوجب على البقية السير خلفه وتبنّيه.

تستغل الأنظمة الشمولية التي تسيطر على وسائل الإعلام المتنوّعة من سمعي وبصري ومقروء بتبنّي وتشجيع الكثيرين من أنصاف المبدعين على الظهور والتحدُّث والكتابة في وسائلها الإعلامية والترويج لأعمالهم الأقرب إلى (الدعائية) منها إلى الفكر والإبداع والفنّ الموضوعي الملتزم بشروط الإبداع وقوانينه. وفي الوقت التي تروّج فيه وسائل إعلام الأنظمة الشمولية لمثقفين باعوا أقلامهم وفكرهم، وإبداعهم لبريق المال، وعلو المناصب، تصد هذه الوسائل أبوابها أمام المثقفين المدافعين عن الخير والجمال والعدالة، والملتزمين بقواعد الفكر والأدب والفنون، ويعبّرون عن أفكارهم حسب ما تقتضيه تلك القواعد من موضوعية وحيادية معتمدة على المواهب الحقيقية للمبدع.

من الوظائف الأساسية لوسائل الإعلام الجماهيرية ربط الأجيال المتعاقبة عن طريق نشر الثّقافة والفنون والتراث بين الأجيال بطريقة حيادية وموضوعية، كذلك من وظائفها أيضاً نشر المعرفة، والجمال داخل مجتمعاتها، ولتحقيق ذلك تعمل وسائل الإعلام على تمكين المثقّف والمفكّر والفنان الحقيقي والسعي إلى بروزه من خلالها، بدلاً من أولئك الذين لا يملكون غير مديح الوضع القائم، والثناء عليه، وإنتاج فنّ وفكر (وقتي) يروّج لواقع مزيّف، ويجعله مبتعداً عن دور المثقّف والمفكّر والفنان.

لا تختلف (البهرجة الثّقافيّة)- التي أشرنا إليها في مقال سابق- عن بهرجة (المثقّف الإعلامي)، حيث كلتا الوسيلتين تسعيان إلى الترويج لعالم غير قائم وغير واقعي، وإنها مجرد احتفاليات أضواؤها ساطعة لدرجة أنها تعمي البصر عن الواقع الحقيقي للثّقافة والمثقّف.



سيزار..

قيصر الحديد



الرباط: بنيونس عميروش

شهد متحف محمد السادس للفنّ الحديث والمعاصر بالرباط مؤخراً، افتتاح تظاهرة فنّيّة تحت عنوان «سيزار، قصّة متوسطية». يجسّد الحدث أول معرض من هذا الصنف لهذا النحات العالمي بإفريقيا والعالم العربي قاطبةً. ويأتي هذا المعرض الكبير كنتيجة عَمَلية ضمن مباحثات عن سبل التعاون بين رئيس المؤسّسة الوطنيّة للمتاحف بالمغرب ورئيس المركز الوطني للفنّ والثّقافة «جورج بومبيدو» ومدير المتحف الوطني للفنّ الحديث بفرنسا. وفي هذا السياق أكد المهدي قطبي (رئيس المؤسّسة الوطنيّة للمتاحف) أن المعرض المقام حالياً بشراكة مع مؤسّسة سيزار يسبق معرضاً مماثلاً لهذا الفنان، تَقَرَّر تنظيمه في مركز جورج بومبيدو بفرنسا في 2017.

وقد ضَمَّت صالات متحف الرباط مختلف الأحجام والنماذج والمواد التي اعتمدها سيزار بَالْداسِيني (1921 - 1998) في أعماله النحتية، إذ عمل القيّمون على توزيعها عبر عديد المراحل الزمنية والأسلوبية، التي انتصرت فيها المواد المعدنية (Metal) التي طبعت تعبيريته على امتداد النصف الأخير من القرن العشرين، إلى أن رحل عن سن 77 سنة. بينما يعتبر «إبهام القيصر» (المستعار من لدن أحد الجَمّاعين المغاربة الخواص) أكبر عمل نحتي تَمّ تنصيبه في البهو المقابل لباب المتحف، وهو العمل الصرحي الذي يبلغ ارتفاعه ستة أمتار بوزن خمسة أطنان من البرونز ذي الأوكسيد الأخضر.

وإذا كان منجز سيزار النحتي مرتبطاً في مجمله ببقايا الحديد وهياكل السيارات، فلأنه ظلّ منحازاً إلى جمالية العلاقات الكتلية التي شكّلت محور «النحت الجديد» الذي عرف امتداداته بعد 1945 (أي بعد الحرب العالمية الثانية)، ضمن «مبادئ الخردة» التي وسَّعت شعبية أساليب «التكوين» بين المصورين Les peintres والنحاتين، وخاصة لدى الأميركيين المتأثرين بالمجتمع التكنولوجي والمولعين بتركيب قطع الآلات والسيارات المحطمة من أمثال جان تشامبرلين وريشارد ستانكفيتش وديفيد سميث. فيما الأوروبيون، كما يوضح إدوارد لوسي سميث E. Lu-cie- Smith، «فقد كان عملهم يأخذ نفس الخط وخاصة سيزار الذي بلغ مرحلة إبداع «الموجهات المضغوطة»، وهي مواد صنعت بمساعدة آلات

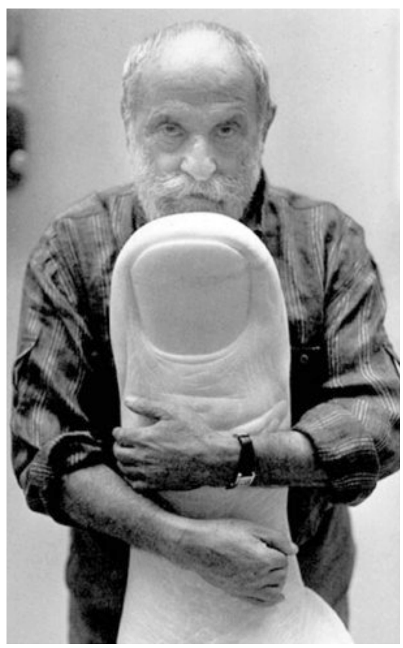
عملاقة تستخدم في كبس السيارات القديمة وقطع الخردة المعدنية الأخرى لتتحوّل إلى بالات في حجم يسهل التعامل معه»(1).

بؤس الحياة قاده إلى الخردة

بعد مرور عشر سنوات عن تسجيله بمدرسة الفنون الجميلة بمرسيليا التي وُلِدَ وترعرع بأحد أحيائها الشعبية، استقرّ سيزار بَالْداسِيني César Bal-daccini 1921 -1998 بباريس، وعاش تحت رحمة كرم الشباب المبدعين البوهيميين بسان جيرمان دي بري، حيث أمضى سنوات مدثرة بالبؤس: «خلال مرحلة شبابي كلها، كنت مُهاناً تحت رحمة دعوة للأكل»، في حين كان يعمل على صقل حرفيته بداية بمواد الجص والحديد، ثم السيراميك والقصدير والأسلاك بتأثير من برانكوزي وجياكوميتي وبيكاسو، إلى أن بلغت تقنياته نضجها مع اكتشاف التلحيم Soudure الذي يُعدّ أكبر صدمة في حياته.

بعد الفوز بجائزته الأولى العام 1955، بمناسبة إنجاز أول أعماله الهائلة بالمعدن المُلحَّم، شَقّ طريقه نحو التألق. وفي سنة 1973 بالذات، أمسى سيزار (المنحدر من عائلة إيطالية مهاجرة) مدفوعاً نحو النجاح والشهرة بشكل مثير، فأضحى يستمتع في شققه الباريسية ببذخ فنان بورجوازي راجت سوقه، إذ قام بعرض أعماله في بروكسيل وأوسلو وميلان. غير أن كل ذلك لم يمنعه من الانزياح عن قناعته في كونه اختار «خردة الحديد لأنها لا تساوي شيئاً» ، الخردة الصلبة (سيارات، دراجات، ثلاجات، قطع الآلات، أشياء معدنية وظيفية، علب المشروبات الغازية...) التي يعمل على تكثيفها والتقليص الكبير من حجمها الأصلي بناءً على





سيزار معتنقا إبهامه



العقرب- برونز- 1954

تقنية الضغط الآلي القوي الذي يحوّلها إلى كتل هندسية تحاكي أحجام المكعب ومتوازي المستطيلات بخاصة.

من ثَمّ اقترن اسمه بالحديد والمعدن، وبقدرته الهائلة على تطويعه وتركيب عناصره برؤيته الخاصة. ففي هذا الصدد جاءت شهادة بيير ريستاني أحد ألمع نقاد الفنّ الفرنسيين: كان لديه الإحساس الدائم بكونه يمتلك شيئاً زائداً، إحساساً فطرياً بالمادة، لنَقُل نمطاً من أنماط العرافة، فأمام قطعة من ورقة معدنية، أو معدن بدون شكل، يعرف مسبقاً ماذا سيفعل به، فكم



نموذج كبس سيارة

مَرّة شاهدته يلتقط قطعة من خردة الحديد! في الحين ذاته يعرف إن كان سيصنع بها دجاجة أو عقرباً... بالنسبة إليّ- يضيف- أعتبره فناناً حديثاً ومعاصراً في الوقت نفسه(2). علماً بأن شهرة سيزار تعزّزت موازاة مع ظهور جماعة الواقعيين الجدد في 1960، والتي كانت تضم إيف كلين وتانجلي ونيكي دي سانت فال وغيرهم، بتحفيز من بيير ريستاني الذي وجّه وأطّر مفاهيم الواقعية الجديدة، في اتجاه تطوير الفكر الفنّي تماشياً مع رؤى وصور العالم الحديث الموصول بسرعة التنفيذ وبالقيم الاستهلاكية القمينة بحس نقدي.

الفنّ عنده تلاعب

وفي ما يخصّ سلوكاته، فقد عُرف سيزار بأسلوب الدعابة بطريقة تنسجم مع شكله الفيزيقي المُشابه لقِطَعه الحديدية: «هناك لحظات أجد نفسي فيها قبيحاً بشكل حقيقي، بيد أن هذا الأمر لا يهمني، فأنا لا أمتلك مظهر البلاي بوي، أسترك نفسي بالدعابة إذن»، ذلك أن «الدعابة هي طريقة في فرض الذات على الآخر». لعلّها العقيدة الذاتية التي تفسر إعلانه لمجلة باري ماتش في 1988: «عملي ليس مشكلتي، مشكلتي هي أنا». ففي ملازمته لطلعة الأشخاص الذين يلْقَوْن إعجابه، أو الذين يحبهم، فإنه يلاحق الجمال من وراء المظاهر، ذلك أنه نفسه يجسّد نموذجه المفضل بطريقة سرية ومضمرة. من ثَمّ، وبعيداً عن أي شك، تظلّ سماته معروفة بشكل عَرضي عند الجمهور أكثر من أعماله. إنه الفنّان الذي يقوم بعملية إخراج لحياته، إذ يعتني بهيئته كأنه ينحت قطعة فنّيّة تماماً.

كان يخشى التصرُّف بجديّة، فيعلن أن «الفنّ لعبة»، بل حتى في طريقة اشتغاله، فإنه لا يخفي ذلك الجانب التلقائي والعبثي كأنه يزرع تقاسيم صورته عبر أحجام العمل، ولذلك يقول: «أنا نقيض المثقّف، أنا متلاعب: أشتغل بالنحت، بالشكل الذي كنت، فيما مضى، أساعد به أمي في فص الجلبّان، فيداي توجهاني. والنحت هو التوجه نحو المغامرة، نحو الاكتشاف، فيما يشبه إلى حَدٍّ ما، الانطلاق في المطبخ بما نجده بداخل الخزانات الحائطية».

اعتراف متأخر

وبالرغم من كونه حاز على كل الأمجاد، وخاصة اشتراك اسمه بالشعار الذي يتوّج السينما الفرنسية، فقد بقي سيزار يعيش على السَّغب (أو الجوع) الذي لم يستطع إخماده، ذلك



دجاجة بأجنحة- برونز ملحم- 1980



إبهام القيصر في بهو متحف الرباط

أنه احتفظ بالجرح الأخير والمتمثّل في أسفه الشديد جراء عدم الاعتراف به من لدن السلطات الأكاديمية الرسمية المشرفة على الفنّ بفرنسا، إذ أبدت الاستياء منه، فيما «واجَهَهُ الناس بالحب والمقت معاً» (لوموند). ففي الوقت الذي كان فيه مُدلَّلا بالخارج، تَمّ رفضه من ولوج أكاديمية الفنون الجميلة. وهكذا انتظر إلى أن يبلغ سن 76 سنة لكي يزور معرضه الاستِعادي الوطني بمتحف جي دي بوم، ولم يقتنِ مركز جورج بومبيدو أحد أعماله أخيراً، إلّا بعد أشهر قليلة. كما انتظر إلى أن يبلغ سن 72 عاماً لكي يتم تسجيل اسمه في قائمة المشاركين ضمن عملية الفرز الرسمية لبينالي البندقية La biennale de Vénice، ليمثل بلاده عبر تقديم نصب يجسّم حطام سيارات متصادمة من 500 طن. وبعد تجاوز الخمسين تَمّ إدراج اسمه في قاموس الفنّ. كل هذا يفسر أنه لم يلقَ الاهتمام من قِبَل بلده، كما يؤكد ذلك بيير كونيت دي سانت سير، إذ يقول: عندما تسلّم سيزار «الجائزة الإمبراطورية» (تعادل جائزة نوبل) باليابان من يدي الإمبراطور، لم يلقَ هذا الحدث إلّا قليلاً من الصدى في وطنه الأم، بينما اليوم، قد يمتلكنا الإعجاب بأحد أعماله الهائلة المنجَزة في 1960 بمتحف جيجنهايم بنيويورك: عمل مختزل وقوي، غير قابل للتنقّل. عندما رأيت هذا العمل- يضيف بيير كونيت- قلت بيني وبين نفسي: من المؤكد أن فرنسا لم تدافع بالشكل اللائق عن أحد كبار نحاتي تاريخ الفنّ. لكن، انبعثت نبرة الاعتراف أخيراً، على الأقلّ في عاصمة الأنوار، من خلال عملين نحتيين موضوعَيْن في فضاءات عمومية، ينتصب الأول «تحية إلى بيكاسو» في زاوية شارع شيرش ميدي على الضفة اليسرى، بينما الثاني قائم في الديفانس غربي باريس، وهو عبارة عن تكبير إبهام يده بارتفاع 12 متراً. في حين، عرفت أعماله المعدنية والفولاذية والبرونزية انتشاراً واسعاً، بأوروبا وأميركا واليابان وفي البلدان العربيّة كالسعودية ولبنان.



عمل مجسم



نماذج تحويل الأشياء وضغطها

فنتازيا الأحجام

احتفظ سيزار في أغلب الأحيان بتفرُّد إبداعاته، بما فيها تلك التي نفذها استناداً إلى الطلب، إيماناً منه باختباراته الجمالية وأفكاره المنذورة للمادة الصلبة التي يُخْضِعها للضغط والتلحيم والسبك، دون نسيان توليفاته اللونية من خلال البوليستير الملون أو الألوان الأصلية لمختلف نماذجه، وخاصة منها ألوان السيارات. وبخصوص المتلاشيات الصناعية، لم تسلم منه بقايا برج إيفل التي استغلها في إنجاز أعمال ذات قيمة فنّيّة بادية، يوجد أحدها بأميركا وآخر بالسعودية، إضافة إلى عملين وضعهما في حديقته القريبة من برج إيفل. بينما «أنهى حياته الفنّيّة بالتعبير المباشر بالبرونز، وكان سبّاقاً في هذا المجال ومتفرداً في عصره، فقد لحم بقايا الورشات من البرونز، وابتكر بواسطتها تماثيل غاية في الجمال، محققاً العلاقة الوطيدة بين الخامة والإبداع الذي رافقه طيلة حياته الإبداعية»، بتعبير أحمد ميرة، موضحاً أن خامة المعدن «هي الأوفر حظا في تحقيق طموحاته في الابتكار والإبداع وبقيت ملازمة لحياته حتى النهاية، إذ تخلّى عن معظم المواد التي نحت بها كالورق والكرتون والسيارات المنتهية صلاحيتها، واستمرّ مع خامة المعدن وخامة البرونز الجيدة في حقل التعبير المباشر بالمعادن» (3).

لم يكنْ الأثرياء المعجبون وحدهم مَنْ يقدمون له سياراتهم الفارهة ليحوّلها إلى تحف نحتية مضغوطة بتوقيعه الخاص، بل أيضاً سيدات المجتمع المخملي اللواتي حرصن على أن يقدّمن له قطع الحلي الذهبية ومجوهراتهن الثمينة بغية تمتيعها بالتميّز والغرابة القائمة على التكثيف والتصغير. ولعلّ هاجس التصغير، كان هو الدافع لمباحثه الخاصة بالحشرات والطيور والأسماك التي ظَلّ يكوّن أشكالها باعتماد الأسلاك والأنابيب والمواسير، وهي النماذج التي عكس عبرها خياله الفنتازي الموجه بحساسية عقلانية تعكس أنماط الحلول التركيبية التي تقبع بين التفاصيل الجزئية والإكراهات التقنية التي ظَلّ يواجهها ببراعة فائقة.

إن سيزار «مَلِك الخردة»، ساحر الأحجام، المنطلق والمتشدّد في ذات الحين، يبقى المبدع الذي قلب أوضاع الفنّ، وعاش دون أن يتوقف عن إلقاء نظرة طفل على الحياة، نظرة الطفل التي تملؤها الدهشة والبراءة. وبالرغم من عقبات السلطة الأكاديمية، فإن تواضعه وخياله، بقدر مهارته المتغطرسة، جعلا منه الفنان الفرنسي الأكثر شعبية ضمن مجايليه.



عمل مجسم

هوامش

1- إدوارد لوسي سميث، الحركات الفنّيّة منذ 1945، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 157

2- الشهادات الواردة مقتطفة ومترجمة من ملف «موت إمبراطور»، مجلة باري ماتش (الفرنسية)، ع 2586، ديسمبر 1998

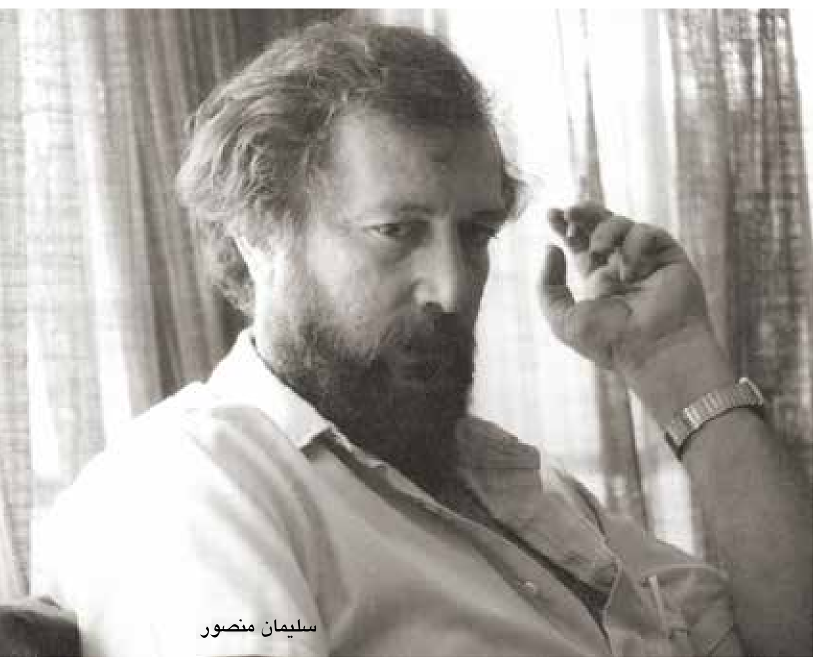
3- د. محمد ميرة، «دور خامة المعدن في العملية الإبداعية عند الفنانين بيكاسو وكالدر وسيزار»، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 30، ع 2، 2014، ص 293 - 294

سليمان منصور..

في لوحة كبيرة اسمها الوطن

عدنان بشير معيتيق

سليمان منصور فنّان تشكيلي ونحات فلسطيني من مواليد بيرزيت رام الله عام 1947. درس في أكاديمية بيت سالم للفنون والحرف (1967 - 1970). أشرف على العديد من الكتب الفنّيّة منها: كتاب الأزياء الفلسطينية، وكتاب دليل التطريز الفلسطيني وغيرهما من المشاريع الفنّيّة الأخرى، درس في الأكاديمية الدولية للفنون المعاصرة في رام الله. من أشهر أعماله الفنّيّة لوحة «جمل المحامل»، كما رسم الكاريكاتير والرسوم الإيضاحية ورسومات الكتب الدراسية والجداريات.
أقام منصور عِدّة معارض شخصية منها في: جاليري 79 - رام الله 1981، مقر الأمم المتحدة نيويورك 1992، بينالي الشارقة 1995، قاعة بلدية ستافانجر النرويج 1996، بينالي القاهرة التاسع 1998. وشارك في عِدّة معارض جماعية في فلسطين، واشنطن، بيروت، موسكو، أوسلو، الكويت، نيويورك، عمّان، ستوكهولم، باريس، كوريا، قطر، أصيلة (المغرب)...
وحصل على عِدّة جوائز منها: الجائزة الأولى في معرض الربيع الأول فلسطين 1985، جائزة فلسطين للفنون التشكيلية عام 1998 والجائزة الكبرى في بينالي القاهرة التاسع عام 1998.


سليمان منصور

الفنان سليمان منصور أيقونة تشكيلية فلسطينية، اشتهر بأعماله الفنّيّة المدافعة عن القضيّة والأرض وعن البسطاء والفلاحين والعمال.. هذه القضايا وضعها منصور في لوحات رمزيّة بالغة النضج الجمالي؛ مرجعيتها فنّ المقاومة وإثبات الوجود من خلال تمجيد عناصر الهويّة من عادات وتقاليد وأزياء...

أحجار كريمة تظهر على استحياء في غابة الزيتون، هي جزء صغير من لوحة كبيرة للوطن كان ومازال الفنان سليمان منصور يرسمها تباعاً في أعماله الفنّيّة، كقطع موزاييك إلى أن تكتمل الصورة البانورامية، لتجمع الجميع بكل أطيافهم وثقافاتهم. لوحة كبيرة مازالت تحت التأسيس رغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عاماً على البدء في إنشائها، بما يجعلها بمثابة مشروع قومي وذاكرة شعب عانى الكثير من ويلات الاحتلال والتهجير والتشرُّد.

تتنوّع الخامات عند سليمان منصور كما تتنوّع النصوص البصريّة في أعماله، مصادره الخامة مستقاة من بيئته المحليّة من طين، فخار، حناء، خشب وخيش، بالإضافة للألوان الزيتية والمائية. كل هذه المكونات تتداخل فيما بينها لتعكس من الخبرة والمخزون المعرفي المستوعب للتجارب العالمية، بقدر ما تعلن ملامح فلسطينية في غاية الفرادة والخصوصية والبساطة.

وما دام الأمر متعلّقاً بخطاب مقاوم، فالوضوح من ميزات الأعمال التشكيلية التي ينتجها سليمان منصور، معتمداً في تأكيد المضمون على تقنيات التلوين وتجاور الألوان الصريحة بما يجعل المتلقي أمام عمق فنّي يكشف مفاتيحه الدلالية بكل يُسر. وهي بساطة حاضرة في كل عمل على الرغم من التنوُّع، سواء على مستوى تناول المواضيع أو في ما يرتبط بأسلوب الشكل وما يتفرّع عنه من اتجاهات ومذاهب فنّيّة؛ فقدرة منصور على التخلّص من نمط فنّي والدخول إلى آخر هي دليل على إتقان الانفلات من فخ







«الاستايل»، وكذلك هي: قدرة على التجدُّد والابتكار دون فقدان البصمة الخاصة التي تطبع مراحل تجربته الطويلة.

إن الأعمال الطينية التي قدّمها منصور في مرحلة متطوّرة من تجربته، تشكّل دلالة رمزية ومفاهيمية مباشرة على ارتباطه بالأرض، فبدلاً من أن يرسم الطين جاء به إلى صالات العرض.. وإن كانت مادة الطين، في بعض أعماله الطينية السابقة عن هذه المرحلة، قد قامت مقام الجس والبرونز وغيرهما من المواد التقليدية الأخرى التي تحاكي الأعمال التقليدية للحضارات القديمة في المنطقة بما يبعدها نسبياً عن التصنيف ضمن «الفنّ المفاهيمي»؛ وكأن بمنصور في هذه المرحلة أراد بتماسه مع فنون الحضارات القديمة البرهنة على الارتباط المستمر بالأرض، والتأكيد على التشبث بها، وهذا المنحى نجده واضحاً في رسم شجرة الزيتون التي أصبحت من ضمن المفردات التشكيلية التي استخدمها منصور؛ فلوحة الظلّ المنعكس على مربع ممتلئ بأشجار الزيتون ترمز للحقل، ومن ثَمّ للأرض، ووجود الإنسان المتمثل في الظلّ، وإن لم يكنْ موجوداً فعلياً في العمل، فهو في طريقه للعودة إليه حتماً يوماً ما.

مراحل متعدّدة ومحطات كثيرة وقف عندها سليمان منصور على مدى خمس وأربعين سنة من العمل المتواصل. من الواقعية والواقعية السحرّيّة إلى الرمزية، قدّم أعمالاً مفاهيمية متنوّعة بخامات: الطين، نحت، كاريكاتير، رسومات توضيحية تصبّ كلها في خانة واحدة لخدمة الهويّة والأرض والانتماء الأزلي. أعمالاً يمكن أن نصفها بأنها ذات نسق عام واحد وموحّد، تنسجم مع صوت الروح المبدعة، وهي وإن كانت تجنح في بعضها إلى فنون أميركا اللاتينية فإن مفرداتها أصيلة وواقعية في طرحها لحقيقة الظلم والقهر والحرمان، ومحرضة في أفقها على إرادة التحرّر والمقاومة.



ممدوح عبد العليم

ممدوح عبدالعليم

روميو الحلمية

عماد ارنست

وسط زحام غائم ومرتبك بين مواهب ممثلي جيل الثمانينيات أضاء روميو وجوده في الإدراك الحسّي لصنّاع الدراما المصرية، الفيلمية والمسلسلاتية على حَدٍّ سواء، متقدّماً الصفوف معلناً «ها أنا».

هكذا أعلنها ممدوح عبد العليم مدوية في بساطة نقية حدّ البراءة «ها أنا العاشق للعب والذي يودّ أن يكون سعيداً بلعبته». وعبر عمره، منذ الطفولة وحتى توقّفه عن التمثيل مع بداية الثورة، سمعها الكثيرون ممن يجيدون الإنصات فأسنَدوا له تنويعات الشخصية الرومانسية، تلك التنويعات التي سكنها وطبعها ببصمته الخاصة. لقد كان واعياً بذلك وكانوا هم يعون هذا.

فعلى حدّ علمي غالباً ما يقوم الكاتب الراحل أسامة أنور عكاشة بتسكين أدوار سيناريوهات مسلسلاته بنفسه، وحين يعجز يستشير. وظني أن تسكينه كان قائماً، كأغلب طرائق التسكين للأدوار في مصر، على «النمطية». تلك الطرائق التي تُحجِم كثيراً من قدرات ممثلينا، وتصيبهم أحياناً بالقنوط من التكرار. لكن الخياط الذكي بينهم والمحب لمهنته يستطيع أن يحيك القماش ذاته في حلات متعدّدة. وكان روميو بالفعل خياطاً ذكياً ومجتهداً في هذه الورطة!

لم يكن كل من هشام عبد الحميد أو عبدالله محمود أو محسن محي الدين أو هشام سليم صالحين، من وجهة نظر الكاتب أسامة أنور عكاشة، للعب دور «علي سليم البدري»، أو كما يمكننا تسميته من مقاربة دراماتورجية «روميو الحلمية الجديدة» أمام «جولييت الأرياف» آثار الحكيم، سوى رشيق القوام هذا، وصاحب الوجه الوسيم بطريقة غير صارخة؛ ذلك الصوت الدافئ والمتهدج في نبرته، ومن هذه المقاربة أنا معه في ذلك، فالتطوّر الجيلي الصراعي لشخصية روميو لن يتحمّله لا مظهر ولا صوت هشام سليم، بل هو أفضل في «عادل البدري». وكذلك غاب محسن محي الدين؛ ذلك الروميو التسعيني الآخر، في صراعه مع مهنة التمثيل وجدواها من الأساس، بل ووصل إلى حدّ تحريمها كردة فعل عنيفة على تجربته الشاهينية. وكذلك غاب عبدالله محمود بفعل لون البشرة وعلاقتها الجينية بباقي الأدوار. وأخيراً غاب أيضاً عن الترشيحات هشام عبد الحميد للوسامة الزائدة في ظني. ألم أقل لكم لقد أعلنها صارخة «ها أنا روميو الحلمية الذي تريدونه»!

وكان الفنان ممدوح عبد العليم بالفعل على قدر تحمّل مسؤولية جيل روميو بتحوّلاتهم النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية أو الثّقافيّة بالمعنى الواسع. ذلك الجيل الذي ولد في لحظة خلخلة للصراع القبلي والطبقي، ثم انتقل لليبرالية السادات الطائفية والطفيلية وصولاً لمباركية الفساد. وما ساعده في تجسيد هذه الشخصية هو أنه ناصري الهوى، وكما أعلنها صراحة في أكثر من لقاء.

ماذا فعل ذلك الذي رفض رغبة أمه في أن يكون سفيراً وتحوّل لفنّ التمثيل، بعد إنهاء دراسته للاقتصاد

والعلوم السياسية بتفوّق تهدئة لخاطرها، لكي يحافظ على متعته في اللعب داخل فنّه؟!

لقد كانت قناعته بأهمية أن تكون سعيداً داخل ما تفعله لكي تسعد الآخرين إن أمكن، والقناعات أمر مهم في الفنّ، وبدونها لا وصول لموضع ذي أهمية.

لذا التهم الفنان ممدوح عبد العليم الأدوار التي تتسم بطابع الجدة، داخل القماشة الرومانسية التي فرضت عليه كما أسلفت، منذ أول مسلسل له «في سن الوعي بالاختيار وقبوله»، وهي شخصية «حسن» الرومانسي المنصاع لمشيئة أبيه، والذي يتحوّل للانتقام لاحقاً، وذلك في مسلسل «قليل من الحب كثير من العنف»، وحتى شخصية الرئيس «هاشم» في آخر مسلسل له وهو «السيدة الأولى» 2014. وبينهما يتألق في «الحب وأشياء أخرى» وعلي البدري «ليالي الحلمية» ورفيع بيه العزايزي «الضوء الشارد» وغيرها. وكما فعلها في المسلسلات كان التهامه أشدّ وطأة في الأفلام، فقدّم شخصية «شعبان» الصديق الوفي في أول ظهور له على الشاشة الفضية في فيلم هشام أبو النصر وكتابة محسن زايد «قهوة المواردي» 1981. ثم يقدّم في 1983 الفتى الرومانسي «عادل» الذي يتحمّل انفلاتات حبيبته «بثينة» النفسية في فيلم حسين كمال «العذراء والشعر الأبيض»، والذي حصد عنه جائزة أحسن ممثل مساعد في مهرجان الإسكندرية، ليتوّج بعدها بعام فقط بجائزة أحسن ممثل من ذات المهرجان عن بطولته المطلقة مع نادية الجندي في فيلم «الخادمة» في شخصية «علاء». ثم تأتي الالتفاتة الفنّيّة السينمائية الأولى من المخرج «محمد خان» ليسكنه في شخصية «عمر» عامل البنزينة عام 1986 في فيلم «مشوار عمر». ليأتي بعدها عاطف الطيب ويسكنه في الطالب الرومانسي المناضل من أجل التغيير «حسين وهدان» الذي يصبح نقطة تحوّل في شخصية «أحمد سبع الليل» في «البريء». حتى يأتي العام 1988 وتنطلق نجومية وشعبية واسعة لفناننا الراحل على يد نادر جلال في شخصية السيناريست الرومانسي «رامي قشوع» الذي يعيش في وحدته إلى أن يتورّط في المتاعب في فيلم «بطل من



مشهد من «ليالي الحلمية»

ورق». ذلك الفيلم الذي أُعِده واحداً من أفضل أفلام الحركة كوميدي في تاريخ السينما المصرية، والذي يعود جزء كبير من تألّقه لهذا الخياط البارع والمبهج في أدائه ممدوح عبد العليم. لتتوالى شخصيات «يوسف» في «كتيبة إعدام» عاطف الطيب وأسامة أنور عكاشة، ثم «رمزي» في «سوبر ماركت»، و«حمص» في الفانتازيا الموسيقية «سمع هس» ماهر عواد وشريف عرفة. إلى أن نصل لأحرج أفلامه والذي، وبحسب قوله، أنهى تماماً على علاقته بالسينما المصرية وهو فيلم «رومانتيكا» لتوقف الفيلم لعام كامل في خلافات بين الإنتاج والإخراج على عشر علب خام للتصوير.

هذا الفيلم كان كالقشة التي أثقلت الحمول عليه بعد غياب طال. ولم يشفع في رفع هذه الحمول محاولة تالية في لعب شخصية «زغلول» في الفيلم التجاري «فل الفل» 2004 والذي أعلن بعده اعتزاله للسينما نهائياً.

لماذا يُعدّ فيلم «رومانتيكا» فيلماً حرجاً في حياة الفنان الراحل ممدوح عبد العليم؟!

حين يعثر الخياط الماهر على قماشة جديدة تكون سعادته أشبه بسعادة صياد مغامر في مياه جديدة، من النهر للمحيط، مغامرة تسعده بكل المقاييس وخاصة حين تأتي في سن نضج الموهبة. عندها ينتقل لقماشة جديدة أو أسلوب صيد مختلف يكتنزه ولكن لم تتح له الفرصة لإعلانه بشكل عملي. وهذا ظني في الإحباط الناتج عن عدم إكمال الفيلم ومشهده الرئيسي فيه، ناهيك عن إحباط المخرج ذكي فطين عبد الوهاب نفسه. فقصته تدور حول عالم مغاير لعوالم السينما المتعارف عليها من مشاكل برجوازية تتجسد فيها تيمات الحبّ والانتقام والغيرة والبحث عن المال. فعبد العليم قام بتجسيد بارع لدور المخرج الشاب «حسن» الذي يستعد لتصوير فيلم حول مهنة جديدة ظهرت بين شباب من الجنسين في عالم الخدمة السياحية والملقبين بالخِرَاتية، حيث يرافقون السائحين متجولين بهم بين الآثار وفي أسرار القاهرة السياحية وغيرها طمعاً في المال. مستعرضاً ما يدور من ملابسات بينهم من مخاطر وخروج على القانون متجوّلاً بكاميرته لتصوير سيناريو كتبه أحد الخرتية والذي يعشق السينما وواقعاً في غرام صباح ابنة الداعرة التي تلفظه لاحقاً، وكذلك يقتل كاتب السيناريو أحد السائحين الشواذ ليصاب بلوثة عقلية ويتم القبض عليه وعلى كل الخراتية لتتحطم آماله ممزقاً سيناريو الفيلم وملقياً به في الهواء.

لا يأتي الإحباط إلّا من عدم اكتمال تحقّق طال انتظاره في مناطق جديدة من موهبة جديرة بالتوقّف عندها!

ولعلّ هذا يفسّر المستويات التحتية لدرجة الإحباط العالية والتي وصلت به إلى حَدّ البكاء حين تَمّ سؤاله في آخر لقاءاته التليفزيونية عن «مصر» بعد الثورة. فليس هناك أشد فتكاً بطاقة إبداع إنسان ما أكثر من التنميط والتصنيف!

فيما تبدو ستائر معظم مسارح بيروت مرفوعة أخيراً، وكراسيها مشغولة، ويشهد عدد لا يُستهان به من العروض فيها على تصفيق حار، تراود المتابع أسئلة عن مآل هذه «الهَبّة» وقدرتها على الصمود في ظِلّ شُحّ الدعم المالي وارتفاع بدلات اكتراء المسارح والتوترات الأمنية.



مشهد من مسرحية «إنجازات حياة» لكميل سلامة

في مسارح لبنان

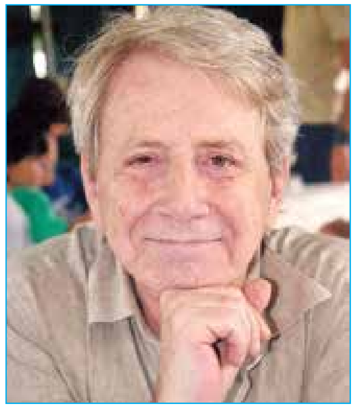
ستائر مرفوعة ومقاعد مشغولة.. ولكن؟!

بيروت: نسرين حمود

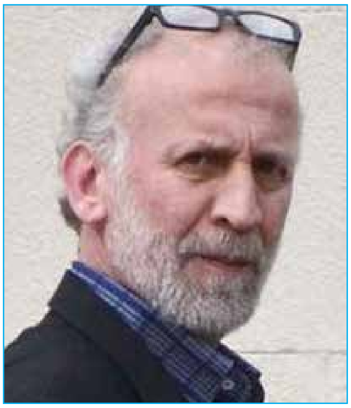
بعد متابعة مسرحيات ثلاث على مسارح موزّعة بين بيروت وجبل لبنان في أسبوع، وفي إثر ملاحظة أن القاعات مكتظة، وأن المسرح اللبناني بصنفيه الغنائي والجاد يسرق الأضواء أخيراً، يتشعّب الحديث عن أحوال الخشبات. من جهة، إن الجمهور في لبنان ليس حديث العهد بالمسرح، إلّا أن مبارحته الصالة مفتوناً أو مسروراً على أقلّ تقدير ليس أمراً مؤكداً في كل الأحوال، فاختلاف أطوال كعوب المسرحيات الجادة الراهنة يجعل المشاهد مستاءً في أحيانٍ كثيرة من لبننة مسرحيات عالمية بصورة لا تتفق وواقعه، أو



روميو لحود



جيرار أفيديسيان



رضوان حمزة

انـزلاق العـروض منزلقـات عميقـة بمعيـة «كليشيهات» يعتقد المؤلـف أنّها «بياعـة»، فيمـا المستقي مـن نهر هـذا الفنّ، وعـدده ليس بقليـل، قـادر علـى التمييـز بيـن النقـاء والتعكُّر.

بعد عشر سنوات من الغياب عن المسـرح، وتنفيـذاً لوصيـة زوجتـه الراحلـة ألكسندرا، عـاد الكبيـر روميـو لحـود ليقدّم مسرحية «بنـت الجبـل» الغنائيـة المقتبسـة عـن «بيغماليـون» لجـورج برنـارد شـو. الأخيـرة كانـت دارت للمـرّة الأولـى علـى مسـرح «الإليزيـه» بالأشرفية سنة 1978 مع القدير أنطوان كرباج والراحلـة سلوى القطريـب. اليـوم، تسـتعيد الممثلـة والمغنية ألين لحود دور أمّها سلوى، فيمـا يلبـس الممثـل بديـع أبـو شـقرا لبوس كرباج، ويطلان على المتفرجين بـدوريّ البطولـة في قصّـة تحكي عـن رهـان «بروفيسـور» في اللّغـات زميلـه علـى أنّـه يسـتطيع أن يحـوّل بائعـة ورد فقيـرة إلـى سـيدة مجتمـع خـلال سـتة أشـهر، ليكسب الرهـان بـدون أن تخلـو مدّة الرهـان من مفاجـآت! تظهّر المسـرحية المدعمـة بلوحـات راقصـة، وأغنيـات لبنانيـة قديمـة ثنائيـة الريـف والمدينـة، والفقر والبورجوازيـة. إلّا أن قوة الأضـواء وجاذبيـة الاسـتعراض لا تخفيـان بعد الرائي المديني وخصوصـاً الشـاب، عـن مجريـات النص، المجريات التـي يؤطرهـا هـذا الرائـي فـي إطـار يتصـل بزمـن أفـل!

فـي جانـب المسـرح العـادي، إن صـح القـول، تبهرنـا الممثلـة نـدى أبـو فرحـات فـي دورهـا فـي «أسـرار الست بديعـة» لجيـرار أفيديسـيان علـى مسـرح «مـترو المدينـة». الست بديعـة فـي أرذل العمـر، تقـوم بـ«فـلاش بـاك» لشـريط حياتهـا بلغـة الهـزل؛ هـي امـرأة كانـت ذات يـوم محـط إعجـاب الذكـور وغيـرة الإنـاث بجسمها النضر وطلّتهـا الفاتنـة. تتماهـى قصتهـا مـع بيروت المدينة التي مَـرّ علـى حضنهـا كثيـرون، وطمـع فيهـا أكثـر، إلّا أنّهـا وفيمـا تنتظـر موعـد مغادرتهـا دنيانـا، انفضّ عنهـا الجميـع! نـص أفيديسـيان لا يخلـو مـن «النوسـتالجيا» الوطنيـة (بيـروت السـان جـورج والسـينما في الهـواء الطلـق ومهرجانـات بعلبـك..)، كما يرسـم وضـع المـرأة النفسـي بعـد أن يطعـن خنجـر الزمـن شـبابها الغـض وعالمهـا. بيـد أن قـوة العـرض، كمـا إنعاشـه، تتأتـى مـن الممثلـة الرائعـة أبـو فرحـات الرشـيقة علـى الخشـبة، تنتقل من جنب لآخر بزوجـيّ جوارب طويلين مثقوبين، ضمن ديكور تحتله غرفة مؤثثة بكنبة مخملية و«برافان» صينـي، وترتمـي فسـاتين من علامـات عالميـة علـى أرضهـا، فـي إشـارة إلـى أيـام العـزّ المنقضيـة!

أمّـا مسـرحية «إنجـازات حيـاة» لكميـل سـلامة فتغـوص عميقـاً فـي حيـاة المـرء، خصوصـاً حيـن يتخـذ الفنّ مهنـةً، ويبرز فـي دور تليفزيوني، فـلا يـرى أحـد مـن نتـاج ومسـار الفنـان سـوى الـدور المذكـور! يشـكو سـلامة أحوالـه فـي العرض الـذي عرفه «مسرح الجميـزة»، ويتبحـر المسـرحي الأسـتاذ فـي مـا سـيلي رحيلـه، فـي نـصّ محكم الكتابـة والإخـراج، يؤديـه مجموعـة من الممثليـن، بالإضافـة إلـى سـلامة، يبـرز بينهـم فـؤاد يميـن وجيزيـل بويـز.

روميو لحود: المسرح الغنائي يحتضر!

يواجـه المسـرح الغنائـي اللبنانـي أزمـات بالجملـة، حسـب الفنـان روميـو لحـود، تبدأ من غياب الأمكنة المُجهّزة التـي يمكـن أن تسـتوعب هـذا النـوع مـن العـروض الضخمـة، بعـد أن كانـت مهرجانـات لبنـان الدوليـة مطارحهـا. حاليـاً، إن مسـرح «كازينـو لبنـان» هـو الوحيـد الـذي يسـتقبل أعمـالاً مماثلـةً، إلّا أن العلّـة تكمـن أنّ إدارتـه «تخـرق» أوقـات عـروض المسـرحيات لبضعـة أيـام فـي الأسـبوع وخصوصـاً فـي نهايتـه لتقديـم حفلات لفنانين أجانب، مـا ينعكس خسـارة مادية علـى مُعدّي المسـرحيات المذكـورة. مـا تقـدّم حـدا بلحـود- الاسم الذي كان لمع في مجال الاسـتعراضات منذ 1963، وتعـاون مع أسـماء كبيـرة منهـا الراحلـة صبـاح- إلـى اسـتثمار مسـرح سـمّاه «تياتـر دي زار» فـي جونيـه (شـرق بيـروت) لثـلاث سـنوات، بعـد أن أعـاد تشـكيله علـى هـواه. إلّا أن خطوتـه المحمـودة، وإمسـاكه حينمـا قابلنـاه فـي منزلـه بسـيناريو «كاريكاتـور»، المسـرحية التـي مـن المفتـرض أن تلـي «بنـت الجبـل»، لا يحـولان دون التفاتتـه إلـى مدى تطلّب المسرح الغنائـي إمكانيات



مشهد من مسرحية "المعلمة والأستاذ" لروميو لحود

مادية ضخمة يتكبّدها شبه وحيد. في خريف العمر، لا يعيّب الرجل دمث الخلق، الذي لطالما تملك نظرة تضع لبنان في مرتبة الوطن الحلم، وتأسف لانفضاض ناسه عن الحضارة أخيراً، على غياب الدعم الرسمي للمسرح، أو على تخلّف وزيري الثّقافة والسياحة عن حضور افتتاحية مسرحيته. يعلّق على الأمر، ممازحاً: «حين لا أتكلّم الصينية فيما أنت تتحدثينها وتكلمينى، لا يمكنك أن تعاتبيني. فكيف أعاتبهما؟! الفنّ في لبنان، وخصوصاً المسرح يندرج في خانة الكماليات، وذلك الغنائي يتراجع نتيجة الأوضاع السياسية الرديئة. صحيح أن البلد لما يزل صامداً على الرغم من كل ما ألمّ به، إلّا أن ذلك يعود إلى أن الزمن حليفه فقط لا غير، فيما كل من تعاقب عليه قضى، وهذا ما حاولت أن أظهره في مسرحية «طريق الشمس» قبل استعادة «بنت الجبل». يحاول لحود أن يستقطب جمهور المسرح العادي إلى المسرح الغنائي بخفض تعرفة بطاقة دخول الأخير، ولو أن إنتاجه مكلف للغاية (أنفق 300 ألف دولار في المسرحية)، ويفرحه أمر إقبال الجيل الشاب على «تياتر دي زار». إلّا أن هذا العزاء لا يثنيه عن السؤال الآتي: «ماذا سيحل بهذا النوع من المسرح الذي لطالما خلط اللبنانيون بينه وبين «الأوبريت» بعد انقضاء السنوات الثلاث، وفيما صحتي تتراجع».

جيرار أفيديسيان: ثغرة النص تعوق تطوّر المسرح

من جانبه، ينظر الكاتب والمخرج جيرار أفيديسيان نظرة إيجابية إلى حال المسرح الجاد في بيروت، اليوم، ويثمّن نشاط الشباب، وجلهم في منتصف العمر، أولئك الذين يجهدون في لبننة المسرحيات العالمية، ويقدّمون على الخشبات رؤى معاصرة ملتصقة بواقعنا من الناحية الزمنية ومشحونة بالخيال والتقنيات. إلّا أنّه بخلاف التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، العناصر الجيدة في الحيّز اللبناني حسبه، من الملاحظ أن الأزمة في هذا المجال تتصل بالنص، إذ ينقصنا مَنْ يكتب عن حقيقة مجتمعنا.

سؤال «الدوحة» أفيديسيان عن المقارنة بين النصوص التي تنتمي إلى زمن نهاية الستينيّات ومطلع السبعينيّات، الزمن الذي كان شهد على الفترة الذهبية للمسرح اللبناني، بعد أن قام الراحل عصام محفوظ بنقل لغة الناس إلى الخشبة، لا تمنع محاورنا من الإقرار أن ما كان يفتن الأكثرية حينذاك يتمثّل في الشعارات السياسية المؤيدة للقضية الفلسطينية، ليعلو التصفيق والهتاف في إثرها. ويستطرد قائلاً: «لننظر إلى أثر المرحلة المذكورة، وما عاش من نتاج رحمها، هل يمكن عدّ انطلاقاً مما تقدّم ما يزيد على بضع مسرحيات لعصام محفوظ؟!».

ويتابع صاحب «أخوت لبنان» شهادته، قائلاً: «من الواضح أنّه منذ 1994 وحتى 2000، كبر جمهور المسرح التجاري؛ بعد إسدال الستارة عن كلّ عرض من العروض التي كانت تدور آنذاك على خشبات بيروت، كان يصفق نحو أربعين ألف متفرج لها، لكن التراجع بعد الفترة المذكورة هو نتيجة شحّ المال في جيوب الناس! اليوم، من الواضح أن جمهور الشباب هو المتفرج الأول على المسرحيات، ولو أن غالبيتها لا تعمر أكثر عن ثلاثة أسابيع نظراً إلى تكاليف إيجارات مسارح بيروت المرتفعة، ما يجعل المسرحيين المستقلين، أولئك غير المتكئين على منتجين، يعيشون مغامرات غير مضمونة النتائج في هذا المجال».

في شأن جمهور المسرح، يؤكد أفيديسيان أن عبارة «الزمن الجميل» التي تتردّد عند الحديث عن فترة ما قبل الحرب، «تصف حال المجتمع الذي كان منفتحاً ومشاركاً بفئاته مشاركة فعلية في الأنشطة الثّقافيّة على أشكالها. إلّا أنّ اليوم يبدو لي أن التقوقع أصاب ناساً كثيرين، ووجوه الترفيه انحصرت في أمكنة بعيدة عن المسارح. لذا، أن هدفي يكمن في حثّ الناس إلى التوجّه إلى المسرح. من هنا، أشدّد على أهمية النصوص التي



ندى أبو فرحات، في مشهد من مسرحية "أسرار الست بديعة" لجيرار أفيديسيان

تحدث تفاعلاً في صفوف المجتمع على اختلافه وليس الجمهور النخبوي حصراً، مع الإشارة إلى أن أكثرية المتفرجين لا تلتفت إلى الإخراج أو السينوغرافيا، بل تقيّم قصص المسرحيات حصراً، ما يجعلني أكرر أهمية أن نسمع على الخشبة بوحاً يمسنا. علماً بأن الإخراج المسرحي، ومهما كان جيداً، لا يستطيع أن يستر فقر النص».

رضوان حمزة: المسرح حي في الرقعة الجغرافية اللبنانية

يُشارك الكاتب والممثل المسرحي رضوان حمزة أفيديسيان الفرحة عند النظر إلى المسرحيين الجادين والمصرّين على تعزيز فعالية المسرح أخيراً، من خلال أعمال ومشاريع تجهد في مراكمة التجارب ووصل ما انقطع من جراء الهوة التي كانت الحرب أحد أسبابها، وكذلك الظروف الأمنية والاقتصادية. وتعزّز الحركة المذكورة، حركة تفتح براعم المسرح، الهجس بالتغيير المدني في بال الناس وتوقهم إلى مجتمع أفضل، حسبه. يعتبر حمزة أن «السؤال المسرحي لا يزال سؤالاً حيّاً ويتفاعل بعناصره كافة في الرقعة الجغرافية اللبنانية، على الرغم من الظروف الأمنية والاقتصادية التي شكّلت وتشكّل هوة بين المسرح والجمهور». بيد أن الرجل عميق التفكير يدرك أن القدرات الفردية والطاقات الإبداعية لا تؤسسا لديمومة مسرحية، في ظِلّ قصور منظومة الثّقافة الرسمية عن الإحاطة بهذه الحركة. يعيدنا الرجل الذي قدّم قصيدة «الرسولة بشعرها الطويل» للراحل أنسي الحاج ممسرحةً، إلى دور المنتجين الإيجابي في نهضة المسرح اللبناني حتى سنة 2000، إذ كان هؤلاء يشكّلون جزءاً من الحالة المسرحية، يؤمنون صالات العرض، ويكتفون بنسبة 35% من عائدات البطاقات. ويدعون النسبة الباقية للمخرج وفرقته، ما يجعل العروض تطول أسابيع وشهوراً ومنْ ثَمّ تزداد أرباحهم. أمّا اليوم فينعكس غلاء بدلات استئجار الصالات على الحركة المسرحية، معطوفاً على الوضع الأمني المتوتر الذي يُلغي لغة الحجز المسبق لحضور أي مسرحية، ويجعل المهتم يقف أمام شباك التذاكر قبل بضع ساعات من بدء العرض، ما يضع فريق عمل أي مسرحية في موقف محرج لأنه قد لا يقدّم عرضه إذ طال الأوضاع مكروه، ومن ثَمّ يكبده خسائر جمّة.

يشرح حمزة، لدى سؤاله عن أزمة النص في المسرحيات اللبنانية، أن «العلوم المسرحية تتطوّر كثيراً، إلّا أن لبنان لم يدخل منعرجات «الدراماتورجيا» بما هي إعادة كتابة النص إخراجياً وتمثيلياً» بعد. وحين تستوضح منه كيف كان «الرعيل المسرحي القديم» وغير المتكئ بغالبيته على دراسات أكاديمية يقدّم نتاجاً يمسّ المجتمع آنذاك، يُقرّ أن «المسرح اللبناني عرف «معماريين أقوياء» أصابوا في التوليف بين النصوص الجيدة والإخراج المقبول والتمثيل الممتاز. واليوم، يمكن أن تتكرّر التجربة في حال تضافر القدرات الفرديّة والجمعيّة، حتى بمعزل عن المؤسّسة الرسمية».

قدرات غير عادية..

المحاولة التاسعة لداوود عبدالسيد

القاهرة- ناهد صلاح

إنها مناسبة لا تُفوَّت، أن يُعرض فيلم لداوود عبد السيد ليجدّد المعنى ويُكمل الفضاء السينمائي دورته بسجالٍ نقدي نكون جميعاً على موعد معه؛ لا نفلت منه بل يدفعنا ومعنا المُشاهد إلى إعادة طرح الأسئلة الفكرية والجمالية، وهذا ما فعله «قدرات غير عادية»؛ فيلمه الأحدث والذي يسجل الرقم 9 في لائحته ونرى فيه ما أراده داوود من غواية بحثه الوجودي عن إنسان ينسلّ من الظِل ويسبح في حياة عابثة، ويجرنا معه كمستلبين نحو المجهول في ممره الروائي الطويل وهو السارد المشاكس؛ يصعد ويهبط لتتشعب بنا الطرق ولا ننجو مرّة من التأويل الصعب الذي يؤدي في النهاية إلى سينما تبزغ من ألم شخصي واستقصاء لأحاسيس لا تتباطأ في فرد أشرعتها.

الصدى متنوّع في تلقي أفلامه، ما عودنا أن الترحيب بها لا يُخفي الأسئلة عن خفة أو تعقيد، تفكيك أو تجميع لتشابك الصور والحكايات، خصوصاً أن داوود عبدالسيد في أفلامه يرسم غالباً نفسه مشهداً مشهداً بكفاءة مَنْ يتحسّس التفاصيل ويقتفي أثر البشر في براري جفّت أشجارها، وأظن أن هذا أيضاً ما أراده داوود لنا وهو ينتقل بنا من فيلم إلى آخر، أن نظلّ نتساءل عن معنى الحكاية والأسماء وهو يصنع أفلامه في مسارين: الحياة كمعنى عادي والحياة كاستعارة موازية لإنسان مختلف ومتفرّد؛ وهي اختصاصه المجَرّب الذي يستعيده في كل مرّة جمهور آثر الانتظار ولهفة الترقّب لما تُوحي به ثنائياته من تواطؤ غير معلن بين الضد والضد، تواطؤ إيقاعي ربما يمس عجزهم حين يجد من يواجههم ويخبرهم بأن قوة الأشياء تكمن فيهم.

ومن هنا فإنه يمكننا القول بأن فيلم «قدرات غير عادية» ليس اكتمالاً لسلسلة أفلام تكسر المألوف فقط، لكنه البرزخ والغواية للقفز إلى الجهة الأخرى بعد تدريب طويل للنفس على التأمل، هو البرهان المتعطش للإجابة عن السؤال: من أنا؟ فمهما ابتعدت عنها ستدنو دائماً من جغرافيا الوجودية، في البدء كان «يوسف»؛ بشارة في «الكيت كات» ومتبلوراً في «البحث عن سيد مرزوق»، ثم صار «يحيى» في «أرض الخوف» و«رسائل البحر» وأحدثهم يحيى في «قدرات غير عادية»، شخصياته ليسوا أبرياء ولا منزهين، لكنهم بشر يقفون عند مفترق طرق وربما يتعثّرون في جروحهم المستورة والمعلنة؛ إلّا أنهم



يتحصّنون بضوء السؤال الوجودي عن هويّتهم وحضورهم في الحياة ولا يكفون عن البحث في المكان والزمان.

وفي هذا الفيلم يفاجئنا عبدالسيد بالدكتور «يحيى المنقبادي» (خالد أبو النجا) عادي، طبيب لا يميّزه شيء تقريباً ويبدو كسائر زملائه، إلّا أنه يحاول أن يخرج من هذه الخانة ويُصوّب حاله بمشروعه البحثي عن المختلفين والموهوبين وأصحاب القدرات الذي يتجلّى الكون بحضورهم، وإن خاف منهم مجتمع يعيش على المنحدر ويعتزل الهشاشة، المهم ألّا يعكر أحد جموده؛ وفيما يحاول يحيى أن يصل لأحد من غير العاديين ليثق في صوت بداخله يخبره أنهم موجودون، يكون هناك من يحاول أن يصل إليهم لاستغلال قدراتهم ويكتشف يحيى مع تصاعد الأحداث أنها الجهة التي تموّل مشروعه، ويستدرجه البحث الذي وصل إلى أوْجِه إلى الإسكندرية بعدما حصل على إجازة وصادف في بنسيون هو في حَدّ ذاته نموذج للغرابة به نماذج غامضة يتشاركون السكن والنزق الذي يجعلهم يختبئون على الهامش، المكان ليس فخاً، هو صورة القوة المستعصية على المقايضة التي نلحظها منذ الوهلة الأولى من إطلالة النوبي حبيب الله (إيهاب أيوب) العامل الوحيد في البنسيون، واللدودان الأوبرالي رامز (حسن كامي) والمنشد الديني الشيخ رجب (محمود الجندي)، وأنطونيو (أكرم الشرقاوي) المخرج



مشهد من «قدرات غير عادية»

المشغول بتصوير فيلمه الوثائقي عن العاهرات، والرسام راجي (أحمد كمال)، وحياة (نجلاء بدر) صاحبة البنسيون وابنتها فريدة (مريم تامر) التي يكتشف يحيى بالصدفة أنها غير عادية وتمتلك قدرات خارقة، فتحرّك الأشياء وتتنبأ بسقوط الأمطار وتقرأ الأفكار وتدرك ما يدور في خواطر المحيطين بها كما تساعد حبيب الله في الفوز برهاناته في سباق الخيل، يسعد يحيى باكتشافه ويقع في غرام حياة التي تبادله نفس الشعور، لكن المجتمع الذي لا يعيش على سجيّته يترصّدهم ويغيّر مسار الحكاية، هو ما أراد داوود أن يخبرنا عنه ليجعلنا نتساءل عن الفوارق بين إرادة التحرّر أو أن تظلّ «محلك سر»، أن تكون إنساناً عادياً أم استثنائياً؟ .. هي أسئلة يحيى واكتراثه قبل أن يرمقه المجتمع بطرف ساخر، خصوصاً بعد مشهد السيرك الذي كشف عن قدرات فريدة وشاع نوعاً من الرعب، وجعل حياة وفريدة طريدتين ثم وقعتا في حبائل السلطة متمثلة في ضابط الأمن عمر البنهاوي (عباس أبو الحسن) بشكله المثير للدهشة، والذي يتزوّج من حياة ويستغل طفلتها في نسق عمله، ما حوّل مسار يحيى من تفاؤله ببحثه إلى متشكّك في الفكرة التي تتسع لتشمله حيث يكتشف في نفسه قدرات غير عادية ويزداد فضوله البحثي ويتشعّب حتى يلتقي بأحد مشايخ الصوفية (سامي مغاوري) الذي يحرجه وجود يحيى بينهم لأن هذا لا ترضى به السلطة وتحدث يفلسف الأشياء بطريقة عجيبة تتماس مع المنطق الأمني، وينتهي الفيلم بطلاق حياة وعودة يحيى إلى البنسيون مرّة أخرى ويلتحم بسكانه ويعود كل شيء كما كان عليه في البداية، يحيى ورفاقه بالداخل والسيرك يتجوّل حرّاً بالخارج، والصورة كلها مشرعة على بحر لا نهاية لحدوده.

النقلات الحرّة في سرد عبد السيد بدت كسراً للمنطق، وكذا لغة الحوار المتشابهة إلى حَدّ أن كل الشخصيات تقريباً تتحدّث بطريقة واحدة لا تعبّر عن تنوّعها وخصوصيتها، كأنها كما قلت في البداية تدوّن لداوود نفسه الذي يرسم نفسه مشهداً مشهداً لتكتمل لوحته الخاصة، حتى وإن لم يقدّم في هذا الفيلم مبرّراً علمياً أو نفسياً واضحاً للقدرات الخارقة والظواهر غير الطبيعية ولم يتعمّق في شخصيات سكان البنسيون وتجاوزهم عابراً لأنه أراد فقط الوصول إلى نتيجة واحدة وهو أن الجميع يمتلك قدراته غير العادية بداخله ويستطيع كما يحيى أن تسكنه فتنة الحكاية ويحملها إلى مدارج الضوء ومن حقه أن يصرخ: يا لها من لعبة ويا له من سحر حين يغير إيقاعه بأسلوب جديد يستهويه وربما يستدرجه إلى المتاهة قبل أن يصل إلى اليقين، لم يكن داوود في حاجة للأساطير والشرح العلمي ليثبت أن المختلف موجود وأن كل ما حدث وسيحدث حتى ولو في اللحظات المهووسة هو مهارة إنسانية كأن تحرّك قدمك وأنت جالس أو أن تدندن بأغنية غير مألوفة أو تبصر في المرآة فتجد نفسك، وهو ما أراده داوود في هذا الفيلم الذي يبدو كفكرة بيضاء عن معنى الوجود، وإضافة إلى انسيابية موسيقى راجح داوود التي تصنع إيقاعاً وحساً ينقلك إلى عوالم هشة، وكذلك ديكور أنسي أبو سيف الذي يضبط المعادلة، فإنك في هذا الفيلم قد ترى نفسك في شريط سينمائي وأنت مشدود كوتر، تتابع التفاصيل من هامشك الخاص متكئاً على ظلّك الذي يتموّج ويتعرّج حسب المشهد ومقدرتك على عدم النسيان.

«نوّارة» هالة خليل. .

نبض الراهن اليومي من زوايا معتمة

نديم جرجوره

لم يكنْ فيلم «نوّارة» (2015) أول فيلم للمخرجة المصرية هالة خليل يتوغّل في المجتمع المصري. فيلماها السابقان «أحلى الأوقات» (2004)، و«قصّ ولزق» (2007) يعكسان شيئاً من أجواء المجتمع، عبر سرد حكائيّ يتناول أحوالَ أفراد يهيمون على وجوههم بحثاً عن معرفة أو تفسير أو فهم لوقائع تُحيط بهم، ويرسم ملامح شخصيات تواجه مصائرها عبر التنقيب في أعماق ذواتها المقيمة في قهر أو التباس أو توهان. ففي الطريق إلى اكتشاف مُرسِلٍ غامض ومجهول لرسائل مُتعدّدة إلى سلمى (حنان ترك)، في الفيلم الأول (قصّة خليل، سيناريو وحوار وسام سليمان)، تفكيك لبعض تفاصيل العيش والعلاقات والمآزق والحكايات المتشعّبة في البناء المجتمعيّ والانفعالي والإنساني. وفي العالم المنهار لأفراد يتوقون إلى منافذ تنقذهم من تخبّطاتهم وارتباكاتهم، في الفيلم الثاني (كتابة خليل)، تبرز معالم الأسى والخراب الذاتي والعام، في محاولة بصرية لجعل الكاميرا أداة تلصّص تطرح، في الوقت نفسه أيضاً، أسئلة الحياة والانتماء والألم والأحلام المضطربة والمعطوبة.

لهنا كلّه، يُمكن القول إن هالة خليل تستكمل، في «نوّارة» (كتابتها أيضاً)، اختباراً بصرياً يغوص في الزوايا المعتمة للناس وأمكنتهم وبيئاتهم وانفعالاتهم، ويخرج إلى



الشاشة الكبيرة في محاولة حثيثة لتمتين لغة القول السينمائي، سرداً وتصويراً ومعالجةً وإدارة ممثلين. الهنات لن تكون عائقاً أمام مسعى جدّي إلى صناعة صورة سينمائية، لها في الفيلمين السابقين امتداد تأسيسي لمعنى صناعة الصورة عبر الاشتغال الإنساني الاجتماعيّ الفرديّ.

عالمان متناقضان

نوّارة فتاة لديها أحلام عريضة في امتلاك أبسط الأشياء. بهذا الوصف المكتوب في «الملف الصحافي»، تُقدَّم الخادمة الشابّة نوّارة (منّة شلبي)، في «نوّارة»، الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرجة المصرية هالة خليل. خادمة شابّة تعمل في فيلّا يملكها السياسيّ الثريّ أسامة (محمود حميدة)، حيث كانت تعمل والدتها (الراحلة) قبلها. تعيش وحيدةً مع جدّتها العجوز توحة (رجاء حسين)، وتحبّ النوبي أسامة (أمير صلاح الدين)، المتزوّجين معاً «على الورق» بانتظار اصطلاح الأمور المادية الحياتية، التي تُتيح لهما العيش معاً في منزل واحد. والد النوبي عجوزٌ مُصابٌ بمرض سرطاني، لكن فساداً عظيماً يعمّ المستشفى والنظام الطبي، فينقله الشاب إلى مستشفى آخر. بيئتها الاجتماعية فقيرة (لا تصل مياه الشرب إلى المنازل شبه المتداعية). قسوة الخراب المحيط بها لا تُحتمل. مع هنا، لا تغادر الابتسامة وجهها المُشعّ بما يُشبه فرح التفاؤل، والحرص على مواجهة الحياة بإشراقة وجه نضر.

نوّارة تريد تحقيق ما يُعدّ عادياً في حياة طبيعية: زواجٌ وعائلةٌ ومنزلٌ متواضع ومدخولٌ جيّد. تخدم عائلة السياسيّ الثريّ بكل حماسة وحبّ وشغف واحترام. تخشى كلب الابنة المدلّلة خديجة (رحمة حسن)، لكنها تُتقِن لاحقاً كيفية التعامل معه. سيّدة المنزل شاهينا (شيرين رضا) تثق بها جداً، إلى درجة أنها تُسلّم الفيلّا لها وللبستانيّ الحارس العم عبدالله (أحمد راتب)، بعد قرار العائلة بالسفر خارج البلد. سبب السفر كامنٌ في أن «ثورة 25 يناير» (2011) قائمة، والرئيس حسني مبارك تنحّى عن الحكم، والملاحقات القضائية تطارد نجليه علاء وجمال وبعض أبرز الرموز الاقتصادية والمالية والسياسية الفاسدة، في حين أن الوضع العام غير مريح لأفراد العائلة هذه ولأشباههم، ما يجعلهم يخشون التجوّل في الشوارع



مشهد من «نوارة»

أو الخـروج مـن المجمّـع السـكنيّ.

هـنا اختصـار مُكثّـف لحبكـة درامية ترتكز على إظهار بعض جوانب العيش المصريّ لحظة «انقلاب الأقدار». عالمان متناقضـان تمامـاً، ومسـاران مختلفـان أحدهما عن الآخر إلى أقصى حَدٍّ ممكن: فالخادمة الفقيرة تُعتَقل من قِبَل رجال أمن يُداهمون فيلّا أسامة بحثاً عنه، بسبب اتّهامات بالفسادين السياسي والمالي، علماً بأن تهمتها كامنةٌ في «سرقة» 20 ألف جنيه مصري تمنحها إياها سيّدة الفيلّا لحاجة الخادمة إلى المال؛ والعائلة الثرية «تنفد» بذاتها، على الرغم من أن السياسيّ البرلمانيّ ليس بريئاً أبداً من ألف احتيال ودناءة وعفن. «ثورة 25 يناير» وعدٌ بتبديل أحوال البلد وناسه، وحضور «الثورة» في الفيلم خفيّ ومتواضع، لكنه أساسيّ. فـ«الثورة» نواة جوهرية للمبنى الحكائيّ الدراميّ، والسياق الإنسانيّ للشخصيات الفيلمية معقودٌ على مفاعليها وتأثيراتها المبثوثة في المستويات كلّها للعيش اليومي.

تجمع نوّارة، ابنة البيئة الاجتماعية الفقيرة، العالمين معاً، بجعل عينيها عدسة سينمائية تلتقط التفاصيل والتحوّلات وبعض المخفيّ: في منزل موزّعة غرفه المهترئة على أناس مُعدمين مثلها؛ وفي مستشفى يُظهر نماذج حيّة من مواطنين مقهورين ومهمّشين وخاضعين لابتزاز مدوٍّ لا يأبه أصحابه بحالاتهم الصحيّة المتردّية؛ وفي مجمّع سكني ثريّ، يضمّ أناساً يعكسون صُوَر نافذين سابقين يجدون أنفسهم أمام تحوّل مرتبك وغير مفهوم بالنسبة إلى بعض أول منهم، أو عابر وغير مُجدٍ بالنسبة إلى بعض ثانٍ، بينما بعض ثالث يكيل الشتائم لـ«ثوّار» يصفهم بأنهم «شوية عيال». نوّارة ترى وتسمع، وكاميرا هالة خليل ترافقها في خطواتها كلّها (في الطريق بين حيّها والمستشفى والمجمّع، وداخل الفيلّا والعالم المحيط بها، وفي الغرف الآيلة إلى الانهيار في عالمها)، كي ترسم معالم إنسانية في مفترق مفصليّ في الراهن المصريّ.

لحظة تأمّل

المبنى الحكائيّ مستند إلى سيرة الخادمة في يومياتها المثقلة بأسئلة وهموم. تريد خلاصاً من واقع مُزرٍ، فتفرح عفوياً بالثورة وأحلامها الإصلاحية. تعمل بإخلاص وجدّيّة في عالم ثريّ يتحمّل بطريقة أو بأخرى جزءاً كبيراً من الخراب الضارب عالمها. التوليف يسعى إلى إيجاد توازن فعليّ بين المتتاليات البصريّة، بما يخدم تطوّر الحدث، على الرغم من هنات لا تؤثّر سلباً على المناخ العام للحبكة وتفاصيلها، بل تبدو غير ملائمة في منطق دراميّ، أو تحتاج إلى تماسك بصريّ أقوى: مشهد ملاحقة نوّارة لكلب مخدومتها في شوارع المجمّع الفارغ من ناسه، ولقاء صبيّة صغيرة مع كلبها. لقطة بوح بين نوّارة والعم عبدالله، حين يقول الأخير لها شيئاً عن السيرة القديمة لأسامة. علاقة نوّارة بالكلب مثلاً، وكيفية التغلّب على خوفها منه. اعتداء حسن (عباس أبو الحسن)، شقيق أسامة، عليها داخل الفيلّا، ووقوعها على السلّم الداخلي. مشهد التظاهرة في الطريق إلى المجمّع السكني... إلخ.

في مقابل هذا كلّه، يأتي «نوّارة» في لحظة يُفترض بها أن تكون مناسَبَةً لتأمّلٍ في أحوال بلد ومجتمع يعيشان، منذ 25 يناير 2011، ارتباك عميق في مستويات العيش اليوميّ. لا يعني هذا أن صناعة الفيلم مرتبطة مباشرة بالاحتفال بالذكرى الخامسة لـ «الثورة» هذه، هو المُقدَّم في «عرض أول في العالم»، في مسابقة «المهر الطويل» في الدورة الـ 12 (9 - 16 ديسمبر 2015) لـ «مهرجان دبي السينمائي الدولي» (تفوز منّة شلبي بجائزة أفضل ممثلة عن دورها هنا، في المهرجان نفسه). فالتأمّل، بأنواعه المختلفة، مطلبٌ ضروريّ لتبيان المسارات الآيلة إلى الفوضى والخراب والانهيار، والسينما جزءٌ أساسيّ من النقاش الدائر حول الأعوام الخمسة هذه، وفيلم «نوّارة» يتّخذ من «لحظة التأمّل» حيّزاً لاشتغال فنّيّ يمتلك شرطه الإبداعي بشكل عام، ويطرح أسئلة الحياة اليومية في البناء الاجتماعي للمدينة وناسها، ويتابع بعض فصول الراهن.

«جحيم» أوغيست سترانبيرغ

عبد الله كرمون

ما يزال يُعرض في سينما غالاند الباريسية فيلم «جحيم» أو «أنفيرنو»، المستوحى من حياة وأعمال الكاتب السويدي المعروف أوغيست سترانبيرغ (1849 - 1912)، وخاصة منها الكتاب الذي يحمل العنوان نفسه.

وقد عمل على إنجاز الفيلم، كتابةً وإخراجاً وتصويراً المخرج الشاب بول أنتوني ميلز ووالده بيير ميلز، إذ اضطلع فيه هذا الأخير بتأدية دور الكاتب الكبير سترانبيرغ.

تبلورت فكرة إعداد هذا الفيلم قبل أربع سنوات، كالتفاتة للذكرى المئوية لرحيل الكاتب. فتأخر إتمامه بسبب قِلّة الإمكانيات المادية، وعدم اهتمام المنتجين الكبار به، باعتباره فيلماً خارجاً عن سياق الأفلام المألوفة.

ارتأى بول أنتوني ميلز أن يُعرض الفيلم مجاناً، تشجيعاً منه المشاهدين لارتياد هذا النوع من السينما الجادة. بينما يفسح المجال بهذا الشكل ليعيد الروّاد ربط علاقاتهم مع دور السينما والفنّ والثّقافة.

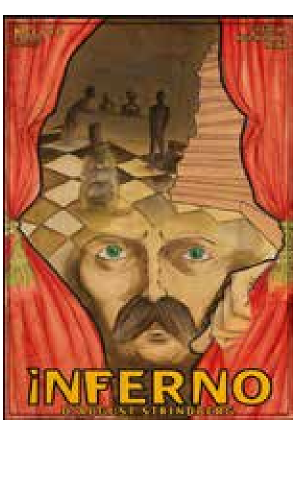
لم يكن همّ الفيلم بتاتاً إعادة سرد الحياة الخطية لكاتب معروف - ما قد لا يكفي فيلم واحد لاستيعابه، باعتباره قد عاش حياة متقلّبة وشديدة الاضطراب في مناحيها كلها- وإنما كان هدفه الأسمى هو الوقوف على تصوير بعض المناحي الجوهرية لما قد ينطبق عليه اسم الجحيم في حياته.

فالفيلم يستلهم، في غالبيته، صفحات بكاملها من «أنفيرنو»، ولا يكاد يستمد من كتبه الأخرى سوى بعض المعلومات المتعلّقة بتكوينه أو بآرائه. مثل روايته السيرية «ابن الخادمة» التي يحكي فيها متاهات طفولته وبداية شبابه بصيغة الغائب.

بينما تعامل الفيلم بشكل مخالف مع مسرحيات سترانبيرغ الكثيرة، إذ استدعى بعض أهم شخوصه، خاصة من مسرحية «الآنسة جيلي»، كي يطاردوا صانعهم ويعكرّوا عليه صفو حياته.

لَعلّ المحور الأساسي في الفيلم هو مغادرة أوغيست سترانبيرغ لبلده السويد ووصوله إلى باريس مروراً ببرلين. وبذلك يُفتتح الفيلم، إذ نتتبع الرجل عبر حقول متراميّة من الثلج، يصعد مرتفعات ويهبط في منحدرات قبل أن يدلف في مضايق زقاق أسَّاسُ الباريسي كما كان عليه حينها، ويلج بَهْوَ فندق أورفيلا الذي لم يعد موجوداً بذاته.

كان سترانبيرغ قد غادر السويد، في واقع الأمر، فاراً من الأجواء الخانقة التي لم يعد يحتملها، سواء بسبب كتاباته التي اشتُم منها الجحود أو معادة المرأة (الحركة النسائية في نظره)، أو بسبب أعدائه الحسّاد.



ثم إن هناك أمراً آخر، هو رغبته في تنفس هواء الحرّيّة في باريس، وربما التألق في سمائها الفنّيّة كنجم. خاصة أنه قد كلف بالسيدة سيري فون إيسن زوجة البارون فرانجيل، وانتهى به الأمر بأن يتزوج بها، ورافقته إلى باريس معتقدة بأنه سوف يوفر لها فرصاً تفتح مواهبها في التمثيل، مع العلم أنه قد منح لها من قبل أدواراً في مسرحياته التي مُثلت على خشبات المسارح.

سوف يختبر سترانبيرغ الحياة الباريسية، ويقف بعد مدة يسيرة على شظفها، وعلى بؤس العلاقات الاجتماعية فيها، فيشكو الجوع واليأس وغدر الذين كان يخالهم أصدقاء.

فانعزل عن حلقة الفنانين والكتّاب والمعارف. ثم انصرف إلى كتبه وتجاربه العلمية، التي أُبتلي بها في تلك الفترة الحرجة من حياته. ذلك أنه انهمك في دراسة الكيمياء وأنجز أبحاثاً في نطاقها، ثم استهوته الخيمياء، وظلّت فكرة صنع الذهب تراوده بلا هوادة، حتى صار متيقناً من إمكان استخلاصه من الكبريت.

ينفصل الرجل عن زوجته الأولى التي لم تطق نمط حياته، بعدما خيّب أملها فيه، فيتزوج بفريدا الصحافية النمساوية إبان إقامته القصيرة في برلين، التي سرعان ما سوف تفارقه هي أيضاً، فيصير أكثر من أي وقت مضى فريسة لوحدته القاسية وللأشباح المتسلطين عليه!



مشهد من «جحيم»

يركّز الفيلم بإلحاح على هذا الملمح الدال من حياة سترانبيرغ، إذ يعتزل الكتابة ويتفرّغ لتجاربه المختبرية الغريبة في غرفته بفندق أورفيلا. وليس المضني في هذه الحال، هو ضياع موهبة كبيرة وحده، ولكن، وهو الأدهى، إصابته بنوع من المس الجنوني، فيتخيّل رؤية أشياء خيالية، ويخال سماع أصوات غريبة، كما تنتابه نوبات انهيار لا سبيل لتلافيها.

يعتمد الفيلم تقنية اللوحات التي تصوّر كل مرّة مشهداً من حياة أو تطلعات أو أفكار سترانبيرغ. كما يقدّم مقاطع بحنافيرها من كتاب «الجحيم»، أو يُعيد تمثيل نوع من الحوار، بشكل حرفي، بين الخالق والشيطان والملائكة.

غير أن الكثير من المعطيات الواردة في الكتاب لم تُؤخذ بعين الاعتبار في الفيلم، لأن هذا الأخير، يسعى إلى الإيحاء إلى المخفي، والتعبير عن المستتر في ثنايا عمل الكاتب.

فالمدينة لا تظهر حقاً في الفيلم، إلا نادراً، ولا نستشف فيه سجالات سترانبيرغ مع أقرانه السويديين الذين كانوا يقيمون حينها في المنفى الباريسي. فمقبرة مونبارناس التي كان مغرماً بالتنزه في ممراتها، لم نجد في الفيلم، على الأرجح، سوى لقطة واحدة لها.

حتى لحظات تسكعه في باريس، وتهالكه على معاقرة الكحول، قبل أن ينزوي في غرفته، لم يؤت عليها بشكل واضح. إذ ظَلّ الفيلم يراوح ما بين انقطاعه عن الكتابة وما بين مخاوفه الكثيرة من أعداء مستترين في زاوية ما، يتعقبونه من أجل إيذائه.

عمل الفيلم أيضاً على إثارة الانتباه إلى المأزق الروحي الذي عرفه سترانبيرغ، فبعدما كان مُتشكّكاً، بل جاحداً، صار يبحث عن فكرة الله في كل شيء، ما كان دليلاً على تمكّن العِلّة من نفسه تمكّناً.

يحاول الفيلم أن يوظّف الأدوات السينمائية بدون حشو، فيعتمد جمالية الصور والصوت والزاوية التي تُؤخذ منها الصور. فترى الفصل المخيم على طول الفيلم، مع استثناء بسيط، هو فصل الخريف، ولا يدل ظهور بعض البراعم هنا وهناك على حلول فعلي للربيع، ولكن على إمكان وجود بارقة أمل يسيرة في خضم كل ذلك الشقاء والنكد الذي أُبتلي به الرجل.

إذا كان الفيلم محتفظاً بمقرّ سكن سترانبيرغ الباريسي في غرفة فندق أورفيلا، التي خبر فيها سوداوية حياة الكوابيس، التي تطارده حتى في عِز الظهيرة، فإن الكتاب قد أتى على أماكن أخرى قد مَرّ بها الرجل عبر تشرّده الباريسي، لأنه كثيراً ما كان ينتقل إلى مقرّ جديد كي يهرب من أعداء يعتقد أنهم له بالمرصاد على الدوام.

يخلص الفيلم إلى عودة الكاتب إلى حياة الكتابة، التي خلّصته من الجنون المحقق الذي كان فريسة له لمدة غير يسيرة، والذي كاد يعصف به قبل الأوان. وليس كتاب «أنفيرنو» سوى حصيلة كتابة تالية لتلك الحياة التي حقّ له أن يسميها جحيماً، وقد أطلعنا الفيلم ثانية، على قساوتها. ألم يكنْ هو مَنْ كتب: «أن تفتش عن الله وتصطدم بالشيطان. إن ذلك هو عينه ما حصل لي»!

الترجمان ذلك الخائن الخوّان

د. حسين السوداني

يرتبط بالمترجم إطار استعاريّ، يبدو عابراً للثقافات، هو أن المترجم خائن خوّان(1)، وقد تجسّد ذلك في اللغة الإيطالية على نحو حِكْميّ، انطلاقاً من سجع يجري الحُكْم مجرى الحِكمة (traditore traduttore)، وهو السجع الذي سعى بعض الفرنسيين إلى استضافته في اللسان الفرنسي، ولو بنحت لفظ غريب عن اللسان الفرنسي، (2) Traduire، c'est trahir.
ولهذه الريبة نظير في التراث العربي، انطلاقاً من فكرة أساسية هي استحالة الترجمة المكافئة لأصل الكلام؛ فلذلك ينبغي فهم «خيانة الترجمان» على غير المعنى الحقيقي للخيانة والتخوين. فالترجمة نشاط إدراكيّ جامع بكلّ معنى الكلمة، وهو يستجمع عمل الذهن في كلّ دقائقه. وقد عبّر الجاحظ عن هذه الإكراهات المنهجية بعبارة تستجمع ما يحيط بنشاط الترجمان، من ضوابط وشروط، تجعل نجاح الترجمة أمراً غير مأمون. يقول الجاحظ: «ولا بُدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه- أيضاً- قد تكلّم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكّن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكُّنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوّة واحدة، فإن تكلّم بلغة واحدة استفرغت تلك القوّة عليهما، وكذلك إن تكلّم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات. وكلّما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقلّ، كان أشدّ على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه. ولن تجد، البتّة، مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء»(3).
لقد صاغ الجاحظ عبارته بصرامة أسلوبية وتشديد فيه ثلاثة مدارج تضبط، بالاستتباع، ما ينجرّ بتوالد الشروط، فالمدرج الأوّل هو ضرورة تكافؤ بيان المترجم ولغته وعلمه في لغتَي الانطلاق والوصول. ويستتبع هذا الشرطَ الأوَّلَ تمزقُ المترجم أمام تجاذب لسانَي الترجمة «لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها». ولهذا المدرج الثاني استتباع ثالث يكون بحسب مجال الترجمة، وذلك انطلاقاً من التناسب الطرديّ بين دقّة التخصّص وعسر الترجمة. ومن هذا التدرُّج السببي يخلص الجاحظ إلى أنّه «لن تجد، البتّة، مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء».
وما يجعل الأمر على هذا النحو أنّ كل لغة تمثّل وجهة نظر خاصّة للعالَم وللأشياء، وذلك على نحو يختلف، بالضرورة، من لغة إلى أخرى، وإدراك هذا الأمر هو من المغانم الأساسية التي يحصّلها من يطّلع على أكثر من لسان واحد، فالذي يتجوّل بين الألسنة يدرك أهمّيّة تنسيب الأشياء. ذلك أنّ كثيراً مما نراه كونياً في لساننا المحلّيّ قد لا يكون له نظير في لغة أخرى. فمن ذلك أنّ في العربية مفرداً ومثنًّى وجمعاً، وليس في الفرنسية- مثلاً- سوى المفرد والجمع. وفي العربية منكّر ومؤنّث، وفي الألمانية منكّر ومؤنّث ومحايد. وللمقارن بين الألسنة في هذا الباب أمثلة، لو علمها كلّ متعصّب للسانه القوميّ لفضّل التنسيب على الإطلاق.
إنّ إدراك هذا المستوى من الفوارق اللغوية وما يقتضيه من كياسة الترجمان هو ما يشكّل معرقلاً يمكن عَدّه في مستوى الكلّيّات اللغوية، وهو، لذلك، يمثّل مستوى مشتركاً بين المشتغلين بالترجمة نظرياً وتطبيقياً، ويتجلّى هذا الوجه النظاميّ في السياقات العلمية التقنية، مثل الهندسة والتنجيم والحساب واللحون. ولكنه قد يغدو هيّناً متى قورن بمستوى أسلوبيّ لا يرتبط بنظام اللسانَيْن: المنقول منه، والمنقول

إليه، وإنما يتعلّق بالمستوى الفرديّ من تصرّف المتكلّمين في قواعد ألسنتهم المحلّيّة، وهو الذي يساوي مستوى الكلام، في قسمة فرديناند دي سوسير لمستويات الظاهرة اللغوية إلى مستوى كونيّ يسمّيه «اللغة، Langage»، ومستوى اجتماعي يسمّيه «اللسان، Langue»، ومستوى فرديّ هو مستوى «الكلام، Parole».

في المستوى الفردي تتباين أساليب المتكلّمين واختياراتهم التعبيرية في دائرة اللسان الواحد، ولذلك خصّ الجاحظ هذا المستوى بتفصيل خاصّ، فقال مقارناً لهذا المستوى بسابقه: «هذا قولنا في كتب الهندسة والتنجيم والحساب واللحون، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين وإخبار عن الله -عَزّ وجَلّ- بما يجوز عليه مما لا يجوز عليه حتى يريد أن يتكلّم على تصحيح المعاني في الطبائع، ويكون ذلك معقوداً بالتوحيد، ويتكلّم في وجوه الإخبار واحتمالاته للوجوه، ويكون ذلك متضمّناً بما يجوز على الله تعالى، مما لا يجوز، وبما لا يجوز على الناس مما لا يجوز، وحتى يعلم مستقرّ العامّ والخاصّ، والمقابلات التي تلقى الأخبار العامّيّة المخرج فيجعلها خاصّيّة؛ وحتى يعرف من الخبر ما يخصّه الخبر الذي هو أثر، مما يخصّه الخبر الذي هو قرآن، وما يخصّه العقل مما تخصّه العادة أو الحال الرادّة له عن العموم؛ وحتى يعرف ما يكون من الخبر صدقاً أو كذباً، وما لا يجوز أن يسمّى بصدق ولا كذب؛ وحتى يعرف اسم الصدق والكذب، وعلى كم معنى يشتمل ويجتمع، وعند فقد أي معنى ينقلب ذلك الاسم، وكذلك معرفة المحال من الصحيح، وأي شيء تأويل المحال، وهل يسمّى المحال كذباً أم لا يجوز ذلك، وأي القولين أفحش: المحال أم الكذب، وفي أي موضع يكون المحال أفظع، والكذب أشنع؛ وحتى يعرف المثل والبديع، والوحي والكناية، وفصل ما بين الخطل والهذر، والمقصور والمبسوط والاختصار؛ وحتى يعرف أبنية الكلام، وعادات القوم، وأسباب تفاهمهم، والذي ذكرنا قليل من كثير».

إنّ هذه الضوابط المنهجية هي ما يجعل النصّ الواحد مرشّحاً، بالضرورة، لترجمات، يكافئ عددُها عدد مترجميها. فكلّ ترجمة إنما هي ترجمة عن فهم صاحبها لما يترجم. ومن ملامح ذلك أنّ «شيشرون» يحدّد الخطوط العريضة لمنهجه في الترجمة، في مقدمته لترجمة «de optimo genere oratorum» قائلاً: «أنا لم أترجم هذه الخطب بوصفي مترجماً، بل بوصفي خطيباً، فأبقيت على الأفكار والأشكال نفسها، أو- إذا صح هذا التعبير- أبقيته على «صور» الفكر نفسها، وإن كان ذلك في لغة تتّفق مع استعمالنا اللغوي المعاصر، وفي غضون ذلك لم أرَ من الضروري أن أترجم كل كلمة بكلمة مماثلة، بل حافظت على الأسلوب العامّ وعلى قوّة اللغة»(4).

من كل ذلك نخلص إلى أنّ ما ينجزه الترجمان ليس، في كل الأحوال، نقلاً لأصل المعنى في الكلام المنقول، وهو أمر يضاعف مسؤولية المترجم، انطلاقاً من أنّ للمعاني في الكلام ظلالاً هي ما جعل المناطقة- ومن بعدهم الأصوليون والبلاغيون- يميّزون في الدلالة، منذ القديم، بين دلالة المطابقة (Denotation)، ودلالة التضمّن (Implication)، ودلالة الالتزام (Connotation).

من خصائص ظلال المعنى أنها تقَدَّم، في الخطاب، وكأنها ليست الهدف المراد إبلاغه، ولذلك تمثّل مدلولات لا تلقى عنتاً في تلقّيها وتمثّلها، فهي تلبس رداء غيرها، وهي تقدّم في حيّز المسكوت عنه من الضمنيات التي تبدو كالمتّفق عليه أو التي يراد لها أن تبدو كأنها من المتّفق عليه الذي لا خلاف حوله، ولذلك يتكثّف المعنى وتتراكب مستويات دلالية كلما

وجـدت دلالــة التزاميــة، وخاصية الإيهـام هذه هــي ما جعل «رولان بارت، Roland Barthes (1915 - 1980)» يخصّص فصلين، في مقدّمة كتابه «S/Z» للدفاع عن دلالة الالتزام ضدّ السـيميولوجيين والفيلولوجيين، فيقول في بيان أهمّيّة دلالة الالتـزام: «إنّ دلالة الالتزام هي السـبيل إلى تعـدُّد المعنى في النص الكلاسـيكي، إلى هذه الوفرة المضبوطة التي تؤسّـس النصّ الكلاسيكيّ»(5).

والمتأمّل في كتابات «رولان بارت» يجد احتفاءً خاصّاً بمناطق مـن المعنـى ليس من المتـداول الاحتفاء بها، وقـد تجلّى ذلك في أنّ حديثه عن دلالة الالتزام يرد تقريظاً تارةً، واستشـرافاً بأنها المسـتقبل الحقّ للّسـانيات تارةً أخرى(6)، فمن الناحية الوظيفية تعدّ دلالة الالتزام «تشويشاً، bruit» يعتري المدلول المطابَقـي، ولكنـه نِعمَ التشـويش، فهو يفسـد تلك السـكينة العقيمة التي بُنِي عليها تصوّر أحادية المعنى(7).

وهـذه القيمة التي يعلنهـا «رولان بارت» لدلالة الالتزام تجلّت، على نحو حقيقي، في سياقات تطبيـــقية مثــل الأســـلوبية والتــرجـمـة، فـ«جــــورج مونـــــان، Georges Mounin 1993- 1910» - مثـلاً- يعـرّف دلالـة الالتزام بأنها «مـا يَعْلَق بالمدلـول من حواشٍ دلاليـة ذاتية»(8)، ولكن هذه الحواشـي تمثّـل مكوّنـاً دلاليـاً لا ينبغـي إهمالـه، فـ«مونان» يـرى، في سـياق دراسـته للمسـائل النظريـة للترجمـة، أنّـه «أيّـاً كان تصنيفنـا للـدلالات الالتزاميــة، وأيّاً كانت تسـميتنا لهـا فإنها تُعـدّ مـن اللغة، ويجب أن تترجم، شـأنها شـأن كل المدلولات المطابَقية»(9)، وهـو أمـر يثير- في الحقيقة- عدّة مشـكلات، رأسـها عـدم تماثل الحوامل بين الألسـنة، ومثـال ذلك صوت الراء في الفرنسـية، والقاف في العربية، فلكل منهما صور في الإنجـاز ذات مدلولات اجتماعية تتجاوز المسـتوى المقطعيّ، ولكـن صعوبـة ترجمة هذه المعاني الثوانـي هي مما يمكن أن نعرّف به دلالة الالتزام، فعند الترجمة يكون الالتزامي من الدّلالة هو- في أكثر الأحيان- ما لا يمكن ترجمته من لسـان إلى آخر، وهــو أمر ذو طبيعة تصوُّرية، ذلـك أنّ الوحدة اللغوية تعلق بهـا- في المسـتوى التصـوّري- زوائد دلاليـة، فتلازمها حتى تكـون بمثابة الجـزء من مدلولها المطابَقـيّ، ومثال ذلك صفة «يهـودي» في متداول اللغة العربية، فدلالتها الأخلاقية جعلتها تكاد تتمحّض للدلالة على الشرّ المطلق في الأخلاق، ومثل ذلك تباين تصوّر البهلوان/ المهرّج في الألسـنة الهندية الأوروبية، فكلمـة «clown» فـي اللغـة الإنجليزيـة تحيـل علـى البـريء السـاذج، ويـدلّ مقابلها فـي اللسـان الألبانـي «pehlivan»- مثلاً- على الماهر القادر على حياكة الألاعيب(10). ومن منظور «جورج لايكوف» تعدّ هذه الزوائد الدلالية وجهاً مهمّاً في تفسير الاشـتراك اللغـويّ، وقد اختبر «لايـكوف» ذلك انطلاقـاً من كلمـــة «Bacheleor» الإنجليزيـة، فكثيـراً مـا يمثّـل المعنى اللزومي المرتبط بمصادقات مختلفة نواة دلالية، لأجلها يطلق الاسم الواحد على أكثر من مسمّى(11).

ولذلك نقدّر أنّ ما يحمله «جورج مونان»، على سـبيل الوجوب، ليـس إلا مــن قبيل إعلاء سـقف ما يجـب أن يُنتَظَر مـن المترجم، ولعـلّ ذلك هـو ما يجعـل كلّ ترجمة مشـوبة بما يسـمّى مبالغةً «خيانة ما للنصّ المترجَم»، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فكرة الضيم فـي تصوّر الجاحظ للترجمة فإنّها عبارة صيغت بمنظور وصفيّ لا معياريّ، إذ يصف الجاحظ، بذلك، العمليات الذهنية في نشاط الترجمة، ومُضْمَر ذلك هو الخطر الجليل لنشـاط الترجمان، على نحـو يقتضـي الحيطـة وحسـن الاسـتعداد، وعلى ذلـك النحو- أيضاً- تُفهم صفة الخيانة في الترجمة.

هوامش:

1 - ترجمـة المثـل الإيطالي على هذا النحو هي مـا اقترحه صالح القرمادي، في مقدّمته لترجمة الطيب البكوش، لكتاب جورج مونان «مفاتيح الألسنية».

2- Joachim du Bellay، Défense et illustration de la langue franÇaise.

3 - الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية - بيروت، ج1، ص 54.

4 - محمـد عنانـي، نظريـة الترجمـة الحديثـة، الشـركة المصريـة العالمية للنشر، مصر، 2003، ص 27.

5- Roland Barthes، S/Z، ed Seuil 1970، p 14.

6- Roland Barthes، éléments de sémiologie، p 131.

7- ibid، p 15.

8- George Mounin، La Communication poétique، précédé de Avez-vous lu Char ?، Gallimard، 1969، p 25.

9- George Mounin، Les problèmes théoriques de la traduction، Gallimard، Paris، 1963، p 166.

10- Mimoza Rista-Dema، Language Register and the Impacts of Translation: Evidence from Albanian Political Memoirs and their English Translations، in «political discourse analysis» edited by S. G. Obeng and B. A. S. Hartford، Nova Science Publishers، New York،2008، p 7

وتقديرنا أنّ عماد الخطاب الإشـهاري هو تكثيف القوّة الدلالية الكنائية لِلّفظ وتفقيـر مدلوله المطابقيّ، ولذلك يعمد أصحاب صناعة الإشـهار إلى زاويـة فــي المــادّة الإشــهارية، تكون طيّعة للشـحن الدلالــيّ، فيعرجـون، بإدراك المتلقّي، عن الدلالة المألوفة إلى دلالة تلقى في نفسـه هوى، وأكثر المداخل اليسيرة، في مثل هذا السياق، مداخل المحظورات، كالجنس مثلاً.

انظر:

- Elsa SimÕes Lucas Freitas، Taboo in Advertising، John Benjamins Publishing Company، Amsterdam-Philadelphia، 2008، p 44.

وتنكـر مؤلِّفـة الكتــاب في هذا السـياق أنّ قناة TVI - وهـي التــي كانت ملكاً للكنيسـة الكاثوليكية في منطلق بثّها- كانت تمتنع امتناعاً مطلقاً عن عرض كلّ إشهار لموادّ محظورة أو محتوية على مادّة مخلّة، وعندما انتقلت ملكية القنــاة إلى شـركة خاصّة تخلّت عن كلّ تلك الخلفيــة الكاثوليكية، وصاغت لها سياسـة إدارة جديدة، فاقتضى منظور الربح أن يصبح ما حيدته القناة في الماضي جزءاً من مداخل الربح في حاضرها (انظر ص (11) من الكتاب).

11 - انظر

Lakoff (George)، Women، Fire and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind، The University of Chicago Press، Chicago and London1990

وقد طبّق الأزهر الزناد ذلك على مثال لفظ «العين» في العربية.

انظر: الأزهر الزناد، فصول في الدّلالة ما بين المعجم والنّحو، (الفصل الأوّل: مراتب الاتّسـاع في الدّلالة المعجميّة المشـترك فــي العربية: «عين» نموذجاً) منشـورات محمـد علي الحامــيّ، تونـس، الـدار العربية للعلوم ناشـرون، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 15 - 42.

نقمة الضوء

محمد سلمان داود المندعي

وفقاً للكثير من دعاة حماية البيئة الطبيعية، يُعدّ التلوث الضوئي واحداً من أسرع أنواع التلوث البيئي نمواً وانتشاراً. مصدر هذا الانتشار: الإضاءة المفرطة في الهواء الطلق، كأضواء الطرق، اللوحات الإعلانية، مواقف السيارات، الملاعب الرياضية والأضواء السكانية.

من المعروف أن التغيرات الجسمية والعقلية والسلوكية منظمة من قبل الساعة البيولوجية، وهذه الأخيرة تعمل على تنظيم الأنشطة الفسيولوجية كالنوم، وإنتاج الهرمونات، وتنظيم الخلية، والتنبنب في درجة الحرارة، وكمثال نموذجي: تشكيل هرمون الميلاتونين Melatonin، ويطلق عليه هرمون النوم الذي يفرز ليلاً بين الساعة 2 و4 ليلاً، حيث يتم إنتاج هرمون الميلاتونين من الغدة الصنوبرية Pineal gland، والتي تعرف بالعين الثالثة وهي تتأثر بالضوء فتتوقف عن العمل في وجوده بينما تعود للنشاط في الليل، وهذا الهرمون، بحسب تقرير مجلس العلوم والجمعية الطبية الأميركية مضاد للأكسدة، وله تأثير مضاد للسرطان فهو يمنع تكوين الخلايا السرطانية، ويستخدم طبياً في علاج السرطان، فعند تعرض الإنسان للإضاءة ليلاً؛ فإن إفراز هرمون الميلاتونين Melatonin يتوقف وتزداد نسبة الإصابة بالأمراض السرطانية، كسرطان الثدي، كما أن تعطيل إفراز هرمون الميلاتونين Melatonin يؤدي إلى اضطرابات في النوم، وإلى القلق والاكتئاب.

ويقول العالم الألماني بيت شتراسر، إن الأضواء الساطعة تنبعث منها مواد مشعة نسبياً تؤثر على المرأة الحامل سلباً، إضافة إلى تأثيرها على وظائف أعضاء الجسم، حيث تزداد ضربات القلب والنبض ويحدث لها ث في التنفس وصداع ينتهي بعدم التركيز الطبيعي للإنسان. كما أكد باحثون من جامعة بانسيلفانيا سنة 1999م، أن الأطفال دون السنتين، الذين ينامون على الضوء الآتي من الشوارع، يتعرضون لمرض قصر النظر خلال الطفولة وخلال عمر المراهقة.

وعلى مستوى آخر من الطبيعة، تعيش الكائنات الحيّة بإيقاع يومي معتاد، Circadian Rhythm فبعض الكائنات الحيّة تقوم بأنشطتها الحيوية في النهار، في حين تقوم أخرى بأنشطتها في الليل، لكن دخول الضوء الاصطناعي المفرط في البيئة ليلاً، أربك حياة الكائنات الحيّة وأثر على قيامها بالعديد من الأنشطة الحيوية تأثيراً كبيراً؛ فأنشطة الحيوانات الحيوية تكون أكثر كثافة في الليل، كما أن الكائنات الحيّة تحتاج الليل للقيام بأنشطتها الطبيعية.

تستجيب الحيوانات الليلية للضوء بشكل مختلف، فبعض الحيوانات تنجذب للضوء، والبعض الآخر يبتعد عنه، فالكائنات التي تنجذب للضوء تتجمع بأعداد كبيرة حول الضوء، وتكون عرضة للافتراس، أما الكائنات الحيّة التي تبتعد عن الضوء فأصبحت بيئتها المعيشية الطبيعية أقل؛ لأن الضوء أصبح يشكل جزءاً كبيراً من الأرض.

إن الحشرات التي تنشط ليلاً، تعتمد على ضوء القمر والأجرام السماوية في توجيهها للاتجاه الصحيح، والطيران بزاوية ثابتة؛ لكن في وجود الإضاءة الاصطناعية الشديدة فإنها تبدأ بالتحليق حولها



بزاوية ثابتة، وتضبط اتجاه طيرانها عليها، وتطير في دوامة حول الإنارة ولا تتغذى، ولا تتكاثر، وتموت من الإنهاك. .

ومن الكائنات الحيّة التي تتأثر بوجود الأضواء الساطعة، بشكل كبير، الخفافيش، فهي حيوانات ليلية، ووقت طيرانها للبحث عن الغذاء يعتمد على شدة الضوء، ويتزامن مع غروب الشمس، فإذا كانت هناك إضاءة شديدة فإن الخفافيش لا تخرج للبحث عن غذائها، ويفوتها وقت ذروة نشاط الحشرات عند حلول الظلام، فقلة الطعام للإناث تعني قلة الطعام للصغار مما يؤدي إلى تباطؤ نموها، فيما يعاني الصغار من سوء التغذية، فتكون فرصة بقائهم على قيد الحياة أقل.

كما أن السلاحف البحريّة تتأثر بوجود الناس والمباني والإضاءة المتصلة بها، فعندما تضع بيضها في السواحل الرملية القريبة من المدن فهي لا تجد الأماكن المناسبة والآمنة؛ لوضع بيضها، وصغار السلاحف عندما تفقس فإنها تتجه غريزياً باتجاه ضوء القمر والنجوم نحو المحيط؛ ولكن وجود الأضواء الاصطناعية أربك السلاحف الصغيرة وجعلها تبتعد عن المحيط نحو الأرض والطرق، فإذا لم تجد طريقها نحو المحيط فإنها تصبح فريسة سهلة للحيوانات أو تموت من الإجهاد.

وأثناء هجرتها ليلاً، تتأثر الطيور بالأضواء الساطعة المنبعثة من الأبراج والمباني والفنارات المضيئة، التي تربك شعور الطيور بالاتجاه الصحيح، وفي النهاية تصبح في فخ الأشعة الضوئية، وتبدأ تدور حول نفسها إلى أن تصاب بالإنهاك ثم تموت، أو أنها تصطدم بتراكيب الإضاءة، فالطيور المهاجرة والليلية تستخدم الضوء من القمر والنجوم وغروب الشمس للملاحة أثناء هجرتها، إذ حوالي 100 مليون طائر سنوياً في أميركا الشمالية تسقط في حوادث الاصطدام مع المباني والأبراج المضاءة، وكمثال على ذلك فقد ذكرت صحيفة فرجينيا الغربية تايمز في 30 سبتمبر2008م وجود المئات من الطيور الصفراء المغردة النافقة خارج مدرسة تقع على تلة في هامبلتون بولاية فرجينيا، وقد عزا مسؤولو الحياة البرية في قسم الموارد الطبيعية السبب إلى التشويش الذي حدث للطيور حيث كانت المدرسة مضاءة ليلاً مما سبب اصطدام الطيور بتراكيب الإنارة ونوافذ المدرسة.

أشكال التلوث الضوئي

1- وهج السماء Sky glow: الضوء الصاعد للأعلى وهو الهالة المتوهجة على المدن والضواحي وبعض المناطق الريفية في الليل، ويلاحظ عندما تكون السحب متوهجة وتأخذ اللون الوردي، أو الأبيض، أو البرتقالي، وهو يؤثر تأثيراً مباشراً على رؤية السماء ليلاً، كما يؤثر على علماء الفلك.

2- الوهج Glare: السطوع الزائد الذي يضيء أفقياً، وبصورة مباشرة في عيني الشخص، ويسبب عدم الراحة البصرية.

3- الضوء المعتدي Light tres-pass: ضوء قوي يدخل من نوافذ المنازل، ويسبب مشاكل للناس، مثل الحرمان من النوم، ومثال عليها الأضواء الكاشفة، وإنارة الشوارع.

قلق الفلكيين

كان أول من لفت الانتباه إلى قضية التلوث الضوئي، علماء الفلك، وذلك بعدما أصبحت مراقبة النجوم صعبة بسبب زيادة استخدام مصادر اصطناعية للضوء، فوهج



السماء (الضوء الاصطناعي المشتت في الغلاف الجوي) قلل من الضوء الصادر من النجوم والمجرات، مما صعب رؤية الأشياء الخافتة والبعيدة. ويقول مدير مرصد لندن «ديريك ماكنالي» إن مشكلة التلوث الضوئي تقلق رجال الفلك، وهم لا يعرفون كيف يمكن التكيف معها. وهنا أحد العوامل التي تسبب بناء التلسكوبات في المناطق النائية على نحو متزايد، كما أن الفلكيين زودا التلسكوبات بمرشحات للتلوث الضوئي حتى تتحسن رؤية الأشياء الخافتة، فاليوم لا يستطيع أي شخص رؤية السماء المرصعة بالنجوم بشكل واضح، ففي المدن بالكاد ترى النجوم، ولم يعد سكان المدن قادرين على رؤية مجرة درب التبانة، كما أن هذا التأثير امتد إلى ضواحي المدن، ففي البلدان الإسلامية يعاني المراقبون من رؤية هلال رمضان؛ بسبب التوهج المنبعث من الأرض إلى الأجواء، وأيضاً في دولة الكويت أصبح مرصد العجيري بالنادي العلمي عاجزاً عن رؤية الأجرام البعيدة؛ بسبب الإنارة الساطعة المحيطة به والتي غرق فيها، وفي عام 1910م اشتكى الفلكيون من أن رؤيتهم لمذنب هالي صارت محددة بسبب الإضاءة القوية

وفي خمسينيات القرن الماضي نقل مرصد غرينتش الملكي تلسكوباته إلى سوسيكس لكن الأضواء لاحقتها إلى هناك فجرى نقلها مجدداً في الثمانينات إلى جزر كناري. وكذلك مرصد القطامية الذي شيد عام 1962 كان موجوداً في حلوان مع زيادة التلوث الضوئي تم نقله على مسافة 80 كم في الصحراء جنوب حلوان.

حلول

- استخدام المصابيح الكهربائية LED لتوفير الطاقة الكهربائية، وخفض الاستهلاك بمقدار 50% حيث تسهم هذه المصابيح في تقليل الانبعاثات الحراري، ومنع توهج الضوء نحو السماء.

- تجهيز الإضاءة الخارجية بواقيات ومخفتات ومؤقتات: لمنع الإشعاع الصاعد إلى الأعلى، وتوجيه الضوء إلى المكان المراد إضاءته وتشغل الأضواء عند الحاجة فقط.

- إطفاء الأنوار عندما لا يتم استخدامها، وتحديد وقت أضواء الإعلانات وأضواء مواقف السيارات.

- جعل أضواء الشوارع متباعدة بشكل صحيح حتى تحقق أكبر قدر من المناطق المضاءة.

- استخدام الطيف الأصفر من الضوء في الإنارة وليس الأشعة فوق البنفسجية أو الضوء الأزرق اللذين تنجذب إليهما الحشرات.

- يهدر التلوث الضوئي المال والطاقة، وتنفق مليارات الدولارات على الإضاءة غير الضرورية كل عام على مستوى العالم، كما أن تراكيب الإضاءة العادية المتوهجة في كل اتجاه مسؤولة عن انبعاثات 14.7 مليون طن من ثاني أكسيد الكربون.

- يعاني المراقبون في البلاد الإسلامية من رؤية هلال رمضان بسبب التوهج المنبعث من الأرض إلى الأجواء.

المصادر

- أمل جاسم: الضوء أمان له ثمن باهظ جدّاً، مجلة بيئتنا، العدد 132 (ديسمبر2010).
- عمر فكري: التلوث الضوئي، مجلة بيئتنا، العدد 2 (يوليو1998).
- علي مهران هشام: التلوث الضوئي وحماية البيئة الطبيعية والصناعية، مجلة بيئتنا، العدد 49 (سبتمبر2002).

- International Dark-Sky Association. www. darksky. org.
- www. life at night. en.
- David Blask، et، al (2012): report of the council on science and public assoeiation، light pollution:adverse health effect of nighttime lighting.

مجتمعات الاستهلاك

إيناس الغزولي



تذكر مصادر أن أرقام مبيعات أدوات التجميل، من مساحيق وما شابهها، في المنطقة العربية، هي الأعلى في معدلات استهلاك مستحضرات التجميل والعطور، على مستوى العالم، وبلغ رقم متوسط قيمة مشتريات الفرد العربي الواحد من مستحضرات التجميل والعطور ما يعادل 334 دولاراً، وتشكل النساء الخليجيات النسبة الأكبر من الزبائن ومن مقتني هذه السّلع. وقد سجلت أيضاً التقديرات حجم مبيعات مستحضرات التجميل في المنطقة العربية أجمع بما يقارب ثلاثة مليارات دولار عام 2010، وربما تعدّ السوق اللبنانية من أنعش أسواق بيع أدوات ومستحضرات التّجميل.

ويقدر الإنفاق على مستحضرات التجميل في منطقة الخليج العربي بحوالي 6 مليارات ريال سنوياً، وفي مصر وحدها أكدت دراسة أن النساء يكلفن أزواجهن حوالي 3 مليارات جنيه مصري سنوياً من أجل اقتناء مستحضرات التّجميل.

في السّياق نفسه، بحسب بيانات مؤسّسة العطور العربية فإن المملكة العربية السعودية فيها أكبر سوق عطور في المنطقة بحجم 1,3 مليار دولار، يتوقع أن يرتفع إلى 1.8 مليار دولار خلال الأعوام الثلاثة القادمة. وتنفق المرأة الإماراتية نحو مليار درهم على المستحضرات والعلاجات التجميلية سنوياً، وبلغ حجم سوق العطور النسائية هناك نحو 92 مليوناً في 2014، مع ارتفاع 9 % سنوياً في معدل استهلاك العطور، أما سوق العناية بالشعر فارتفع بنسبة 12 % بين عامي 2008 و2013.

وحسب شركات التجميل العالمية يستهلك المواطن السعودي خمسة أضعاف المواطن الأوروبي وتسعة



أضعاف المواطن الأميركي من العطورات. وفي حين يبلغ المتوسط العالمي للفرد 18 دولاراً، يصرف المواطن السعودي 136 دولاراً سنوياً، ما يعتبر أعلى متوسط في العالم.

هكذا، نلاحظ أن الاستهلاك، بالخصوص استهلاك الكماليات، في المنطقة العربية، لم يعد مجرد سلوك، أو نزوة، بل هو أكثر من ذلك، يرتقي لمرتبة الإدمان على الاستهلاك أحياناً.

ففي هذا الزمن، من أول لحظة يولد فيها الطفل، يبدأ في ما يشبه رحلة الاستهلاك.. ولقلة خبرته ينوب عنه الأهل في مهمته الشرائية الاستهلاكية الممتعة!

يجلب له ما كثر وزاد عن حاجته من لبس وألعاب وأثاث وأشياء كثيرة تندرج تحت مسميات عديدة.. هذا وهو لا يزال رضيعاً. وما أن يبدأ المشي والكلام.. يصبح هو قائداً مصغراً للتسوق... ينتقي ويختار ويحتار ماذا يضع في عربته الصغيرة..

الشابة العربية تنطلق شهيتها للحياة متطلبةً أشياءها المتكاثرة من مستحضرات تجميل وتنحيف وصبغات وأقنعة للبشرة وملابس وأحذية ومجوهرات ومساحيق ومتطلبات للمنزل لا تنتهي... لكون مقارنتها مع صديقاتها وأخواتها لا تنتهي كذلك!

وهي بالطبع لا تود أن تظهر بمظهر الأقل ثراء أو الأقل «برستيجاً» بينهنّ.

والأب المعيل المنهَك والمستنزَف.. هو الآخر لا يرحم نفسه من الدخول لدوامة الاستهلاك.. نراه يقحم نفسه بها بإصرار عجيب.. راغباً بهاتف نقال بأفضل المواصفات وأبهظها سعراً.. وكذلك سيارة إنتاج عامها الحالي.. وملبس موصى به من ماركات تجارية عالمية... وهلمّ جراً، لتتحوّل المجتمعات العربية إلى مجتمعات استهلاكية بامتياز.

عباس العقاد يهاجم الكتّاب بالجملة

شعبان يوسف

منذ العقد الثاني من القرن العشرين، كان الكاتب والناقد والشاعر الشاب عباس محمود العقاد، ظاهرة مثيرة للجدل، إذ إنه كان ناقداً ومفكراً ثائراً على كافة الأوضاع الأدبية السائدة، وشارك مع زميله إبراهيم عبد القادر المازني في إنشاء كتاب «الديوان»، هذا الكتاب الذي أصبح مدرسة يقتدي بدروسها ومبادئها شعراء وناقدون كثيرون، وأحدثت تلك المبادئ هزة كبيرة في المجتمع الأدبي والفكري والثقافي، للدرجة التي راح كثيرون يتحدثون عن هذه المبادئ باعتبارها نظرية أدبية وفكرية ذات أركان وأعمدة كبرى.

وقد نال العقاد وزميله إبراهيم عبد القادر المازني من أساطين الأدب والشعر آنذاك، وعلى رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقي، ثم أمير البيان مصطفى لطفي المنفلوطي، وكان لكل واحد من هذين الأديبين، دولة لا تهتز، وصولة لا تبارى، ولكن العقاد استطاع أن يهزّ عرش دولتي شوقي والمنفلوطي، وذلك بالنقد والمنطق والأدلّة والشواهد، ومع كل هذه العناصر كان الأسلوب الحاد الذي ميّز العقاد بين كتّاب عصره، هذا الأسلوب الذي وصل إلى حدّ التجريح والتعصب.

وكانت مدرسة «الديوان» بمثابة المهد الذي تكوّنت فيه مدرسة «أبولّلو» الرومانسية، تلك المدرسة التي خرج منها إبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه وأحمد زكي أبوشادي وغيرهم، وكذلك ألقت بظلها على شعراء ونقّاد المهجر مثل ميخائيل نعيمة، الذي كتب كتاباً في غاية الأهمية، وهو كتاب «الغربال»، وقدّم له العقاد، ونشر الكتاب في مصر عام 1923.

كل هذه المقدمات وغيرها، جعلت من العقاد اسماً مهيباً، للدرجة التي أطلق عليه الزعيم سعد زغلول «الكاتب الجبار»، وكانت طاقة العقاد- بالفعل- جبارة في متابعة الأحداث السياسية والأدبية والثّقافيّة، وكان غزير الإنتاج، وكانت مقالاته تحدث حولها معارك ضارية، يقتتل الكتّاب والشعراء بشأنها، تلك المعارك التي مازال صداها يصل لنا حتى الآن، المعارك السياسية والأدبية والثّقافيّة والاجتماعية، وصار أحد أعلام الثّقافة الأحرار في المنتصف الأول من القرن العشرين.

ومنذ عقد الأربعينيات من القرن الماضي، بدأت أفكار جديدة تنشأ في الساحة الثّقافيّة والسياسية والفكرية المصرية والعربية على السواء، تلك الأفكار التي لم يستطع العقاد أن يقتنع بها، ولا يناقشها، ولا يقدّم أدلّة مقنعة على خطئها، فراح يناصبها العداء بشدة، ويهاجم أصحابها بضراوة، ويسبّهم بطريقة صارت علامة تخصّه، وكان الصحافيون ينهبون إليه لإثارة الزوابع بأحاديثه التي راحت تتطور بشكل منهل، حتى اعتبرها البعض مرضاً نفسياً لابد أن يعالج منه العقاد، والبعض قال عنه: «إنه مرض البارنويا».

والأمر ببساطة يتلخص في أن الأرض بدأت تنسحب من تحت أقدام العقاد، وبدأت أسماء أخرى تظهر في الساحة السياسية والفكرية والأدبية، تلك الأسماء لم تكتف بالظهور فقط، بل راحت تلمع وتضيء، وتشكّل خطراً على العقاد وأبناء جيله، فأصابه ذلك بالذهول والانذهاش، كما أصاب غيره، فراح يلعن ويسبّ الجميع، بطريقة لا تليق بطود شامخ مثله، كان قد قدّم للثقافة العربية مؤلفات فكرية مرموقة.

ومن بين الأحاديث التي أجريت مع العقاد، وكانت مثاراً للتندر والهجوم فيما بعد، ذلك الحديث الذي أجرته المحررة الشابة مديحة عزت، ونشر الحديث في مجلة «روز اليوسف» بتاريخ 22 أكتوبر/تشرين الأول 1956، ووضعت له عنواناً يقول: «العقاد يشتم كل الناس دون سابق معرفة»، وبعد مقدمات طريفة أوردتها المحررة في بداية الحوار حول هيئة العقاد، وطريقة استقباله لها في مكتبة الأنجلو، ومن بين تلك الطرائف أنها قالت «لقد كنت أفكر في حيلة أستطيع بها أن أسحب العقاد إلى الدكتور زيور الطبيب النفساني ليحلل لي نفسيته.. ولكني تنازلت عن حيلي بمجرد أن رأيته»، وراح العقاد يغازل المحررة الشابة، ويقول لها «انت باين عليكِ لبقة، فكرتيني بنفسي بأيام الصحافة ..أيام كنت في دار الهلال»، وهنا سألته المحررة: «لماذا تركت الهلال؟»، فقال لها: الحمار حلمي سلّام..»، وذلك لأن حلمي سلام طلب منه أن يكتب عن «الأولمبياد»، وعندما سألته عن الكاتب الشاب- آنذاك- أحمد بهاء الدين، قال لها: «من هذا البهاء الدين؟ إن



هذه الأشياء لا أعرفها ولا أعرف عنها شيئاً، فهو إما مأجور للشيوعية، أو لإحدى الهيئات الأخرى، أو أعماه الحسد والغيرة والغرور، وغلب عليه الكسل والجهل، هذه حشرات لا أسعى إلى قتلها، ولكني أقتلها بقدمي أثناء سيري».

وقال عن أدب إحسان عبد القدوس: «أدب إيه ده..دي كتب ألف ليلة أحسن من كتبه بمراحل ..وهو يقول إنه يكتب أدباً جديداً.. جديد إيه يا سي إحسان؟.. العيال دول كل واحد منهم يخطف كلمتين، ويقول: «الأدب الجديد والأدب القديم..»، ويعترف العقاد في الحديث، بأنه لم يقرأ كتاباً واحداً لعبد القدوس.

وعندما سألته عن أنيس منصور، قال: «ومن هذا الأنيس منصور؟!.. وأي وجودية يكتب عنها؟ أنا لم أقرأ له شيئاً.. أما عن الوجودية فأنا أؤمن ببعض مذاهبها..فالوجودية كلها تلتقي في معنى واحد وهو المحافظة على استقلال الفرد أمام طغيان الجماهير ..ومن الأفراد من يحافظ على استقلاله بالأخلاق الكريمة واحترام المثل العليا، ومنهم من يحافظ على استقلاله بعدم المبالاة»، وتحدث العقاد عن الحب، وصرّح بأنه كانت له غراميات كثيرة مع نساء شهيرات وقعن في حبه، وبعدها سألته مديحه عن رأيه في الناقد محمود أمين العالم، فكان رده: «يمكنك أن تضعي كلمة- الجاهل- بدلاً من- العالم-، فتستقيم الصفة، ونسميه (محمود الجاهل)، مع التساهل الشديد في ترك اسم محمود له».

وقال عن مصطفى محمود: «ربنا ياخده»، أما رأيه في الأدب الواقعي: «هو اجتناب الخيالات والأوهام، وليس المقصود به الاقتصاد على تصوير مناظر الرذيلة والشقاء في الحياة دون غيرها، لأن هذا مخالف للواقع الذي تنسب إليه الواقعية».

هكذا تحدث العقاد، وهاجم كثيراً من الكتّاب آنذاك، فأحدثت آراؤه ضجة كبيرة، وجدير بالذكر أن إحسان عبد القدوس سمح بنشر الحديث، رغم أنه كان مشتوماً فيه، وكان من الممكن ألا ينشر الحوار بصفته رئيس تحرير المجلة، ولكنه فضّل نشره، واحتفظ بحق الردّ هو وزملاؤه الآخرون، وقال إحسان: «العقاد لا يجب أن يؤخذ مأخذ الجد أبداً ..لا يلام ولا يعتب عليه، إنه شخصية تخفي تحت وقارها روحاً سانجة طفلة مضحكة، لم تنضج لتحمل عبئاً لتحاسب على كلمة، إنه معفي من المسؤولية كالقصّر والمجانين ..إنه طفل أصيب بمرض العظام فطالت قامته»، أما أنيس منصور فكتب تحت عنوان: «عباس العضّاض»: «لا أسمّي هذا نقداً، ولا كلاماً، ولا شتيمة، وإنما أسميّه أصواتاً يطلقها العقاد والسلام، أصوات تحتاج إلى جمل أو إلى معنى، أو إلى إنسان غير العقاد !».

أما أحمد بهاء الدين فكتب قائلاً: «العقاد إنسان ذكي، فهو يعرف أنه أصبح كاتباً غير مقروء، وأن الناس لا يقرؤونه اليوم إلا شاتماً أو مشتوماً، فهو لذلك حريص على أن يشتم الناس حتى يشتمه الناس، إنه في شيخوخته أصبح طفلاً لا يثبت وجوده إلا بقذف الأحجار».

وكتب محمود العالم: «إنني أرثي للعقاد، وكم تمنيت له وهو في أواخر حياته الأدبية أن يحترم نفسه وثقافته، فيتيح لنا بهذا أن نحترمه كذلك».

ووصفه سلامة موسى بأنه بوليس سياسي، يقدّم بلاغات عن هذا وعن ذاك، أما مصطفى محمود فكتب: «العقاد لا يقرأ، وأغلب الظن أنه قرأ عناوين مقالاتي فثار، وله الحق، فكيف أكتب عن الله الذي في السماء، وعلى الأرض العقاد».

وكان لا بد أن تردّ الكاتبة جاذبية صدقي، والتي قال عنها بأنها ليست جميلة، ودعته إلى التوقف عن ذلك العبث الذي يثيره في شيخوخته.

هكذا صار العقاد في أواخر حياته، بعد أن كان جبّاراً، وكانت مقالاته وكتاباته تهزّ أركان الحياة السياسية والثّقافيّة والفكرية.



أمجد ناصر

فعل المهجر

أكثر أسماء المهجر الثّقافي العربي شهرة هو جبران، أو خليل جبران كما يسميه الغرب. كانت هناك عصبة ثقافيّة معه، لكن كان هو نجمها. عاش جبران، بعد تركه بوسطن، التي لجأ إليها مع عائلته من لبنان، في نيويورك. كانت المدينة الأميركية هذه عاصمة الحِراك الثّقافي، ولا تزال. لكن ماذا أفاد المهاجر العربي الذي ترك بلاده، لبنان، طفلاً، من هذا الحِراك؟ إلى أي مدى استطاع أن يكون جزءاً منها، أو في الأقلّ جزءاً مما يعتمل فيها من تمخضات ثقافيّة وفنّيّة أوروبية المنشأ؟ قراءة نتاجه الأدبي، ومشاهدة لوحاته تعطينا جواباً سريعاً: القليل. بل ربما لا شيء. فشعره، ونثره، يمتحان من عوالم بليك وكيتس ويتس وشيلي وإنجيل الملك جيمس- بحسب رأي عدد من نقاد تجربته-. كان يعيش جسداً في نيويورك لكن عقله ووجدانه ظلّا يتراوحان بين هنا وهناك. بين العالم العربي، الطالع لتوه من عباءة العثمانيين، وبين الغرب. من يقرأ رأي جبران في المدارس التشكيلية الدارجة وقتها: التكعيبية، السيريالية، وحتى التعبيرية منطفأة الوهج، يعرف كم كان منغلقاً على عالم الرمزية الفرنسية بعد أفولها على غير صعيد.

بحسب رسائله إلى ماري هيسكل، صديقته وراعيته الأدبية، التي ترد قراءة لها في كتاب توفيق صايغ «أضواء جديدة على جبران» نعرف رأيه، مثلاً، في الشعر الطليعي الأميركي، المتمثّل في (حينه) بأزرا باوند وإيمي لويل. تصل سخرية جبران مما سماه «الشعر التكعيبي» لباوند وجماعته إلى حَدّ ارتجاله «قصيدة» تلاها على ماري هيسكل، وهما يستقلان حافلة، ويعلّق فيها على المشاهد التي يمرّان بها، ومن تلك «القصيدة» هذا المقطع:

«جماهير ساحة واشنطن تتجمهر
على الدرج المتلوي صعداً إلى المقاعد في الطابق الأعلى
العجلات تدوّم تحت المقاعد المترنّحة
المحملة رجالاً ونساء».

هذا ارتجال ساخر أراده جبران استهزاء بالشعر الجديد. فأين هذه «المسخرة» من الشعر الإلهي الذي كان يكتبه وليم بليك، أو كيتس، أو شيلي مثلاً؟

لكن لو أن جبران تأثر بهذا الشعر «الهزء» لكان لعب دوراً مهماً في تطوير الشعريّة العربيّة التي كانت ترنو، حينها، إلى مصادر تلاقح وتجديد لم يكن ممكناً أن تأتي من داخلها. كان لا بدّ أن تكون هناك هزة، أو صدمة، جمالية ومعرفية تخرجها من خدر التقليد، وبالقليل الذي استقاه من تجربته الغربية أسهم جبران في تغيير الشعريّة العربيّة.

الطريف أنه في الفترة التي كان يسخر فيها جبران من «موضات» الحداثة الأوروبية التي تهبُّ على الشعر الأميركي، جاء إلى نيويورك شاعر آخر أقام فيها عاماً واحداً هو غارسيا لوركا وكتب تجربته الأميركية في عمله الشعري الشهير «شاعر في نيوريورك». لم يكن لوركا، ابن الثّقافة الأوروبية، المتصل بالطليعة السياسية والفنّيّة والأدبية الإسبانية (واستطراداً الأوروبية) قريباً من السيريالية، كما كان عليه في هذا العمل الشعري الفذ.

لا نعرف شيئاً عن نيويورك جبران لأن صاحب «النبي» كان يدور في فلك «كوني» ويبحث عن «وعي عالمي» يتجاوز ضيق المكان ومصائره الحياتية اليومية، بينما نعرف الكثير عن نيويورك لوركا التي لم يمكث فيها، طالباً، سوى عام، وقال عن إقامته تلك بأنها أغنى تجربة في حياته.

الفارق بين الشاعرين هو الثّقافة التي يتحدّر منها الاثنان. كان جبران يفكّر في القاهرة وبيروت وما يكتب فيهما من شعر ونثر وفكر، فيما كان لوركا ابن مدريد المتصلة بباريس، أُمّ الحركات الأدبيّة والفنّيّة الطليعية. جبران كتب «النبي» في نيويورك. ولوركا كتب عن بشر نيويورك ومعمارها وكدح السود في هارلم وتناسل المال من عضل البشر البائسين. وشتان بين العالمين.



لوحة الغلاف الأمامي: **منمنمات إسلامية** | صورة الغلاف الخلفي: **دارة «يعسوب رفيق»، بغداد، رفعة الجادرجي**

كولن
تجدّد أحزان اللاجئين

موريتانيا
زوايا الثّقافة الأهليّة

حسن داوود
نحو كتابة الكارثة

محمد ديب..
الرّوائي الشاعر

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـدد 101 - مارس 2016



أرض بلا خبز

اتِّجاهات
الاندماج

مجّاناً مع العدد كتاب
الرحلة الفَنِّية
إلى الديار المصريّة
(1932)

التنشئة اللّغويّة للطفل العربي

على مدى يومين، ناقش منتدى النهوض باللّغة العربيّة، في دورته الثانية، الذي نظّمته المنظّمة العالميّة للنهوض باللّغة العربيّة- عضو مؤسّسة قطر للتربية والعلوم وتنمية المجتمع، بمركز قطر الوطني للمؤتمرات - عدداً من القضايا المهمّة المتّصلة بموضوع «التنشئة اللغويّة للطفل العربي»، والتي تضمّنتها محاور هذا المنتدى، وطرحت للمناقشة من خلال فعّالياته المتنوّعة: حلقات نقاشيّة، وجلسات بحثيّة، وورش عمل.

وقد أكّدت الدراسات والأبحاث أن الأطفال العرب- بصفة عامّة- لا يرغبون في استعمال اللّغة العربيّة الفصيحة، بل ينفرون منها، ويفضّلون عليها اللهجة العاميّة أو اللّغة الأجنبيّة، ويرجع السبب في ذلك إلى تراجع دور الأسرة في عمليّة اكتساب اللّغة العربيّة الميسّرة نتيجة ظروف داخليّة، وخارجيّة، فرضت عليها، وقصور مناهج تعليم اللّغة العربيّة، وضعف وسائل تعلّمها، وضمور حضور اللّغة العربيّة، بشكل سليم، في وسائل الإعلام المختلفة.

ولهذه البيئات الثلاث (الأسرة، والمدرسة، والإعلام) دور كبير وأثر عظيم في تنشئة الطفل على اللّغة العربيّة، وتأتي الأسرة في المقدّمة، حيث هي المحضن الأوّل للطفل، فإمّا أن يجد فيها ما يساعده على اكتساب اللّغة العربيّة الميسّرة، وإما أن يُحرَم من سماعها، ويجد من يدفعه إلى الاهتمام باللّغة الأجنبية بدلاً منها، وهنا، تقع الكارثة حين ينشأ الطفل العربي على حبّ لغة أخرى غير لغته، ويزداد الأمر سوءاً حين يتعلّق الطفل بهذه اللّغة الأجنبية، ولا يتكلّم إلّا بها، حتى تصبح لديه سلوكاً وطبيعة وثقافة، ينسلخ بها عن عالمه اللغوي الاجتماعي الأصيل.

أما التعليم في المدرسة فالاعتماد فيه على طرق التدريس القديمة والمناهج التي لا تراعي حاجات الطلاب واهتماماتهم، وعدم وجود المدرس الكفؤ، كلّ ذلك يسهم في عدم تحفيز الطلّاب على تعلم اللّغة العربيّة بشكل فعّال يمكّنهم من إجادة استعمالها تحدُّثاً وكتابة.

وعلى الرغم من بعض الإيجابيات التي حقّقتها وسائل الإعلام في مجال التنشئة اللغوية للطفل العربي، فلها سلبيّاتها التي تركت آثاراً سيّئة على لغة الطفل العربي، منها استعمال اللّغة العاميّة، وكثرة الأخطاء اللغويّة، والمضامين السطحية لكثير من البرامج الموجّهة إلى الأطفال التي لا تسهم في الارتقاء بالمستوى اللغوي للطفل العربي.

وقد أكّد المشاركون، في ختام المنتدى، على أن التنشئة اللغويّة للطفل العربي مسؤوليّة عامّة، تقوم بها الدولة والشعب معاً، والأسرة، بوصفها البيئة الأولى لهذه التنشئة، عليها أن تتحمّل مسؤوليّتها بكلّ أمانة وإخلاص، من خلال إيجاد مناخ ملائم محفّز للطفل على استعمال اللّغة العربيّة والتواصل المناسب بها في محيط الأسرة وخارجه.

وأكّدوا أهمّيّة تطوير استراتيجيات تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها وتوظيف التقنيات الحديثة في ذلك، مع تحديث مناهجها بما يعزّز الجانب المهاري في اكتساب الطفل اللّغة العربيّة، كما أوصوا بضرورة العناية بمعلّم اللّغة العربيّة، تأهيلاً وتدريباً، ودعم الإنتاج الإعلامي الموجّه للطفل العربي بما يعزّز اللّغة العربيّة السليمة لديه.

ستبقى اللّغة العربيّة ركيزة أساسيّة لتنمية إحساس الطفل العربي بالهويّة المميّزة لثقافتنا العربيّة والإسلاميّة.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

هيئة التحرير

سعيد خطيبي - محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

رشا أبوشوشة
هند المنصوري
فلوه الهاجري

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 101

السنة التاسعة - العدد مئة وواحد
جمادى الأولى 1437 - مارس 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

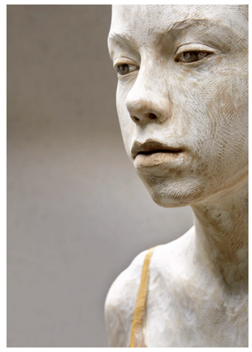
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني:
برونو والبوث

مجاناً مع العدد:

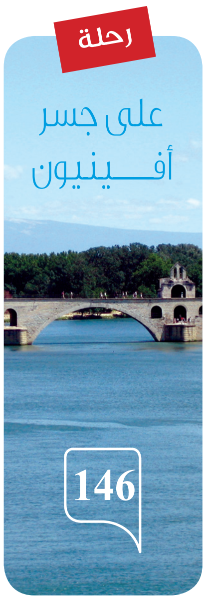


صورة الغلاف:
عازف مغربي على آلة الرباب

متابعات 4

أمكنتهم 18

اقتصاد 43





ملف



50

أرض بلا خبز

عبدالحق ميفراني
فرحات عثمان
محمد بوزرواطة
خطيب بدلة
أميل أمين
بوداود عميّر
عبد الكريم قادري
وجدي الأهدل

أدب 84

نصوص 110

ترجمات 102

كتب 118

بروفايل 129

سينما 148



134

«طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» بالفرنسيّة

عودة عبد الرحمن الكواكبي إلى السجال الفكري

حوار: أوراس زيباوي

مقالات

علوم 158

تحقيق

140

فيروز بين أزمات الفنّ والسياسة والحياة الشخصيّة!



في موريتانيا

زوايا الثّقافة الأهلية كبديل للمؤسّسة الرسمية

عبد الله ولد محمدو

لعلّ من أبرز خصائص الثّقافة الموريتانية ارتكازها على منارات وصُوىً عتيقة بهذا البلد، يمكن القول إنها استطاعت إمداد الثّقافة العربية الإسلامية بروافد غنية جعلتها تصمد في وجه عوائق كثيرة، تحول دون نموّها، أهمّها الخصاصة وقلّة المؤسّسات الحاضنة لشتّى فنون الثّقافة وألوانها، هذه الرّوافد ليست مؤسّسات أو مراكز علمية عمومية، يتساوى عامة الناس في فرص ولوجها وإدارتها والتخطيط لها بالرغم من امتلاكها نسبة عظيمة من المخزون الثّقافي للبلد من مخطوطات وكتب ووثائق سياسية وتاريخية، وهي ليست مؤسّسات مدنية مفتوحة أمام العموم بالرغم من لعبها أدواراً دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية في البلد، مساعِدةً في نشر المعرفة وترسيخ السلم الأهلي وفضّ النزاعات.... تلك هي ما يطلق عليها في التاريخ الإسلامي اصطلاح الزاوية، وقد غلب استعمالها في بلاد المغرب العربي بحسب الباحث عبد الحي القادري على مكان مُعدّ للعبادة وإيواء المجاهدين وطلبه العلم والمحتاجين وإطعامهم وتزويدهم بما يلزمهم وما يحتاجونه، لكن الموريتانيين أطلقوها على هيئات ثقافيّة منتشرة في ربوع الوطن غالباً ما ترتبط بأسر ذات إرث علمي عريق، يستند إلى آثار أحد جدودها العلماء الذين خلّفوا تراثاً علمياً زاخراً، وينهض مؤسّسو هذه الزوايا بأعباء التكفّل بحفظ آثار هذا الجد ورعايتها وطباعتها ونشرها، أو إعدادها وتهيئتها تمهيداً لتقديمها للجهات الراغبة بخدمتها، وهي بذلك تعدّ مؤسّسة أهلية خاصة، تُدار غالباً من قِبَل أبناء أو أحفاد شيخ الزاوية، وتستمد منهم أغلب مواردها، ويمكن القول إن وضْع هؤلاء الأحفاد اليدَ على التراث العلمي الزاخر لآباءٍ علماء، هُم في النهاية تراث مجتمع وتاريخ أمة يجعل من هذه الزوايا حاضناً اجتماعياً أهلياً للثّقافة في موريتانيا، وهو ما يعني الأهمية البالغة لهذه التنظيمات العلمية.

الزوايا بديل ثقافي للهيئات الرسمية

في ظلّ ندرة المراكز والأندية الثّقافيّة الرسمية تكاد هذه الزوايا تكون بديلاً أهلياً لها، فهي تنشط في معظم ربوع موريتانيا بشتى المدن، وإن غلب عليها تقديم الثّقافة في لبوس أسري، فضلاً عن التركيز على الخصوصية الثّقافيّة للشخصية التي تأسَّست الزاوية عليها، فرغم تنوّع اختصاص عالم الزاوية في الغالب وتعدّد اهتماماته وكثرة مؤلفاته التي تبلغ في المتوسط المئات إلّا أن بعضها يركز على الفقه ونوازل البلاد الصحراوية والآخر على التفسير أو اللّغة، بينما يغلب على بعض آخر الجانب الصوفي، فكل زاوية تقدّم الثّقافة من خلال اختصاصات مدرسة عالمها ورؤيته الفكرية، وإن اتسم بعضها في الحقيقة بأفق منفتح على ألوان الثّقافة والمعرفة وسائر علماء البلد، فضلاً عما نجده لدى كثير منها من تناغم مع قضايا الوطن والأمة العربية والإسلامية.

ويعلّل الدكتور إسماعيل ولد الراجل في لقائه مع مجلة «الدوحة» ظاهرة وضع الأسر اليد على تراث آبائها عوض الجهات الرسمية بطبيعة المجتمع البدوية، وضعف الإيمان بفكرة الدولة، فقد سعت الدولة المدنية الموريتانية الأولى - كما يقول- إلى جمع الكتب والمخطوطات من الأسر لصيانتها وحفظها، فاستجاب لها البعض، لكن الغالبية نظرت إلى هذا المسعى بالريبة لشدة تمسكها بتراث آبائها، ويرى الدكتور إسماعيل أن التجربة المغربية في هذا المجال رائدة، حيث استطاعت التوفيق بين حفاظ الأسر على ملكية تراث آبائها العلمي وملكية الدولة لتراث علماء الأمة، وذلك بجمعها الكتب والمخطوطات في مكتبة وطنية مع المحافظة في الآن نفسه على طابعها الأسري في أجنحة خاصة. وتتعزّز مصداقية هذه الزوايا وقدراتها على توجيه وإغناء الحقل الثّقافي نتيجة المكانة الاجتماعية والعلمية والروحية لعالم الزاوية، وانتشارها بمناطق جغرافية على نطاق واسع، إذ لا تكاد تخلو مدينة من إحداها، فأعدادها تكاد تمتد لمختلف أنحاء الوطن مكونة نسيجاً علمياً اجتماعياً يحفظ قيم البلد الثّقافيّة، وهي أوسع مدى وأكثر التحاماً بالمجتمع من المؤسّسات الثّقافيّة الرسمية ذات الحضور المتواضع، حيث تشكل الزوايا الأهلية بديلاً استراتيجياً قائماً بالشأن الثّقافي ضامناً لاستمراره بغض النظر عن مستوى التدخل الحكومي، ويلاحظ المتابع لأنشطتها نهوضها أحياناً بالأدوار التقليدية للجهات الرسمية من



جانب من جناح الكتب القديمة بزاوية الشيخ محمد اليدالي

عقد للندوات وإقامة اللقاءات الثّقافيّة المتنوّعة وتحقيق للمخطوطات والكتب وطباعتها ونشرها، خاصة ما يتصل منها بتراث العالم الذي أنشئت الزاوية باسمه، فالزاوية تُعدّ بذلك هيئات أكاديمية للبحوث والدراسات، إضافة إلى كونها مؤسّسات للنشر والتوزيع رغم تواضع مصادرها المالية.

شخصية اعتبارية للزاوية

تستمد الزاوية نفوذها من المكانة العلمية والروحية للعالم الذي تحمل اسمه، فبقدر انتشار صيته وذيوع إشعاعه العلمي تتوسّع زاويته وطنياً وإقليمياً ودولياً، لذا نجد بعض هذه الزوايا يعقد اتفاقات بيْنية مع جامعات لتنسيق التبادل الثّقافي وتسهيل ولوج مكتباتها من قِبَل الباحثين، أو تولي تحقيق وطباعة بعض آثار الزاوية من ذلك على سبيل المثال ما نجد من أخبار على صفحات مواقع هذه الزوايا كتوقيع بروتوكول تعاون بين زاوية الشيخ محمد المامي وجامعة محمد الخامس بالرباط ينص على أنه: «حرصاً من الزاوية على خدمة طلاب العلم والباحثين وغيرهم من المهتمين بالتراث، بجعل مؤلفات الشيخ محمد المامي في متناولهم أينما كانوا وفي إطار التعاون المثمر بين الزاوية وجامعة محمد الخامس بالرباط، فقد تمّ يوم 16 أكتوبر/تشرين الأول 2014 توقيع بروتوكول تعاون بين الزاوية ممثلة في رئيسها محمد المامي بن محمد بن عبد العزيز بن الشيخ محمد المامي وجامعة محمد الخامس ممثلة في رئيس مركز الدراسات الصحراوية التابع للجامعة الأستاذ الدكتور رحال بوبريك. وقد نصّ الاتفاق على أن يتولى المركز طباعة مجموعة من كتب الشيخ محمد المامي تشمل في المرحلة الأولى كتاب البادية ونصوصاً أخرى، والديوان الحساني للشيخ محمد المامي، والديوان الفصيح للشيخ محمد المامي».

علماء الزوايا حملة مشروع سياسي وإصلاحي

يُلاحظ أن أغلب العلماء الأعلام تجمعهم خصال فريدة أهمها أنهم - بالإضافة إلى كونهم علماء وشعراء كباراً لهم دواوين شعرية ومؤلفات علمية كثيرة - يحمل أغلبهم مشروعاً إصلاحياً، حيث دعا أغلبهم إلى إقامة دولة مركزية مبنية على أساس العدل، بل إن بعضهم مارس سلطاً تنفيذية، وكان لكثير منهم تأثير على سلطة الحكومات القائمة، وتوجيه وترشيد لسياساتها.

ومن أبرز الزوايا الثّقافيّة نذكر:

- زاوية الشيخ محمد بن المختار بن محمد سعيد المعروف بـمحمد اليدالِي، المتوفى سنة 1166 هـ، وقد صرح الدكتور إسماعيل بن الراجل بالمجلس العلمي للزاوية في مقابلة مع مجلة «الدوحة» بأن هذه الزاوية تأسّست عام 1982، ولكن انطلاقتها الرسمية كانت بعد نيلها ترخيصاً رسمياً عام 1992، ويديرها والده الشيخ الراجل ولد أحمد سالم، وتتمثل أهدافها في جمع وصيانة وحفظ تراث الشيخ محمد اليدالي، إضافة إلى صيانة وحفظ التراث الوطني والإسلامي بوجه عام، وهي تضم مئات الكتب بين مطبوع ومخطوط، ومن أهم الآثار التي قامت بطباعتها كتاب: «الذهب الإبريز في تفسير كتاب الله العزيز» الذي يُعدّ من أقدم التفاسير المعروفة بالبلاد، وكتاب الوسيلة الكبرى، والمربِّي شرح قصيدة الشيخ المديحية المعروفة بـ«صلاة ربي مع السلام على حبيبي خير الأنام».

وعن علاقة هذه الزاوية بوزارة الثّقافة صرح الدكتور إسماعيل بأن مجال التدخل الرسمي بالزاوية محدود لا يكاد يتجاوز تقديم جهاز حاسوب أو بعض الأغلفة الخاصة بحفظ وصيانة الكتب.

وقد سألناه عن رؤيته لفكرة إنشاء الزوايا الثّقافيّة فأجاب إن فلسفة قيامها تنطلق من الإيمان بقيمة الكتاب المعنوية وأهميته، حيث تنظر الأسر إلى تراث آبائها الثّقافي من كتب ومخطوطات ووثائق ككنوز متوارثة، تمثل أغلى ما تملك؛ لذلك نجد بعض هذه الأسر تحرص على الاحتفاظ بهذه الكنوز في صناديق رافضة إعارتها أو بيعها أو حتى قراءتها خارج جدران بيت الأسرة أو زاويتها.

- زاوية الشيخ سيد المختار الكنتي (1142-1226 هـ)، وهي من أقدم الزوايا الثّقافيّة، وقد تأسّست في شكلها الحديث عام 1988 بهدف حفظ تراث هذا العلامة وصيانة آثاره، ولهذا الشيخ مئات المصنفات في الفقه واللّغة والتصوّف، منها: فتح الودود في شرح المقصور والممدود، ونضار الذهب

في كل فنّ منتخب، ولطائف القدسي.

- زاوية الشيخ سيدي ولد الشيخ سيدي بن المختار الإبييري: (1190 - 1284هـ)، وفي لقاء مجلة «الدوحة» مع الأستاذ والباحث عبد الله بن سليمان بن أبي مدين الذي قام بتحقيق ودراسة ديوان جده الشيخ سيدي، أشار إلى أن التسمية المناسبة لهذه الزاوية إنما هي «الحضرة»، حيث لعبت أدواراً ثقافيّة وسياسية وروحية واجتماعية واقتصادية أهلتها لأن تتبوأ مكانة عليّة، فهي تمتلك واحدة من أضخم مكتبات البلد تضم - بحسب هذا الباحث - آلاف الكتب والمخطوطات والوثائق التاريخية، وقد كان لهذه الحضرة تأثير عظيم في المنطقة، حيث استطاع شيوخها بحنكتهم أن يجمعوا كثيراً من الأمراء والقبائل المتناحرة للتصالح بحضرتهم، ولهذه الزاوية أو الحضرة إشعاع علمي وثقافي وطني وإقليمي بالرغم من ندرة حضورها على مواقع الشبكة العنكبوتية باستثناء مدونة من إنشاء الشيخ إبراهيم بن موسى بن الشيخ سيدي تحمل اسم (اللوح) تقدّم جملة من قيم ونصوص تراث هذه الأسرة.

- زاوية الشيخ محنض بابه بن اعبيد الديماني (1185 - 1277 هـ)، وقد امتازت شخصية هذه الزاوية بمكانة علمية مرموقة بين أمراء وعلماء عصره، فكان حكمه الفيصل في القضاء في القرن الثالث عشر الهجري، وجمع بين السلطتين العلمية الشرعية والتنفيذية، وله مؤلفات كثيرة في الفقه واللّغة، وقد تميّزت أسرته بالقضاء يقول حفيده بابه بن محمودا:

لئن قضيت فلا غرواً ولا عجباً فقد مكثت زماناً أنظر الكتبا

أبي قضى وعمومتي قضوا وقضى جدي فغادر أحكام القضاة هبا

وقد فتح أبناء هذا الشيخ مؤخراً موقعاً إلكترونياً بعنوان (الإمام محنض بابه بن اعبيد الديماني... الموروث العلمي والثقافي) يشرف عليه حفيده يحيى ولد الداه، وهو بالرغم من حداثته إلّا أنه ضمّ لحدّ الآن جوانب كثيرة من التراث العلمي لهذه الزاوية، فضلاً عن تراجم وبحوث لأعلام شنقيطية، مما يعني انفتاح هذا الموقع على كافة الأطياف الثّقافيّة بالبلد.

- وفي اليعقوبيين اشتهرت إحدى أشهر الزوايا الثّقافيّة، وإليها تنتمي أقدم بيوتات القضاء في البلد، وقد أنجبت أبرز شعراء موريتانيا القدماء كمحمد بن الطلبة، وقد تخرج فيها علماء كبار من أمثال الشيخ محمد مولود بن أحمد فال الذي خلف مصنفات في اللّغة والفقه والأخلاق لاقت ذيوعاً وقبولاً بين الموريتانيين، وقد قامت هذه الزاوية بطباعة ونشر كثير من مؤلفات أعلامها .

- زاوية الشيخ محمذن فال ولد متالي: (1205 - 1287هـ)، وقد امتاز هذا العالم بكثرة مؤلفاته في علوم التفسير والفقه واللّغة، واجتهاداته في كثير من نوازل عصره، وقد حققت هذه الزاوية بعض مصنفاته.

- زاوية الشيخ محمد المامي بن البخاري (1202 – 1282هـ)، وقد تأسّست بشكلها الحالي سنة 1983 - كما يقول القائمون عليها بموقع الزاوية - «بهدف بث العلم وإحياء تراث هذا العالم وتشجيع الباحثين على العناية به بجمع مخطوطاته وصيانتها وحفظها، ولتحقيقه وطبعه ونشره حتى تعم الجميع فائدته كما أراد مؤلفها الشيخ محمد المامي- رحمه الله».

وقد قامت الزاوية بطباعة عِدّة مؤلفات لعالمها الشيخ محمد المامي، أبرزها كتاب البادية الذي يضم جملة أحكام ونوازل تتصل بواقع المجتمع البدوي، وتقوم هذه الزاوية بعِدّة أدوار علمية واجتماعية، يسجل الشيخ محمد المصطفى بن تكرور الموسوي اليعقوبي بعضها في هذه الأبيات:

أَلاَ حَبَّذا بَيْنَ الْمساجِدِ زاوِيَــهْ
يَحِنُّ إليـها كُلُّ زاوٍ وزاوِيَــهْ
زَوَى اللَّهُ عَنْها كُلَّ شَرٍّ وَآفَــةٍ
وأَبْقَى فِناهَا لِلْمَكارِمِ حـاوِيَـهْ
رَأَيْتُ بَنِي غَبْراءَ لاَ يُنْكِرونَهَا
وَلاَ أَرْمَلاتٌ أَصْبحتْ وَهْيَ طاوِيَهْ
كَم انْعَمَ فِيها الْبائِسُونَ وَأَخْضَلَتْ
مَعِيشَتُهُم مِنْ بَعْدِ مَا هِيَ ذاوِيَـهْ
وَكَمْ حُرِّرَتْ فِيهَا مَسائِلُ صَعْبَةٌ
وَكَمْ أُنْشِدَ الأَشعارُ لِلشِّعْرِ راوِيَهْ

إن هذه الزوايا الثّقافيّة بالرغم من طابعها الأسري العائلي تحتضن ثقافة دولة وتراث أمة آخذة بزمام المبادرة لحفظ آثار علماء أعلام دفعت أبناءهم الغيرة على تراث الأجداد لصيانته وحفظه بعدما آنسوا من نسيان وإهمال يسومه سوء الضياع، ولقد شكّل معظم شيوخ وعلماء هذه الزوايا نهضة في القرن الثالث عشر الهجري عُدّت يومها حالة استثناء في الوطن العربي، فهل باستطاعة هؤلاء الأحفاد بعث هذا التراث من مرقده تحقيقاً وطباعة ونشراً لإحياء نهضة جديدة أم أن التراث الجمعي لا يمكن أن ينهض إلّا بجهود جمعية يظاهرها عموم المجتمع وتؤازرها موارد الدولة؟



جناح من مكتبة مجمع الشيخ سيد المختار الكنتي

هل صحيح أن النشر الإلكتروني ملهى للمعطوبين إبداعياً ؟

الجزائر: نوّارة لحـرش

لجأ بعض الأدباء والكُتاب في الجزائر إلى نشر أعمالهم إلكترونياً، كما نشأت دور نشر إلكترونية خاصة، وبدأت تستثمر في مجال النشر الإلكتروني، ما جعل بعض الكُتاب يسارعون إلى نشر مجموعاتهم الشعرية والقصصية عندها، في خطوة توحي بأنهم تخلّوا عن فكرة / أو حلم نشر أعمالهم ورقياً، فالنشر الإلكتروني- حسب الكثير من الكُتاب- أسهل وأسرع وأكثر انتشاراً وخدمةً لمنتوجهم الأدبي والفكري من النشر الورقي الذي يأخذ وقتاً قد يصل إلى سنوات قبل أن يرأف بمخطوطاتهم ويخرجها إلى النور في شكل كتب، والتي كثيراً ما تُنسى وتُهمل بمجرد صدورها وتُركن في رفوف المخازن. فهل يمكن القول أو الجزم إن النشر الإلكتروني أصبح بديلاً عن النشر الورقي بالنسبة للكثير من الكُتاب الجزائريين، الذين فقدوا الأمل في النشر الورقي لمؤلفاتهم وأعمالهم الأدبية؟ كُتاب يتحدّثون لـ«الدوحة»، عن هذه الظاهرة التي بدأت تنتشر وتتوسّع رقعتها.

الشاعر والناقد عز الدين جوهري، صرّح لـ«الدوحة» بهذا الشأن قائلاً: «منذ أن أحكمت التكنولوجيا قبضتها الشرسة على ثقافتنا ووعينا، وقراءاتنا، ونمط حياتنا، حتى أضحت معادلة صعبة ورقماً مهماً في خارطتنا الإبداعية، التي لا تقل أهمية عن النشر الورقي، الذي أهدر دمه الكثير من المبدعين، بسبب تعقيداته التي أثرت سلباً على مشاريعهم وأحلامهم، ناهيك عن سلب حقوقهم الفكرية، وعدم وجود رؤية واضحة تليق بمقامهم ككُتاب وكمبدعين».

صاحب «زحف الهاوية»، أردف مستطرداً: «ساحتنا الثّقافيّة في الجزائر تعجّ بقضايا شبيهة، عطلت الكثير من المصالح الثّقافيّة، وأجهضت الكثير من التجارب الإبداعية في مهدها، حتى جاء البديل الإلكتروني الذي أتاح للمبدعين والكُتاب فرص نشر أعمالهم الإبداعية بأقلّ جهد وأقلّ تكلفة، على خارطة مترامية الأطراف، تتيح للآلاف من المهتمين بالثّقافة والإبداع الاطلاع على أعمال بعضهم البعض، وتبادل الأفكار، حول كتبهم وإبداعاتهم، مما شجع الكثير من كُتابنا على خوض تجارب مماثلة سهلت عليهم فرصة التواجد على الساحة الأدبية، وأعلنوا عن أنفسهم أقلاماً واعدة، حيث وجد الكثير منهم في الوسائط الإلكترونية متنفساً على مساحات أنواره، يضعون بيضهم الثمين نكاية في بعض بارونات النشر الورقي الذين تحوّلوا إلى أدوات داست على كثير من الأحلام والطموحات لكُتاب واعدين، بسبب مرضهم وهوسهم وجنونهم، الذي أفرغ الإبداع من محتواه الخالص».

إن الحركة السريعة - يضيف المتحدّث نفسه- للرأسمال الثّقافي بسبب التكنولوجيا والنشر الإلكتروني، وشبكات التواصل السريعة، مكّن العديد من المبدعين من إيصال صوتهم للآخر الذي لا يعرف عنهم شيئاً، وجعلهم يتبادلون همهم الفكري والثّقافي بطريقة لا يستطيع النشر الورقي تحقيقها، حيث تمتد ممكنات النشر الإلكتروني حتى إلى النُقاد الذين يقربهم النشر الإلكتروني من ملامسة الإبداع أينما كان، وحيثما وجد، لذلك توسّعت الرقعة الإبداعية وأصبح الكُتاب ينتمون لفضاء رحيب يتناقلون الإبداع بأقلّ جهد ووقت، ناهيك عن التكلفة القليلة، قياساً بالنشر الورقي الذي قد يرهق كاهل المبدع الذي لا تسعفه ظروفه الاجتماعية في نشر أعماله.

الكاتب يرى أيضاً أن النشر الإلكتروني أمر لا يزعج ولا يقلق أبداً. وأن الإبداع إبداع سواء نُشر إلكترونياً أو ورقياً،

لأن الحياة الثّقافيّة الآن لا يمكن أن تعيش من رافد واحد، رافد الكتاب الورقي، لأن الكتاب الإلكتروني كذلك هو كِتاب وهو إبداع. والكتاب الورقي والإلكتروني شقيقان لأم كبرى اسمها الإبداع، لكن حميمية الورقي أقرب إلى القلب من الإلكتروني.

جوهري، خلص في الأخير، إلى أن النشر الإلكتروني له بعض المضار، لأنه منعدم الرقابة، إذ يقول: «لكننا في المقابل نشدّد على خطورة عدم مراقبة الإبداع الذي يتيحه النشر الإلكتروني المنفلت من الرقابة التي تهدف إلى حماية الذوق العام، وتطهير الإبداع من السموم التي تؤثر سلباً على منظومتنا الفكرية والثّقافيّة».

من جهته يرى الشاعر والروائي علاوة كوسة، أن النشر الإلكتروني ساهم في فتح المجال واسعاً أمام الكُتّاب والمبدعين للتعريف بأعمالهم الفكرية والعلمية والأدبية، وسهّل من عملية الالتقاء بين الكُتاب وقرائهم بدرجة كبيرة لم تكن تُصدَّق قبل عقود من الزمن، إذ صار بإمكان الكاتب أن ينشر نَصّه وأعماله الأدبية من دون أي حواجز أو عوائق وبإمكان قرّائه في كلّ أنحاء الكون وفي أبعد نقاط المعمورة من قراءة النص / أو الكِتاب المنشور في ظرف وجيز جداً، عكس وقت سابق، حيث كانت بعض الأعمال الأدبية تستغرق الشهور والأعوام لكي تصل إلى قُرّائها.

لكن من جهة أخرى، يرى صاحب «ارتعاش المرايا»، أن للنشر الإلكتروني سلبياته التي هي أكثر من حسناته، إذ يقول في هذا السياق: «بقدر ما كانت هناك مزايا وإيجابيات للنشر الإلكتروني بقدر ما كانت له سلبيات كثيرة جداً نكاد نصفها أحياناً بالكوارث الأدبية والفضائح الإلكترونية، وانعكست على المستوى الفنّي للأدب والإبداع عموماً، وللأسف كُتب كثيرة إلكترونية تصدر، تضم كثيراً من الأعمال التي ليس فيها من الأدب إلّا الاسم، وصار كثير ممن ينشرون كُتباً إلكترونية يُنسبون إلى الأدب بقلّة أدب وأمسوا أدعياء من غير معرفة واستحقاق، فأصبحنا نسمع عن شعراء من غير قشة شعر وعن روائيين من غير حفنة سرد وصار لهؤلاء معجبون ومحبّون».

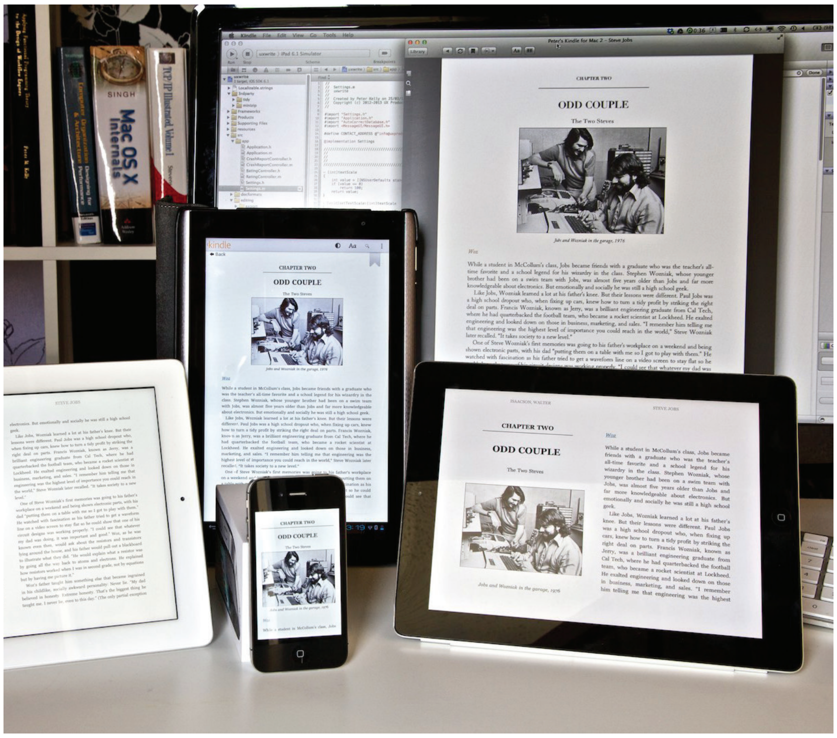
ويذهب الكاتب نفسه إلى التأكيد على أن الكثير من الكُتب الإلكترونية، عبارة عن مهزلة، مواصلاً حديثه بكثير من التذمّر: «بالفعل فقد صار النشر الإلكتروني ملهى إبداعياً للمعطوبين إبداعياً والمعاقين فنّيّاً وسيِّدَ عبيداً وكاد يستعبد ويستبعد غيرهم مع حفظ المراتب والمنازل». ويضيف الكاتب في هذا الاتجاه دائماً: «لكن ومهما تكن من مخاطر للنشر الإلكتروني، فليس علينا أن نتنازل عن مزاياه وعن قنواته الرائعة والسريعة في التواصل بين الكُتاب ومحبي الكُتب والأدب الجميل، وليست العودة إلى النشر الورقي حلاً إنما هي هروب من متاح خالطه الفساد إلى مجال يصعب فيه التواصل بين الكُتاب والقرّاء رغم أن الكِتاب والنشر الورقي لم ولن يتجاوزه العصر أبداً في رأيي المتواضع، الحل في رأيي أن ننزل الكُتّاب منازلهم وأن نكف عن تشجيع الرداءة، بل نعمل على توجيه أنفسنا أولاً وتوجيه الآخرين الذين عليهم أن يفهموا بأن الكتابة ضمير وتكوين قبل أن تكون شهرة زائفة ومزاحمة ونفخاً في رماد».

ويختتم الشاعر حديثه بحثّ الأدباء والنقاد على إنصاف الأدب الجميل، وأن يكفوا عن تشجيع الرداءة التي كثيراً ما تحملها بعض الكتب الإلكترونية: «للنشر الإلكتروني ألف مزية وللمنتسبين إلى الأدب ألف خطيئة التمسوها بين حناياه، وعلى الأدباء الحقيقيين والنقاد الكرماء والشرفاء بأن يكفوا عن التغرير بهؤلاء، وعلينا نحن الكُتاب في بداياتنا أن نحسن القراءة والاطلاع وأن نستنصح بالكتاب الحقيقيين وأن نقتفي أثرهم بهدوء وتواضع ومن دون أي غرور قد يقصم ظهور كِتاباتنا في المهد».

أمّا الشاعر الطيب طهوري، فيرى أن النشر الإلكتروني ليس بديلاً عن النشر الورقي، إذ يقول بهذا الخصوص: «لا أعتقد أن مبدعاً ما لا يرغب في أن يرى كتابه مطبوعاً ورقياً وموضوعاً على رفوف المكتبات، لا أعتقد أيضاً أن أي أديب لا يتمنى أن يهدي كِتابه منشوراً ورقياً إلى أحبته والمقربين منه، من هنا لا أتصوّر أبداً أن الذين لجأوا إلى نشر أعمالهم الإبداعية الشعرية أو القصصية إلكترونياً قد نشروها وهم يعتقدون أن النشر



الإلكتروني قد أصبح فعلاً بديلاً مفضلاً عن النشر الورقي، إطلاقاً، لا أتصوّر ذلك، لكنها الضرورات».
طهوري، يرى أن لجوء الكاتب إلى النشر الإلكتروني في الجزائر، مردّه إلى عراقيل كثيرة تحول دون أن يحقّق أمنية النشر الورقي، إذ يؤكد: «أن تبحث عن نشر إبداعك من قِبَل المؤسّسات العمومية التابعة للدولة أو دور نشر، تحتاج إلى الكثير من الوساطات، والوساطات عُملة رديئة وسلوك سيئ بالتأكيد، وأن تُنشر لك تلك المؤسّسات وتُبقي منشورك الإبداعي مخزناً لا وجود له في مختلف مكتبات بيع الكِتاب هو قتل له بالتأكيد، وقتل معنوي مؤلم جداً لصاحبه».
طهوري يرى أن الكِتاب يتجه أكثر فأكثر نحو النشر الإلكتروني خاصة في ظلّ أزمة اقتصادية مسّت وبشكل كبير هياكل ومفاصل كثيرة في البلد: «في هكذا وضعية اقتصادية شبه خانقة لا يجد المبدع إلّا النشر الإلكتروني ليوصل إبداعه إلى الآخرين، خاصة أن هذا النشر، مقارنة بالنشر الورقي، لا يكلّف كثيراً، وأن عبوره الحدود الجغرافية والرقابية أمر مضمون، كما أن ما يتيحه من حرّيّة فكر يتجاوز كثيراً ما يتيحه النشر الورقي».
وفي الختام يستدرك في معرض حديثه عن معيار الجودة في ما يُنشر إلكترونياً: «صحيح أن هذا النشر الإلكتروني قد أتاح الفرص للغث والسمين من الفكر والإبداع لينتشرا، هذا أمر طبيعي، لابد منه، والبقاء هنا حتماً للأرقى والأجمل، طال الزمن أم قصر. ثم، مَنْ قال بأن النشر الورقي لا يسمح أيضاً بنشر الغث من الفكر والإبداع؟ أليس الكثير مما يُنشر لا قيمة فكرية أو جمالية له سوى جيوب أصحابه الممتلئة التي سمحت لهم بنشره؟».
أما الشاعر والصحافي ناصر باكرية، فيعتقد أن أيّ مقاربة لموضوع النشر الإلكتروني لا تأخذ السياق العام والشمولي لطبيعة العصر المنفتح على كل الاحتمالات، ستكون إلى حَدٍّ



ما غير موفقة في القبض على أبعاد الظاهرة.
ويضيف موضحاً فكرته: «العالم اليوم تنعكس في جميع تفاصيله شظايا العولمة، التي أذابت كل الحدود بدءاً من الحدود بين الجنسين مروراً بالحدود الجغرافية وليس انتهاءً بزوال الحدود بين الأجناس الأدبية، وذلك بفضل الطفرة التكنولوجية التي بدأت بشبكة النت وانتقلت إلى المدونات وانفجرت مع مواقع التواصل الاجتماعي التي قضت بشكل نهائي على سلطة وهيمنة رئيس التحرير المركزي ومدير النشر ولِجان القراءة، وكلّ أشكال الهيمنة الرقابية التي تملك سلطة كبح النشر والانتشار».
صاحب «مسميات الأشياء» واصل بنوع من التبرير: «صار طبيعياً في مثل هذه الظروف وفي ظلّ أزمة المقروئية (بمعناها التقليدي) وغياب فُرص النشر، خاصة بالنسبة إلى الوافدين الجُدد على عالم الكتابة، البحث عن بدائل واستثمار ما توفره التكنولوجيات الحديثة، بحثاً عن مكان تحت الضوء، كما لا يمكن استبعاد أزمة النشر والتوزيع في الجزائر وغياب حقوق المؤلّف، مما يجعل الكُتاب لا يحلمون بأكثر من صدور أعمالهم وانتشارها ولو مجاناً، لمعرفتهم المسبقة بعدم وجود تثمين، وأن الكتابة ليست لها قيمة مادية تُنكر عندنا، هذه بعض الدوافع التي تحضرني الآن في ما أعتقد».
وفي الأخير، يرى باكرية، في ما يتعلق بحلول النشر الإلكتروني محل النشر الورقي، أن «المسألة تشبه السِجال المتكرر مع كل طارئ على حياة الإنسانية، فهو تماماً كالحديث عن انتهاء عصر الصُحف الورقية مع التلفاز والإذاعة، وهو ما يُطرح أيضاً بشأن الصحف الإلكترونية والصحف الورقية، وهو سؤال على وجاهته إلّا أنه لا يمكن الجزم باحتمال وقوعه، فللكتاب الورقي مريدوه وسيظلون على قيده، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينتهي عصره، في المقابل أصبح الكِتاب الإلكتروني أكثر استعمالاً على نطاق واسع بسبب سهولة الحصول عليه مجاناً في الدول التي لا تطبق قانون الملكية الفكرية وبأسعار مقبولة حتى بالنسبة لشرائه، لكلفته الرخيصة مقارنة بالكِتاب الورقي».



مشروع قانون جديد للفنّان في المغرب

عبدالحق ميفراني

صادقت لجنة التعليم والثّقافة والاتصال بمجلس النواب المغربي، بالإجماع، على مقترح قانون الفنّان. وهو المقترح الذي تقدّمت به الأغلبية الحكومية (والتي يقودها حزب إسلامي هو العدالة والتنمية)، فيما اعتبر إشارة إلى معارضيه والذين ظلّوا يرون في حضوره تهديداً لحرّيّة الإبداع والفنّ بالمغرب. ويظلّ الغرض هو تنظيم آليات الممارسة الاحترافية الفنّيّة في المغرب، وأيضاً الرفع من مهنيتها وتنافسيتها وصد «لوبيات الريع الفنّي» وترسيخ لثقافة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

قانون الفنّان: تقنين في بنية هشّة

المصادقة على مقترح قانون الفنّان داخل لجنة التعليم والثّقافة والاتصال بقبة البرلمان المغربي، جاءت نتيجة لمسار طويل من الجلسات والنقاش بين المهنيين والبرلمانيين في أفق «تقنين الدعم العمومي للممارسة الفنّيّة الاحترافية» بالمغرب. والغرض هو الرفع من مستوى المهنية وتداول الممارسة الثّقافيّة والفنّيّة بالمغرب، في ظلّ وضعية قانونية واضحة. وتحوّل الفنّان من وضعية الحالية (التقليدية) إلى وضعية «أجير» تطبق عليه مقتضيات قانون الشغل، يعطي للممارسة الفنّيّة بالمغرب وضعاً جديداً، مع ما يترتب على هذا الوضع من تبعيات، حيث تصبح لبطاقة الفنّان أهمية قصوى لدعم أي مشروع فنّي من قِبَل الدولة. هنا إلى جانب الاقتطاعات الضريبية وسمت بـ«تضامنية» تقدّر بعشرة بالمئة من أجرة الفنّان الأجنبي.

وتشكّل صيغة القانون الجديد حدثاً استثنائياً في الوسط الثّقافي الفنّي بالمغرب، وهو ما دفع الفنّان المسرحي والسينمائي ياسين أحجام (النائب البرلماني) أن يسم لحظة المصادقة بـ«سابقة في مجال الفنّ بالمغرب، ومبادرة تاريخية». القانون في صيغته الجديدة، تطلّب مشاورات موسّعة مع النقابات المهنية والإطارات والفاعلين في المجال الثّقافي والفنّي إلى جانب تحضيرات امتدت أربع سنوات متواصلة. وقد تَمّ العمل بالصيغة الأولى ابتداء من سنة 2003، بمبادرة من الحكومة المغربية. لكن الصيغة الجديدة صدرت كمقترح تشريعي من قبة البرلمان، وهو ما أعطى لقانون الفنّان صبغة مؤسّساتية مع أنها لا زالت إلى اليوم

على شكل «قانون مؤطر»، وسيتحوّل إلى قانون كامل يُنظّم القطاع الفنّي بالمغرب.
ويأتي صدور هذا القانون في ظلّ الوضعية الهشّة التي يعاني منها القطاع الفنّي بالمغرب، واختلالات ظلّت موضوع احتجاج للعديد من النقابات المهنية والفرق المسرحية والفاعلين في المجال من موسيقيين وتشكيليين وكتّاب.. بل ظلّ الشعار هو القطع مع «الريع الفنّي» والفوضى وتحسين الوضع الاجتماعي والاعتباري للفنّان المغربي بضمان حقوقه المادية والمعنوية. ويتوزّع القانون الجديد للفنّان إلى مجموعة من البنود تتعلّق بالعقود الشغلية والدعم العمومي والحماية الاجتماعية للفنّان والبطاقة المهنية وكل ما يرتبط بالمجال الاحترافي الفنّي.

الإرادة السياسيّة وآفاق الممارسة الفنّيّة في المغرب

من الآن بدأ التخوّف عند بعض الفاعلين في المجال الفنّي، على ضوء المصادقة الأخيرة على القانون الجديد للفنّان بالمغرب. فحضور هذه الإرادة السياسيّة اليوم، بعدما غابت لفترات ومراحل تاريخية مُعيّنة يطرح أكثر من سؤال حول طبيعة الاستجابة اليوم للحاجة لتقنين الممارسة الفنّيّة وتنظيم الدعم العمومي. خصوصاً أن الدولة كانت على علم دائماً بوضعية الاختلالات التي يعيشها هذا القطاع، رغم الاحتجاجات التي عبّرت عنها «العائلة الفنّيّة» في المغرب. الحاجة لتنظيم الحقل الفنّي، أمست ضرورة تاريخية من خلال آليات كفيلة بانتظامه القانوني، ومن ضمن مؤثثات هذا المنحى قانون الفنّان. هذا الأخير يمثل إطاراً عاماً، يتفرّع منه العديد من البنود ذات صلة بالدعم العمومي للقطاع الفنّي.
عملياً يأتي القانون الجديد كاستجابة للمستجدات التي حدثت بالقطاع الفنّي السنوات الأخيرة، بموازاة هذه التطوّرات انبثقت الإرادة السياسيّة عند الدولة. لقد تَمّ التعامل مع النص القديم، من خلال أخذ كل الإيجابيات الواردة فيه. وفي صيغة النص الجديد، لم يتم الاكتفاء بالتعريف، بل عرف القانون كل المقتضيات و(العقود)، وربط النص بالقوانين الجاري العمل بها، إلى جانب الملاءمة. واستطاع النص الجديد، طرح قضايا أخرى كانت مرتكزاتها غائبة في النص السابق (الحماية الاجتماعية للفنّانين).
النص الجديد لقانون الفنّان يظلّ قانون إطار عام للمجال الفنّي، ولم يخلُ بدوره من مفارقات. فطبيعة العمل الفنّي وخصوصيته تفتحان أي اجتهاد للملاءمة مع الوضعية الخاصّة للقطاع الفنّي بالمغرب إلى التساؤل. كيف يمكن تطبيق القانون الجديد في وضعية «غير احترافية»؟ هل تتلاءم بنود العقود مع قانون الشغل في المغرب مادام هؤلاء الفنّانون أصبحوا أجراء؟ وكيف يمكن أن تتم حماية حق في الإضراب، وضد مَنْ؟ لقد سبق للفنّان مسعود بوحسين أن نبّه إلى الوضع المغربي أنه كلما ارتفعت ميزانية الدعم، ظهرت مقاولات جديدة للاستفادة من المال العام (عوض الفنّان) وهنا سنكون أمام ترسيخ «للريع» عوض محاربته.

القانون الجديد ورهان الممارسة الفنّيّة

يعطي القانون الجديد للفنّان أهميّة لبطاقة الفنّان والتي أصبحت شرطاً للحصول على الدعم العمومي، كما يتم اقتطاع ضريبي عشرة بالمئة من أجرة الفنّان الأجنبي وتوجه مباشرة إلى صندوق الرعاية الاجتماعية للفنّانين المغاربة. الهدف يرتبط بالرفع من مستوى الإبداع الفنّي، والارتقاء بالممارسة الفنّيّة بالمغرب. إلى جانب حماية الفنّان المغربي اجتماعياً وقانونياً ومادياً ومعنوياً، وحفظ كرامته. ولعلّ تطوير المنظومة القانونية سيمكن هذا القطاع من ترسيخ ثقافة التداول الجديد للفعل الثّقافي والفنّي في المغرب، بما يُعيد مصالحة بين جمهور هذا الفنّ ومنجزه الإبداعي بشقيه الفنّي والثّقافي.
لقد سبق لمجلس النواب أن اضطر إلى تأجيل الحسم في التعديلات المقدّمة على صيغة القانون المقترح المتعلّق بالفنّان والمهن الفنّيّة، لتوسيع قاعدة المشاورات بين الفاعلين في المجال والنواب البرلمانيين. مع أن حضور هذه الإرادة السياسيّة ولو متأخرة، أمسى يُعبر عن الحاجة لتنظيم القطاع كي يواكب التحوّلات التي يعرفها المغرب. ففي الوقت الذي يتم فيه الإعلان عن المقرّر التنظيمي للمجلس الأعلى للغات والثّقافة بالمغرب، وترسيخ لثّقافة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، يأتي مشروع قانون الفنّان الجديد كي يواكب هذه التحوّلات والترسانة من القوانين في أفق تنظيم الوسط الثّقافي والفنّي بالمغرب.
الفنون الأدبيّة، الفنون الدرامية، الموسيقى، الفنون التشكيلية، الكورغرافيا، الفوتوغرافيا... جميعها مجالات معنية بالوضع الجديد الإطار لقانون الفنّان، في اتجاه ضمان حقوق الفنّانين المادية ووضع حَدّ لوضعيات التفكّك للنهوض بـ«الصناعة» الثّقافيّة والإبداعية. في النهاية، ربط الثّقافي والفنّي بالجانب الاقتصادي أساسي بحكم أنه كفيل بجعل القطاع يتحوّل لورش شغل فعلي. مع أن صيغة القانون لازالت تحتاج لبعض البنود والتفاصيل المكملة، لملء الثغرات الموجودة والمرتبطة بالقوانين الأخرى، نذكر هنا ما يرتبط بقانون الشغل والقانون التجاري، خصوصاً أن الفنّان يعيش وضعية خاصّة مع المنتجين.
لقد كان الغرض تقديم قانون جاء نتيجة لتوافق وتعاقد تشاركي، بين السلطات الوصية على القطاع والدولة والفاعلين والممثلين للقطاع الفنّي بالمغرب. ولو أن بعض الإطارات احتجت على إقصائها من مائدة الحوار، فيما طالب البعض بتحويله إلى النقاش العمومي. الكثير من بنود القانون ظلّت مبهمة وغير واضحة، خصوصاً أن البعض منها «كرس بشكل من الأشكال» أخطبوطية وكالات وشركات الإنتاج أمام الفنّان، هذا إلى جانب ضبابية الرعاية الاجتماعية وعلاقتها بالاقتطاعات على الدخل، انتهاء بتضييق مجالات الممارسة الإبداعية بحرّيّة في ظلّ سياسات الدعم العمومية الجديدة. وهو ما جعل المسرحي عبدالقادر البدوي ينعت القانون الجديد بإرادة «حكومية» للالتفاف على جهود الرعيل الأول المؤسّس للممارسة الفنّيّة بالمغرب. فيما رَدّ المسرحي إسماعيل بوقاسم أن القانون الجديد مكسب للفنّانين.

الجنسية الفرنسيّة في مهبّ الهباء!

باريس: عبد الله كرمون

أُثير، في الأسابيع الماضية، جدلٌ حاد في فرنسا حول التعديل الدستوري وإدراج مادة محدّدة ضمن بنوده القانونية الأخرى: ألا وهي إسقاط الجنسية الفرنسيّة عن كل شخص حُوكم في إطار قضية عظمى تمس بأمن الجمهورية وبسلامتها. بما فيها المساس بالمصالح العليا للوطن، ثم بالتحالف مع قوة أجنبية، بإتيان أفعال منافية للقيم الفرنسيّة، أو التي تمس بمصالح فرنسا.

وجدير بالذكر أن الآراء قد تضاربت حول هذا الأمر، بين مُختلف الأطراف، سواء كانت يسارية أم يمينية، وما بين شاجب ومؤيّد، وما بين متحفّظ ومنتقد.

يحدث هذا اللّغط كله حول شأن خلع الجنسية الفرنسيّة، مع العلم أن هذه الإمكانية المفارقة كانت مثبتة في القانون الفرنسي منذ زمن بعيد. وقد سبق لحكومة فيشي، في الأربعينيات من القرن العشرين، أن استعانت بها، في الماضي، مراراً، وذلك ضد اليهود غير الفرنسيين. وأسقطت وفق ذلك عن عدد هائل منهم إبان الحرب العالمية الثانية؛ مع أن ذلك الإجراء قد وُظّف لأول مرّة في فرنسا، قبل قرن من عهد حكومة فيشي، وأقصد بالذكر سنة 1848، التي فُسخت فيه العبودية بفرنسا، ووُجه فيه بالفعل حينئذ، ضد أولئك الذين ظلّوا يتمسكون بها ويمارسونها حتى بعد منعها.

يبدو أن الظرف التاريخي قد تغيّر، وتبدلت معه الحيثيات الاجتماعية والسياسية بدورها، إضافة إلى المجريات والوقائع الحالية التي فرضت أساليب جديدة في الحكم والتحليل. ذلك أن ما حفّز، مجلس الدولة، ثم بعد ذلك رئيس الجمهورية، ومعه لفيف من رجالات الدولة والقانون، لأن يتخذوا هذا القرار، هو نفسه ما منع الكثيرين غيرهم من مثقفين وحقوقيين ورجال سياسة لتبنيه: ألا وهو مبدأ الإرهاب، خاصة بُعيد أحداث نوفمبر/تشرين الثاني الماضي في باريس.

فإذا كان الصنف الأول يرى أن الغاية في اللجوء إلى مثل ذلك القانون هي صيانة أمن وسلامة الجمهورية والوطن، فإن الصنف الثاني يرى فيه مجرد قصر نظر، وانعدام الحنكة السياسية، لأنه لن يُغني شيئاً في المضمار الذي أُعد من أجله.

فما المقصود إذن في الواقع بهذا الإجراء؟ من نافل القول الإقرار باعتبار الجنسية حقاً من الحقوق الأساسية لكل إنسان، والتي تكفلها المواثيق الدولية لحقوق الإنسان. وإن ليس التمتع بجنسية من الجنسيات، مهما كانت، سوى أمر تاريخي محض، قبل أن يتحوّل إلى تمظهر سياسي لانتماء معيّن، أو تبنٍّ محدّد.

لذلك فالمشرّع الفرنسي يهدف إلى نوع من المساواة في القانون المتعلّق بنزع الجنسية الذي أشرنا إلى كونه كان متضمّناً من قبل في بنود الدستور، وفي المادة 25 من القانون المدني، غير أنه لم يكن موجهاً في السابق سوى إلى الذين اكتسبوا الجنسية الفرنسيّة من أجانب قد وُلدوا خارج التراب الفرنسي. لذلك صار من اللزوم إضفاء نوع من التعديل على مادة البند كي يجعل القانون يشمل الفرنسيين المولودين في الأراضي الفرنسيّة والذين يتمتعون بجنسية ثانية، أي جنسية أحد الأبوين أو كليهما.

خاصة وأن هناك إشكالاً آخر يُطرح بالنسبة للذين لا يتمتّعون سوى بالجنسية الفرنسيّة لوحدها، مع العلم أنهم ينتمون إلى أصول أجنبية، ولو



من جهة أحد الأبوين، أو كليهما، دون أن يسعوا إلى الحصول على جنسية أولئك. إذ إن هؤلاء لا يمكن أن تُخلع عنهم الجنسية، لأنهم سوف يصبحون بلا جنسية، إذ لا يتوفرون على أخرى غيرها، وسوف لن يكون لهم موقع قدم على وجه البسيطة؛ وهو إجراء يتنافى مع المواثيق التي تلتزم بها الجمهورية الفرنسيّة.

إذا كان هناك مقدار من الصحة في تعلة اعتبار إقرار اقتراح هذا المشروع القانوني ضمن تعديل دستوري، بكونه موجهاً إلى صميم المساواة بين الأفراد الذين يمسهم هذا القانون ويعنيهم، كما أسلفنا، وباعتبار كونه، يحمل، أيضاً، طابعاً رمزياً، بخصوص المحكوم عليهم في القضايا المتعلّقة بالإرهاب، ذلك أنه تُمنح هنا قيمة استثنائية خاصة لحمل الجنسية الفرنسيّة، بما يعنيه ذلك من قيم ومُثل عليا.

فهذا الإجراء الذي تسرّع الرئيس الفرنسي فرنسوا هولاند بالتلويح به غِبَّ الأحداث الدامية التي شهدتها باريس في الخريف الماضي، كان ردة فعل، حل في طياته جزءٌ من هشاشة العاطفة، وكميات هائلة من المزايدة السياسية، بل الاحتواء التكتيكي للرؤية اليمينية، بما في ذلك من إرضاء للمعارضة اليمينية تحت قبة البرلمان، التي يعود إليها الفضل، من جانب كبير، في تبنّي ذلك القانون، وفي التصويت المكثف لصالحه.

فهذا التعديل القانوني ما يزال ينتظره مشوار طويل قبل أن يتم تبنّيه النهائي، فبعد التصويت عليه في البرلمان، وفوزه بالنصاب القانوني من الأصوات المستحقة، لابد أن يتم تداوله بعدئذ في مجلس الشيوخ، وقد يُرد ثانية إلى البرلمان، إذا ما تم الانتباه إلى وجود لواحق فيه بمادة النص، وقد يدوم هذا الأخذ والرد لزمن غير يسير، وما إن يسلم من هذه الدوامة، حتى ينتظره مؤتمر خاص لسنّ التعديل المضاف نهائياً، إذ دون ذلك، لن يدخل حتماً إلى خانة التطبيق الفعلي. بما في ذلك إمكانية إضافته إلى بنود القانونين المدني والجنائي.

لكن، بعد الحكم القضائي الذي قد يصدر في حق كل من انخرط في ما أضحى يُسمّى بـ«الإرهاب»، ألن يكون خلع الجنسية عن الشخص المعني سوى ذر للرماد في العيون؟ إذ هل يُجدي ذلك فعلاً في شيء؟ أليس ذلك سوى مجرد عقاب مضعَّف لأشخاص وأسيء تكوينهم، أو زُج بهم بشكل غير مباشر في مسارات الهلاك؟

هل النية المخفية خلف كل هذه الجعجعة المسماة بالتعديل الدستوري، بغية إلحاق بند نزع الجنسية عن الفرنسيين ذوي الأصول الأجنبية، ليست سوى رجاء فاشل في مواجهة الإرهاب؟

لا أعتقد بأن فرنسا سوف تجد حلولاً ناجعة لمشاكلها الاجتماعية والسياسية المتراكمة بسن قانون جديد، أو جراء تعديل يطال قانوناً قديماً، لأنه، كما قد رأينا، فلن يضيف هذا القانون شيئاً ينكر، سواء على مستوى الزجر، ولا على واجهة تثبيت القيم السامية التي بُنيت عليها الجمهورية، بل إنه سوف يفضي إلى تصدّع أكبر في أركان الكيان المهتز.

إن أزمة الهجرة القديمة والجديدة، التي تتخبط فيها فرنسا، والتي قد لا تخرج منها سالمة، هي شبيهة بالمياه الآسنة التي أهملت فيها الأسماك الميتة طويلاً. لذلك يفيق الناس اليوم على مشهد الرعب الكبير، كأنهم، في غفلتهم وسباتهم، لم يشهدوا «مقدمات» ذلك من قبل، لا «الصغرى» منها ولا «الكبرى».

أوغستين يعود إلى مراتع صباه

محسن العوني

إفريقي لاتيني أمازيغي مُتَرَوْمِن.. ولد أوغستين (354م /430) في طاغست (سوق أهراس) على الحدود التونسية الجزائرية، درس في مداوروش ثم في قرطاج، حيث اتخذ لنفسه خليلة أنجبت له ولداً أسماه أديوداتوس (عطية الله) قبل أن يستقر في روما..

مانوي ثم أفلاطوني قبل أن يعتنق المسيحية في ميلانو ويتعمّد سنة 386م بتأثير وتأطير من القديس أمبرواز الذي ترك فيه بصمة لا تُمحى.. عاد إلى شمال إفريقيا ليصبح راهباً فقسّاً ثم أسقفاً بهيبون (عنابة) عمله العبقري والفريد صنع منه أباً للغرب في الأحسن والأسوأ..

يُعدّ واضع أول سيرة ذاتية بتأليفه كتاب «الاعترافات» كما يُعدّ واضع فلسفة التاريخ بكتابته لسِفره الضخم «مدينة الله».. مثلما هو لاهوتي النعمة والخلاص والخطيئة الأصلية والعناية الإلهية..

توفي عام 430م والوندال الأريوسيون يحاصرون مدينة هيبون.. ترك أوغستين مؤلفات جمّة ناطقة بمسيرة بحثه عن الإيمان وفكره وأسلوبه ومزاجه وتجربته وسيرته.. نذكر منها: الاعترافات- مدينة الله- الرسائل- تفنيداً للأريوسيين- تفنيداً للمانويين- تفنيداً للدوناتيين- تفنيداً للبيلاجيين- كتب في المناجاة- كتب في شرح الكتاب المقدس- بحو ث عقائدية حول التثليث- كتب أخرى متنوّعة.. أوغستين من الوجوه/المنارات..

أوغستين .. أو صعوبة الاختزال

أوغستين.. سواء سبق اسمه معرّف «القدّيس» أو لم يسبقه.. فإن ذلك لا يغير شيئاً من خطورة اختزال رجل بقامته وأبعاده وتأثيره.. في شواهد وأقوال له وإن كانت دالة.. بمثل خطورة عدم إدراك ما يمثله عمله الضخم «مدينة الله» من موقف نقدي متقدّم تجاه المدينة الأرضية... فهي (مدينة الله) وإن كانت حاضرة في العالم وغير متحقّقة.. تمثّل طموحاً إنسانياً وتوقاً.. لا مجرد تعزية وسلوى للمؤمنين في واقع إنساني لا يستحق دائماً نسبته إلى الإنسانية.. مدينة الله كتب «للمتردّدين الذين لا يثبتون على رأي.. كان أوغستين طوال عمله الضخم «مدينة الله» يتملّى ويتأمّل مدينتين.. واحدة أرضية (مدينة الإنسان) وأخرى إلهية (مدينة الله).. سِفر تتداخل فيه وتتشابك مدينة الله ومدينة الإنسان تداخل وتشابك الصوف بالشوك إلى يوم الدينونة..

أوغستين يعود إلى مراتع صباه

أصدرت مؤسّسة بيت الحكمة في قرطاج ترجمة أصليّة إلى العربية مباشرة من اللاتينية.. ترجمة أنجزها أحد كبار أساتذة الجامعة التونسية المرحوم إبراهيم الغربي.. وبذلك يعود أوغستين إلى بيت أبيه وأمه ومراتع صباه بين طاغست وقرطاج بعد طول اغتراب خارج أرضه.. إصدار يفتح مجالاً جديداً للبحث والتلاقي والحوار مع غيرنا مثلما مع ماضينا.. كما أورد الدكتور عبد الوهاب بوحديبة في تقديمه للكتاب، خاصة أن ما أورده أوغستين في المحبة والأخوة الإنسانية جدير بأن يردّد لأنه عنصر تلاق بين تعاليم المسيح وتعاليم الرسول الأعظم محمد عليه الصلاة والسلام.. للاعترافات قيمة مرجعية تاريخية لا نزاع فيها.. فهو بمثابة «الشاهد» أو العلامة الفكرية البارزة في مسيرة الحضارة الكونية ومن المشروع، بل الواجب استرجاعه إلى مدوّنة ثقافتنا العملاقة وإعادته إلى ذاكرتنا الجماعية بالنظر إلى ظهوره في ربوعنا وحضورها البارز فيه.. وهل تنسى عبارة أوغستين الطافحة بالحنين والوفاء لقرطاجة العظيمة: «هل يتذكر المرء السعادة كما يتذكر قرطاجة من رآها !».. من يقف على كمّ الدراسات والكتب والمنشورات والندوات والمراكز البحثية والمؤسّسات ووحدات البحث التي تهتمّ بالقدّيس أوغستين وتحفر عموديّاً في أعماله وحياته وعصره ولاهوته والموسوعات التي خصّصت له والأفلام والأشرطة الوثائقية التي تناولت حياته.. يدرك أننا قد تنازلنا عنه لصالح الفكر الغربي.. وكنّا فيه من الزاهدين !.. خاصة إذا علمنا أن ما يُنشر في بلد مثل فرنسا لوحدها أو إيطاليا أو إسبانيا.. يتجاوز بكثير ما يُنشر أو يُترجم له أو عنه في العالم العربي مشرقاً ومغرباً..

هذا التفريط وهذه الاستقالة شجّعت عدداً من مؤرّخي الأديان والمفكّرين والباحثين في الجامعات الأوروبية على القول المغرض بأن المسلمين لا يهتمّون بالفلسفة ولا بأعلام الأديان التي سبقت الإسلام ولا يكلّفون أنفسهم عناء البحث فيها وفي تاريخها..

إشراقات أوغستينية

كتب أوغستين نصوصاً/علامات ظلّت متوهّجة في الوجدان وكأنها ضوء



مضغوط ويجدر بكلّ مشتغل بالفكر والأدب والتاريخ أن يعلمها.. منها ما يلي:

«تأخّرت في حبّك أيها الجمال القديم كلّ القدم الحديث كلّ الحداثة.. تأخّرت في حبّك! وها إنّك كنت في داخلي وأنا خارج نفسي.. وكنت أبحث عنك فيها وكنت أنقضّ أنا الدّميم على جلال خلائقك.. لقد كنت معي ولم أكن معك.. كانت تشدني بعيداً عنك الأشياء التي لو لم تكن فيك لما كانت. ناديتني فأسمعت صممي وأشرقت فرفعت عماي وفحت فشممت عبقك وتنشّقته.. ها أنذا أحنّ إليك.. ذقتك فازداد جوعي لك وعطشي ولمستني فاتّقدت شوقاً إلى سلامك».

«أثمر الرجاء طفلين جميلين: الغضب حيال المظالم التي تسود العالم والشجاعة لتغيير ذلك..».

بديعة هي الكلمات التي اختتم بها أوغستين كتابه الضخم «مدينة الله» : «هذا الكتاب يمكن أن يكون أكثر مما يحتمله بعض الناس، وأقلّ مما يرجوه بعضهم الآخر. إني أسأل المغفرة من كلا الفريقين. أما بالنسبة إلى الذين يكتفون به، فإني أتمنى عليهم ألّا يشكروني أنا، بل ينضمون إليّ في رفع الحمد والشكر لله».

في ضرورة المصالحة مع ذاكرتنا التاريخيّة

إن الإيمان بضرورة تحقيق المصالحة مع ذاكرتنا التاريخية وأهمية قراءة تاريخنا الديني القراءة الصحيحة التي تعزّز إيماننا بقدرتنا على تقديم الإضافة حاضراً ومستقبلاً كما كان شأننا في الماضي.. هو الدافع الأصلي لكتابة هذه السطور.. على اعتبار أن «الفكر إنما يسير في العتمة عندما لا يضيء الماضي دروب الآتين».. بعبارة شارل ألكسيس دي توكفيل.. هذا هو الدافع الأصلي لكتابة هذه السطور خاصة مع التوجّه الجديد لبعض الأكاديميين والباحثين من أبناء منطقتنا الذين يفتحون طريقاً جديداً صاعداً واعداً في هذا الحقل ويقومون بتجسير الذاكرة التاريخية بمنهج علمي وحفر عمودي.. المنطقة الممتدة بين قرطاج وعنابة (يمكن أن نضيف إليها سواحل ليبيا والمغرب).. لعبت دوراً أساسياً في تاريخ المسيحية اللاتينية وتحوّلت إلى الإسلام وأبدعت من خلاله.. إنه منطق التاريخ الذي لا تتوقّف دورته.. كما أن قراءة صحيحة لتاريخنا من شأنها أن تحوّله إلى تاريخ حافز بعبارة قسطنطين زريق.. جاء في الحديث النبوي: «أنا أولى بعيسى ابن مريم ليس بيني وبينه نبيّ» رواه الشيخان.. وقد ورد مثل هذا في حق موسى وفي حق أبي الأنبياء إبراهيم عليهم السلام جميعاً.. نحن أولى بدراسة المسيحية ورموزها وأعلامها وتاريخها وتطوّرها..من هنا حيوية إنتاج قراءة منفتحة ومستجدّة ومواكبة لروح الوقت بعبارة المؤرخ أحمد بن أبي الضياف.



كولن..
القشّة التي قصمت ظهر اللجوء

كولن: محمد الأصفر

يبدو أن الترحيب الكبير الذي قُوبل به اللاجئون في خريف العام الماضي، والذي أدّى إلى وصول أكثر من مليون لاجئ إلى ألمانيا، قد بدأ يخف ويتلاشى تدريجياً، إذ شعر الساسة الألمان وقسم كبير من الشعب وبعيداً عن العواطف أنهم في ورطة، حيث عجزت عِدّة ولايات عن احتواء هذا العدد الهائل، خاصة في إيجاد مساكن ومناصب شغل لهم، وقد فاقم الأمر ما حدث ليلة رأس السنة في مدينة كولن، من مشاكل تحرّش جنسي ونهب وسلب، اُتهم بارتكابها لاجئون، ثم تبيّن أنهم من مهاجرين سابقين وليسوا سوريين.
عندما تهبط في محطة قطارات مدينة كولن، تقابلك إعلانات تخص الشرطة، تعلن عن مكافأة 10000 يورو، لكلّ من يدلي بمعلومات تساعد على القبض على من ارتكب جرائم التحرّش والسلب ليلة رأس السنة، في عجالة التقطت صورة لهذا الإعلان، ومضيت للساحة الكبرى التي بجانب الكاتدرائية التاريخية، حيث وقعت الحادثة، الساحة إلى الآن ينتشر بها رجال شرطة وسياراتهم رابضة في وسط وزوايا الساحة، سيارة شرطة تقف بمحاذاة شباب جالسين على مسطبة حجرية، تطلب أوراقهم، ثم تواصل دوريتها.

جدل عربي

في المقهى تحدث مشادّات بين لاجئين من المغرب العربي ولاجئين سوريين، النادل ألماني تركي يبتسم لهم ويسكب للمشاركة «شاي» وللمغاربة قهوتهم المرّة، نقاش ديموقراطي ودي واختلافات لا تصل إلى أي شجار، قد يجلب البوليس فيتورّط الجميع، يخرج بعضهم لتأمل الفتيات المارات من أمام المقهى والتدخين، فتيات من كلّ الجنسيات، تشكيلة أنثوية أممية تتجه نحو معهد عالٍ يدرسن به، ريح باردة هبّت فجأة مع زخات مطر أجبرتهم على سحق أعقاب سجائرهم والعودة إلى الداخل ليتواصل جدلهم العربي، السوري: يا أخي السيدة ميركل البارحة، قالت بلدان المغرب العربي آمنة وسيعيدونكم إلى هناك ونرتاح من مشاكلكم. التونسي: حتى أنتم قالت ميركل عندما يحل السلام في سورية سيعيدونكم إلى هناك، حتى وإن معكم أوراق الإقامة، قالت لَمّ الشمل ضروري يحدث بطريقة عكسية، السوري في سورية يستعيد أسرته اللاجئة في ألمانيا، ثم تتعالى الضحكات التي لا تعرفها هل هي ماكرة أم عفوية؟.

ضغوطات على ميركل

ضغوطات كثيرة على السيدة ميركل والأحزاب المتحالفة معها من قِبَل الأحزاب اليمينية والحركات الرافضة للاجئين كحركة بيغيدا المناوئة للاجئين وللإسلام أيضاً، وكذلك حزب البديل التي دعت رئيسته في أحد تصريحاتها إلى مواجهة اللاجئين بالنار لوقف تدفقهم، شهر مارس/آذار الحالي سيشهد انتخابات في ألمانيا، ستستغل فيها بعض الأحزاب حادثة التحرّش في كولن للتأثير على شعبية ميركل وحلفائها في محاولة لسحب البساط من تحت قدميها وإسقاطها، ميركل اتخذت عِدّة قرارات الغرض منها الحدّ من اللاجئين، وإعادة

بعضهم، لتخفيف الضغط السياسي على ائتلافها الحاكم واحتواء المعارضين.

مجتمع مدني يعوّل عليه

جمعيات المجتمع المدني والكنائس معظمها ترحّب باللاجئين وتقدّم لهم الحماية، حتى اللاجئ الذي لا يقبل طلب لجوئه، يمكنه الاعتصام داخل الكنيسة والعيش داخلها لعِدّة شهور حتى يتم قبوله قانونياً، عندما تظاهرت حركة بيغيدا ضد اللاجئين والإسلام، كاتدرائية كولن التاريخية احتجّت على تلك المظاهرة بإطفاء أنوارها، يقول الكاتب كريستوف الذي يعمل في راديو كولن: شيء غير محتمل أن ترى الكاتدرائية مطفأة الأنوار، حزن عميق جداً، واعتراض له دلالته.

بيت كولن الأدبي

بيت كولن الأدبي يبذل جهداً في تقديم الدعم للاجئين، خاصة من لهم علاقة بالفنّ والأدب، د روبيرتو دا بيلا أستاذ الأدب في جامعة كولن ينظّم لقاءات شهرية، يستضيف فيها لاجئين من عِدّة دول، لطرح أفكارهم ومقترحاتهم وإنتاجهم الفنّي والأدبي، لقاء شهر فبراير/شباط كان محور نقاشه حول قضايا اللاجئين وسبل اندماجهم في النسيج الثّقافي الألماني، كانت اللّغات المستخدمة الألمانية والعربيّة والإنجليزية والفرنسية والإيطالية، لم نكن في حاجة لمترجمين محترفين، ثمّة لغة جامعة بين كلّ الحاضرين، يتكلّم المشارك جملة طويلة، فتسمع همهمات بعدّة لغات، كلّ زميل يعرف لغة يترجمها للآخر، عشر دقائق مساحة زمنية لكلّ مشارك أمر جيد، السيد روبيرتو بلور الآراء في ملخص، تمت ترجمته للجميع.

جامعة سيلين لكسر الصمت

من كولن انتقلت إلى دوزلدورف ومنها إلى مدينة مولهايم الواقعة على نهر رورو وبوتروب، في محطة القطارات وجدت في استقبالي السيدة كريستين بن جو، ألمانية من أصول مغاربية، هي منسقة النشاط في جامعة سيلين، جامعة مستقلة، تقدّم الدعم للاجئين وملتمسي اللجوء السياسي، هدفها كما هو مكتوب في دفاترها وملصقاتها، كسر جدار الصمت من خلال المحاضرات والندوات وما إلى ذلك من أشكال ثقافيّة لاسترجاع حق المعرفة والعلم، لا تهتم بالوضع القانوني للاجئ، تمد يد العون للجميع، هل تريد الدراسة في ألمانيا، هل تريد تحسين معلوماتك في اللّغة الألمانية، يوجد تعاون وثيق بين جامعتنا والسلطات الحكومية في مولهايم لتقديم فرص الدراسة المناسبة لك، نتمنى أن نلقاك قريباً، كلّ الأوراق المعلّقة والنشرات تقدّم تفاؤلاً غير محدود للاجئ.

دخلنا معاً إلى سوق كبير تحت محطة القطارات لشراء المكسرات والحلويات للمشاركين في الندوة، ثم مضينا إلى مقرّ الجامعة، بدأت الندوة وكان محور نقاشها، حول دور الثّقافة في دعم اللاجئين، وتخفيف حِدّة التوتر الذي حدث بسبب مشكلة كولن، تطرقنا في الندوة إلى دعم اللاجئ نفسياً وقانونياً، قلت لهم إن اللاجئ غير متسوّل أو محتاج لدعم مادي، وهو جاء إلى ألمانيا لأنه صاحب حق إنساني وقانوني أقرّته هيئة الأمم المتحدة، وألمانيا في مساعدتها للاجئين لا تقدّم صدقة أو هبة، إنما تقوم بواجبها الدولي الذي تعهدت به من خلال توقيعها على المعاهدات الدولية الخاصة باللاجئين، السيدة كريستين تحدّثت عن دور الثّقافة، وأن الثّقافة تخاطب الروح وتبرز الجمال وتحسن الذائقة، وانخراط اللاجئين في الأنشطة الثّقافية يسرّع من اندماجهم في المجتمع الألماني.

اللاجئ والكرنفال

يوم 4 فبراير/شباط الماضي بدأ الكرنفال السنوي، امتلأت الشوارع بالأزياء التنكرية والراقصين والفرق الموسيقية والعربات المزينة، قبل أيام من بداية الكرنفال جاء رجل شرطة ومندوب بلدية بون، لمأوى اللاجئين، تحدّث المسؤولان عن غلق المحلات مبكّراً أيام الكرنفال وأيضاً الدوائر الحكومية، بعد ذلك دخلا في الموضوع الذي أتيا من أجله فتحدّثا عن عِدّة ملاحظات منها: لا يُسمح بأي تحرّش جنسي خلال الاحتفالات! ليضيف المسؤول عبر مترجمه الشامي قائلاً: إذ يجب أن يكون دائماً هناك توافق بين النساء والرجال، فكلمة «لا» تعني فعلاً «لا».

كما تم التنويه عن موضوع المشروبات الكحولية، حيث قال: هي جزء مهم من الاحتفال بالكرنفال يُرجى الاعتدال في استهلاكها.

غادر المسؤولان، ودار حديث بين النزلاء اللاجئين، من حيث عدم الرغبة في المشاركة في الكرنفال، وإن تمّت المشاركة فلوقت قصير وبتحفظ، خوفاً من استغلال أي تصرف غير مسؤول من أي لاجئ وتعميمه على الكلّ.

أحدهم يقول: لن أذهب إلى الكرنفال، سأنظر إليه من النافذة عندما يمر من الشارع، ستقع مشاكل بسبب الكحول، وقد أتورط، وأنا ملفي مازال تحت الدراسة.

لاجئ كهل شارك الحديث بالقول: دائماً الخطأ يعلّق في رقبة اللاجئ، رغم أن سبب المشكلة تجده امرأة ألمانية أو أوروبية، في الخمر لا تعرف من تحرّش بالضبط، قد يكون اللاجئ ضحية تحرّش من فتاة ثملة، نظرة نمطية للعرب أن لديهم رغبات جنسية غير مكبوحة، فدائماً أصابع الاتهام تتجه نحوهم، صدقني إن أخبار بلادنا التعيسة التي تصلنا كلّ يوم قتلت فينا كلّ الرغبات.. نحن نعيش اللّعنة بامتياز الآن.





أمكنة تستدعي التأمُّل

مكاوي سعيد

في العادة، يهتمّ أدباء السرد بمكان معيَّن أو عدة أماكن مفضَّلة، ينبتون شخوصهم فيها، وينمّون صراعها داخلها، وقد اشتهر أديبنا العالمي نجيب محفوظ بعوالمه التي تتحرّك في دوائر مركزها، القاهرة القديمة: (أحياء العباسية، والحسين، والغورية، والجمالية)، في عشرينيات وثلاثينيات القرن الفائت. وقد اتّخذ جمال الغيطاني من حيّ الغورية وحيّ الجمالية- أيضاً- في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، مسرحاً لبعض رواياته: إما منبتاً لبعض الأبطال أو محوراً للصراعات. كذلك، عُرف إبراهيم أصلان بمكانه المفضّل الأثير، وهو حَيّ «إمبابة»، ومنطقة «الكيت كات» الذي دار فيه أحداث روايته الجميلة «مالك الحزين»، التي تحوّلت إلى فيلم شهير من عيون السينما العربية، يحمل الاسم نفسه، للمخرج وكاتب السيناريو داود عبد السيد، كما تجوّلت قصصه القصيرة المتعدّدة، في «إمبابة» وفي «الكيت كات»، بالتحديد، وأصبحت مرجعاً مهمّاً، اجتماعيّاً وفنّيّاً، بالإضافة إلى المتعة الإبداعية. وقد دارت أحداث إحدى رواياتي، وهي «تغريدة البجعة» بين أروقة منطقة وسط البلد في القاهرة، ثم أصدرت كتاباً تالياً، كان يحمل عنوان «مقتنيات وسط البلد»، ويتضمّن قسمين: أوّلهما حكايات عن أشخاص في المكان، وثانيهما نبذة تاريخية عن أهمّ معالم وسط البلد، من مقاهٍ ومطاعم وبارات وفنادق وأمكنة، تردّد عليها الأدباء: المصريون، والعرب، وأضافوا إلى تميُّزها، من الخمسينيات حتى الألفية الجديدة، وأنا- أيضاً- من ساكني منطقة وسط البلد، منذ الولادة وحتى الآن؛ لذا اعتاد بعض الصحافيين مكالمتي عقب أيّة أحداث تلمّ بها، كأني موجودٌ فيها دقيقة بدقيقة! وأنا- في الحقيقة- أحبّ منطقة وسط البلد جدّاً، لأن فيها بعض البنايات والحوانيت التي تحوي ذكريات مع الناس والمكان، قد تبلغ- في بعض الحالات- قرناً ونصف القرن من الزمان، أو أكثر، ويمكن أن نكتب عنها مجلّدات كاملة. ورأيت أن أحدّثكم عن مكانٍ فيها، يفتنني، وهو مصدر سعادة لي كلّما ضاق بي الصدر، أستريح أمامه على دكّة حجرية من الدكك التي تحيط بالحديقة الصغيرة التي تقزّمت بفعل الزمن، وتحوّلت من حديقة غنّاء إلى مجرّد بقعة خضراء منثورة، وسط شارعين! ولم يكن ليجرؤ أحد هذه الشوارع أن يقترب من الحديقة لِقَرن، أو أكثر، من الزمن، وهو مكان في قلب وسط البلد، عبارة عن قصر وساحة أمامه وحديقة غنّاء، وبدلاً من الأحاجي والألغاز سأعطيكم نبذة صغيرة عنه، وأخبركم بما يضفيه عليّ من متعة وبهجة، وبما يبثّه من تأمُّل، وبما يلهمه لي من صبر

وقدرة على تحمُّل الظروف المغايرة، هو قصر من أشهر القصور المصرية اسمه «قصر عابدين»، وكان مقرّاً للحكم، من عام 1872 حتى 1952، وتعاقب عليه ستّة حكّام: بداية من الخديوي إسماعيل، وانتهاءً بالملك فاروق، ومساحته، التي تضمّ الميدان الفسيح الذي في صدره، تبلغ تسعة أفدنة تقريباً، كما أنه يُعدّ البداية الأولى لظهور القاهرة الحديثة، فعندما أمر الخديوي إسماعيل، فورَ تولّيه الحكم، عام1863م، بتخطيط القاهرة على النمط الأوروبي، من ميادين فسيحة، وشوارع واسعة، وقصور، ومبانٍ، وجسور على النيل، وحدائق غنّيّة بالأشجار وأنواع النخيل والنباتات النادرة، أمر، كذلك، ببناء قصر عابدين بغرض أن يحكم بين شعبه، وكانت هذه هي المرّة الأولى التي يغادر فيه الحاكم برجه العالي في القلعة ليسكن وسط الشعب؛ لذا اكتسب قصر عابدين أهمّيّة كبيرة في قلوب المصريين، ويرجع اسم القصر إلى عابدين بك، أحد القادة العسكريين في عهد محمد علي باشا، وكان يمتلك قصراً صغيراً في مكان القصر الحالي، فاشتراه إسماعيل من أرملته، فهدمه، وضمّ إليه أراضي واسعة، ثم شرع في تشييد هذا القصر. واستمرّ بناء القصر من عام 1863 حتى عام 1872.

عادةً، عندما أجلس قبالته، لا أفكّر كثيراً في الأحداث التاريخية الساخنة التي جرت بين أروقته أو في ساحة ميدانه، رغم موقعه قبالتي، تماماً، حيث تواجهني شرفاته الرحبة، والبقعة الذي قدّم فيه الزعيم أحمد عرابي، في التاسع من سبتمبر، عام 1881، مطالب الأمّة والجيش للخديوي توفيق الذي طالبه بالترجُّل عن حصانه، كما تذكر بعض كتب التاريخ هذا الموقف، ومقولة عرابي: «لسنا عبيداً، ولن نورث بعد اليوم»، ولا أفكّر - أيضاً- في حادث الرابع من فبراير، عام 1942، الشهير، عندما حاصرت الدبّابات البريطانية القصر، ووجّهت الإنذار الشهير للملك فاروق الذي خيّره فيه بين التنازل عن العرش أو تولّي مصطفى النحاس رئاسة الوزراء، ولا حتى في الأحداث التي جرت بعد ثورة 23 يوليو/تموز، 1952 ومنها الأزمة التي نشبت بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر، المعروفة بأزمة مارس، عام 1954، وكان نجيب قد قدّم استقالته في الخامس والعشرين من شهر فبراير/شباط، وأجبره الشعب على التراجع، فعاد إلى قصر عابدين، ووقف في هذه الشرفة التي أمامي، وحَيّا الشعب، كعادة الملك فاروق، في عيد الجلوس على العرش والمناسبات الاجتماعية، وكعادة سائر الحكّام من قبله.

وتخطر في بالي حوادث طريفة، دارت في أجواء القصر أو بعيداً عنه، واستقرّت فيه، مثل حكاية إدريس بك، الخادم النوبي الأسمر الذي كان تابعاً لأمير مقامر وعربيد من الأسرة المالكة، هو الأمير فؤاد، وكان العرش بعيداً عنه، تماماً، فالسلطان حسين كامل كان حاكم مصر، آنذاك، وله وريثان للعرش، هما: ابنه كمال الدين حسين، والأمير عبد المنعم، ابن الخديوي عباس حاكم مصر السابق، وكان الأمير فؤاد، أيّامها، في إيطاليا، يمارس مجونه ونزقه، وقد خسر كلّ الأموال التي كانت بحوزته، هناك، في لعب القمار، واضطرّ إلى العودة إلى مصر كي يفلت من الديون، على متن سفينة، في أدنى درجة منها، وهو حزين غاضب، وأراد إدريس التسرية عنه بقراءة كفّه، كالمعتاد، لكن (فؤاد) صرفه بغلظة، وألحّ إدريس، حتى وافق الأمير أن يقرأ له الطالع، وتفحّص إدريس كف الأمير، ثم قال له: «أبشر، لقد رأيت أنك ستكون ملك مصر والسودان، وستلبس التاج، وتجلس على العرش في قصر عابدين»، سخر منه فؤاد، وصرفه، ثم رقّ له بعد ذلك، وأبلغه بأن ذلك لو حدث فسيكافئه مكافأة كبيرة. وبينما كانت السفينة في الطريق إلى مصر مرض السلطان حسين كامل مرض الموت، وأرسل له ابنه الوريث وثيقة بالتنازل عن العرش، لأنه يكره هذا العرش الذي يسيطر عليه الإنجليز، ويكرهه الشعب! أما المرشّح الثاني للعرش، الأمير عبد المنعم عباس، فقد رفض الإنجليز تولّيه العرش، وعندما نزل فؤاد من السفينة فوجئ بدعوة من المندوب السامي البريطاني، الحاكم الفعلي لمصر. وهناك، أبلغوه بأنه تَمَّ اختياره ليكون ملك مصر، بعد أن يموت السلطان. وبمجرَّد سماعه هذا الخبر ذهب إلى قصره، وسأل عن إدريس، ثم استدعاه، وأشار إلى المقعد، وقال آمراً: اجلس يا إدريس بك. وكان هذا أوّل لقب رفيع يمنحه فؤاد بعد تولّيه الحكم، وإضافة إلى ذلك، وضع صورته على أوّل عملة تصدر من المملكة المصرية، وهو جنيه شهير جدّاً، يظهر عليه وجه إدريس الأسمر المجعّد مختلطاً بنقنه البيضاء؛ وللعلم، يُعَدّ جنيه إدريس، الآن، من أندر العملات في العالم وأغلاها، وهو حلم لكلّ مقتنٍ للعملات القديمة.

وأنا أرنو تجاه القصر، مرّة أخرى أحاول أن أخمّن كمّيّات التحف والمجوهرات التي كانت تشارك سكّانه المكان، وأتذكّر المشهد الأخير للملك فاروق، بحسب الروايات الشائعة بأنه حمل كلّ ما يلزمه من تحف ومجوهرات، ولم يتعرَّض له قادة الثورة، إنما رفضوا- بصرامة- أن يأخذ معه كلّ مجموعاته المهمّة من طوابع البريد، ولم يسمحوا إلا بستّ حقائب فقط، كان منها الطوابع الأربعة التذكارية، التي أصدرتها هيئة قناة السويس، بمناسبة افتتاحها، وأثارت غضب الخديوي إسماعيل الذي أمر بإلغائها، لأن الهيئة الفرنسية المشرفة على القناة لا يحقّ لها إصدار طوابع داخل الدولة المصرية، وهذه هي الهواية التي كان يعشقها الملك فاروق، وورثها عن أبيه الملك فؤاد. ورغم المبالغة الكبيرة في هذه الحكاية، لكن الحقائق المؤكّدة، من مصادر تاريخية متعدّدة، تذكر أن الملك فاروق كان متربّعاً على عرش هواة جمع الطوابع، ولم يفقد هذا العرش إلا بوفاته، وأنه كان يزور المطبعة المختصّة بطباعة طوابع البريد، ويأخذ الطوابع لمعرفته بأهمّيّتها، كما أنه كان يرسل معونة سنوية، قدرها عشرة آلاف جنيه، إلى الجمعية المصرية لهواة الطوابع. كذلك، أمر بطباعة طابع، يحمل صورة لابنته «فريال»، ووزّع عائده على جمعيات الفقراء والأيتام.

هذا بعض ما في القصر من حكايات، وهناك- أيضاً- قصص ونوادر عمّا حول القصر من أبنية جميلة، كان يسكنها كبار موظّفي القصر، وبيوت صغيرة حولها، تقيم فيها عائلات المستخدمين الصغار. وكلّ هذا يستحقّ التأمُّل، وقد أتمكّن- في المستقبل- من تدوينه وحكيه.. يا مُسَهِّل.



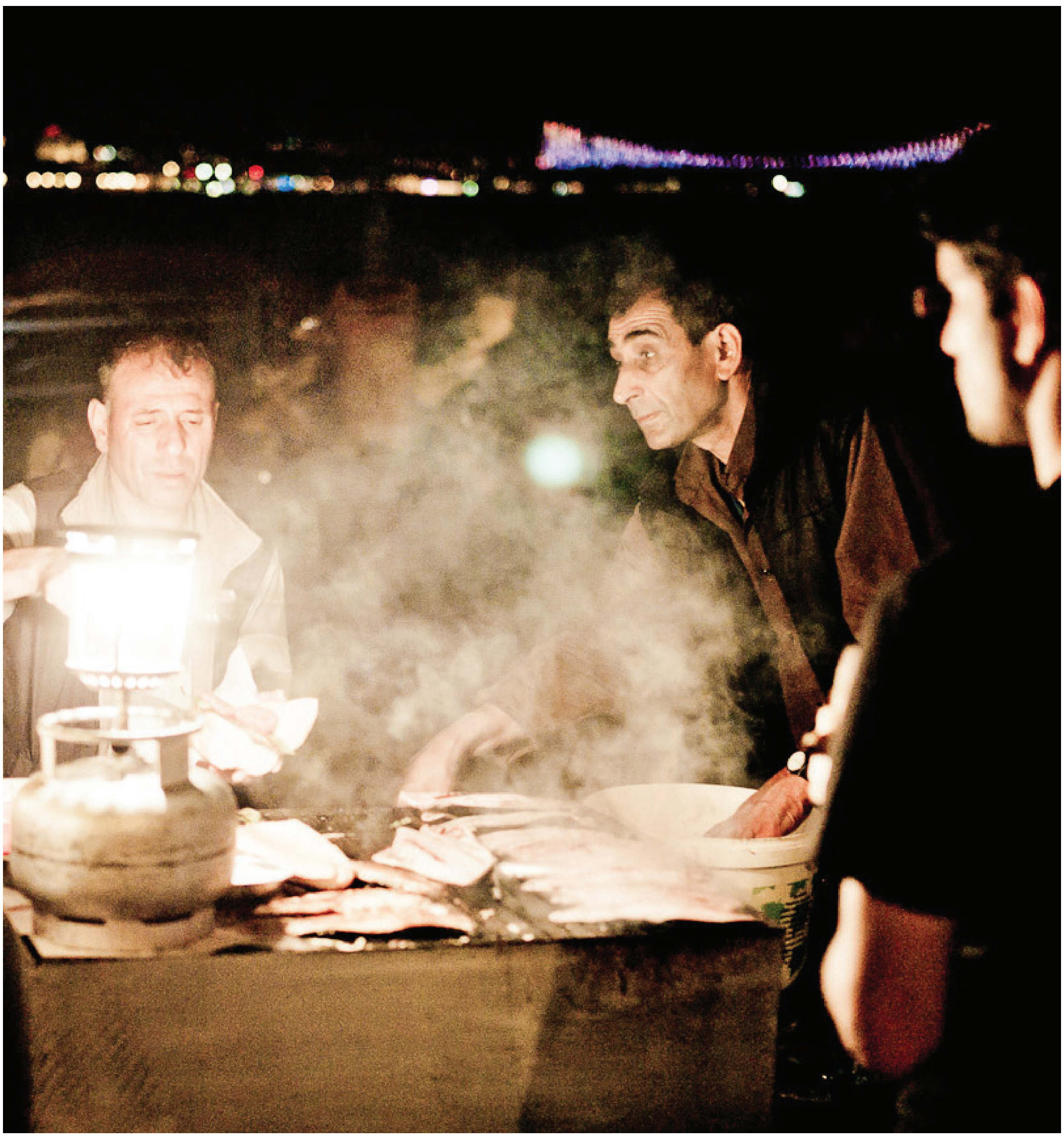
اتِّجاهات الانـدماج

على ضـوء الارتـدادات العنيفـــة التي خلَّفـــتها الأحـداث الإرهابيـة المسيئة لصـورة العـرب والمســلمين، تتناول قضيـة هـذا العـدد موضـوع انـدماج العرب في المهجـر. اتجاهاتـه الاجتماعيّة والسياسـيّة والثّقافيّـة يطرحهـا هنـا مراقبـون من عواصـم غربيّـة مخـتلفة من خـلال رصـد آفاق انـدماج اللاجئـيـن، واسـتطلاع واقـع المـرأة والمثقّفيـن في المهجر، وصـولاً إلى وضـعية الجيل الجديد من عرب ومسلمي فرنسا الذي يفيق كل صباح على مقـرّرات دراسـية تخلـط الحابـل بالنابـل فـي تشكيل صـورة العربـي المسـلم. وأخيـراً ننقـل إلـى العربيّـة نصـاً حديثاًلإدغار موران يتساءل فيـه عـن مسـتقبل الانـدماج فـــي فرنســا.

السوريون في تركيا

خيارات الهجرة والبقاء

إسطنبول: فاطمة ياسين



شكلُ الحدود السورية التركية شاعري إلى حَدّ الإلهام، ينثني الخط الدولي بدلال، ويأخذ شكل موجة هادئة حَرّكتها رياحٌ عاقلة قليلة السرعة.. التموُّج الحدودي الودود هنا لم تنتجه قصيدة ولا نّص أدبيٌ بليغ، بل أنتجته حرب عالمية واتفاقات دولية ونزاع إثني ومواسم زراعية خصبة، حدثت ضمن نطاق هطول مطري يتجاوز ثلاثمئة مليمتر سنوياً، وحضور نهري كثيف، حيث تعبر الحدود أربعة أنهار بالاتجاهين، ذُكِر اثنان منها في العهد القديم باعتبارهما يحيطان بجنة عدن الموعودة.. هذا التوصيف الجغرافي المقدّس يُدخِل هذه البقعة ضمن الفردوس الإلهي المنشود، ولكن الواقع الحالي الممتلئ برائحة البارود يُخرجها من لبوسها الفردوسي ويدخلها في غياهب الجحيم..

عشرات الآلاف عبروا سيراً على الأقدام، أو من وراء مقود سيارة قديمة، الخطّ الفاصل بين سورية وتركيا في غضون السنوات الخمس الماضية.. هجرت معظمها حقول القمح البعلية الموسمية تاركة وراءها أحلام الغلة السنوية بعد تهديد وجودها، شجعها التوصيف التركي الرسمي للقادمين، حيث سمتهم «ضيوفاً»، وزاد في موجات التحرّك البشري الجماعي نحو تركيا شراسة القصف وبربرية الحملات المسلحة..

لم يقتصر عبور الحدود على سكان المناطق الحدودية، بل تعداه إلى الداخل فبدأت المدن والتجمعات السكانية تخلي مواقعها إلى الشمال الآمن، حيث يتحوّل القادم بمجرد أن يطأ البَرّ التركي إلى ضيف، ثم توسّعت الهجرة الإجبارية لتشمل مناطق جنوب سورية وجد سكانها طريقاً صعباً وخطِراً للوصول إلى تركيا لينعموا بهدوء مؤقت يمنحهم فرصة التفكير في الخطوة التالية.

في مخيمات أعدت على عجل، أو شوارع هامشية في المدن الحدودية، تجمعت عائلات فقدت بعض أفرادها ووجدت البقية طريقاً للأمان.. وفّر الملجأ التركي محطة مريحة لإعادة تقييم

> وجدت مجموعة كبيرة من مليونين ونصف المليون مهاجر سوري حلاً سهلاً ولا يكلّف كثيراً من المعاناة وطرحت على نفسها سؤالاً ملحاً: لماذا لا أبقى؟؟



الموقف، وتحفيز التفكير من جديد. وربما نسف الحسابات القيمة ووضع خططاً أكثر فعالية، ففكرة استحالة الرجوع تخطر لمعظم السوريين منذ أول خطوة لهم تحط خارج الحدود، وقد طغت على الذاكرة مشاهد المدن التي كانت عامرة بصخب أهلها، واستحالت أشلاء تقسّمها الحواجز العسكرية التي سلّحت نفسها بفكر إجرامي لا يتورّع عن شيء، وبنفس الوقت يؤرّق دماغ السوري صعوبة الرحيل إلى الشمال الأوروبي، حيث المساحات المائية وهراوات حرس الحدود..

وجدت مجموعة كبيرة من مليونين ونصف المليون مهاجر سوري حلاً سهلاً ولا يكلّف كثيراً من المعاناة وطرحت على نفسها سؤالاً ملحاً: لماذا لا أبقى؟؟.

الهروب باتجاه تركيا ليس حالة جديدة في التاريخ، ففي بدايات القرن الماضي وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى، عندما كانت تركيا تبحث عن هويّة جديدة، تتخلّص فيها من ماضيها كدولة خلافة تستند إلى أفكار إسلامية تمنحها شرعية وجوداً انتهى مع نهاية الحرب، فوجدت نفسها بحاجة إلى طرائق تفكير جديدة تواجه بها عالم ما بعد الحرب وانحسار الإمبراطورية، في ذلك الوقت الحرج تدفق أربعمئة ألف يوناني إلى تركيا بموجب اتفاقية لوزان جرى استيعابُهم بشكل نهائي ضمن الأمة التركية، ثم اختبر المجتمع التركي هجرة بطيئة من دول البلقان استمرت لسنوات عديدة أدمج فيها المجتمع التركي نصف مليون إنسان خلال عدة عقود. سَهَّلَ البطءُ، والزمن الطويل نسبياً، عملية الدمج على عكس مجيء ثلاثمئة ألف بلغاري، بشكل فجائي وسريع، فرّوا قبل لحظة من انهيار الحكم الشيوعي، فسبّب وجودهم الكثيف بعض الإشكالات.. أما الحرب العراقية التي أطاحت بصدام حسين فقد تسبّبت بدخول حوالي نصف مليون كردي فرّوا من العراق باتجاه تركيا.. مع ذلك تَمّ هضم معظم هذه الأعداد داخل المجتمع التركي دون اهتزاز اقتصادي أو اجتماعي يذكر، ودون تغيير جوهري في القوانين، ولا حتى بالأعراف. هذه خاصية مرونة في المجتمع التركي القابل لاستيعاب آخرين، يقفون على مقربة من ثقافته ولا مانع لديهم من إدخال بعض التغيير على أساليب حياتهم لتلائم البلاد الجديدة.

تجربة البوسنيين المهاجرين هرباً من حرب الإبادة التي شنّها الصرب عليهم انتهت على شكل تجمّع في منطقة على أطراف إسطنبول دُعيت بـ «يني بوسنة» وتعني «بوسنة الجديدة» سكنها معظم البوسنيين المهاجرين وشكّلوا ما يشبه مدينة صغيرة سرعان ما ذابت داخل إسطنبول ولم يبقَ من المهاجرين الأولين سوى الاسم وصدى حكايات الهجرة، وظَلّ الاسم الرنان «يني بوسنة» يدوي بقوة منكّراً بالحرب، وبعنوان مشرق لأساليب الدخول في المجتمعات الجديدة، ولقباً حفّز بعض الناس أن يطلقوا اسم «يني سورية» على منطقة أخرى تدعى الفاتح لكثرة مستوطنيها الجدد من السوريين، في نزوع جغرافي مباشر يوحي بتفضيل هؤلاء البقاء النهائي هنا، رغم أن وسائل الإعلام تزدحم بالأخبار عن حلول متوقعة للكارثة السورية، ويزمجر اسم جنيف كمدينة ستجمع مَنْ يحملون لسورية حلاً قريباً، ولكن السوريين القاطنين في الداخل التركي يتعاملون مع هذه الأخبار باكتراث قليل نظراً لتكرارها الذي أفقد السوريين إيمانهم بأن شيئاً يمكن أن يعيدهم إلى حالتهم الأولى..

> بعد مشاهد غرق العائلات الجماعي في المحيطات وصورة الطفل إيلان التي أثّرت في الضمير العالمي توقّف كثيرٌ من السوريين عن التفكير في السفر إلى أوروبا وأصبح راهن الاستقرار هنا أمراً واقعاً ومطلباً

بعد مشاهد غرق العائلات الجماعي في المحيطات وصورة الطفل إيلان التي أثّرت في الضمير العالمي توقّف كثيرٌ من السوريين عن التفكير في السفر إلى أوروبا وأصبح راهن الاستقرار هنا أمراً واقعاً ومطلباً لا يمكن التغاضي عنه، فبدأوا بالبحث عن وظائف في شركات محلية، والمحظوظ هو من يتقن التركية أو استطاع التقاط عدد لا بأس به من الكلمات تكفيه للحصول على عمل متواضع مع علمه بأن الإلمام بكل قواعد التركية قد يتيح له عملاً أفضل..

يلتقط سوريون آخرون الفرصة ويفتتحون معاهد لتعليم اللغة التركية، ثم يحلو لسوري يمازح سورياً آخر أن يلقي عليه التحية باللّغة التركية كإشارة إلى أنه يعرف كلمات جديدة.

خلال خمس سنوات تحدث تغيرات كثيرة، فالمهاجرون تسارَعَ عدّاد إحصائهم بسبب اتساع مناطق الصراع في بلدهم الأم وانخراط جيوش جديدة ذات عقائد مختلفة جعلت المجال متاحاً لاحتلال وتحرير، ثم إعادة تحرير، ومن ثم هجرة، ومزيد من الهجرة، والأرقام في تزايد مستمر.. الحذر يتصاعد من قِبَل الحكومة التركية لكثرة الوافدين إليها فيتحسّس رجل القانون دستوره وموظف الشرطة سجلاته ويحفّز ذلك المشرّع التركي على إدخال قوانين وتعديلات على التعديلات حتى صار النشاط الحقوقي مدونة من القوانين الخاصة بالمهاجرين أو اللاجئين إلى تركيا تتضخّم وتتحرّك حسب خط سير المعارك والقوى الجديدة التي دخلت دائرة الصراع..

رغم أن اسم «ضيف» ما زال ساريَ المفعول،

لكن التعامل مع هذا الضيف تغيّر كثيراً بعد تيار القوانين والقوانين المعاكسة والمتناقضة أحياناً.

محل شاورما، مكتبة صغيرة ملحق بها مقهى ذو طبيعة ثقافيّة، محلات حلويات بنكهات حمصية وشامية وحلبية، مكتب سفريات، دكان صغير لبيع وتصليح الجوالات وقطع الإكسسوارات الخاصة بها يجلس به شاب حلبي أو دمشقي خلف طاولته الصغيرة وهو يحفظ كل طرائق الحصول على خط هاتفي للسوري الجديد وينصح ويدل على أسهلها وأرخصها قبل أن يعطي شريحة تمكّن من التحدّث مع الآخرين، هذه المحلات تقع ضمن حي جميل التصميم وصغير الحجم في وسط مدينة مرسين فيه خيارات عمل متاحة لسوريين نجحوا في إخراج بعض النقود ومزاولة مهنة تشكّل مدخولاً جيداً، وتساعد على تأسيس بداية، وربما نسيان ماض، والبقاء في أرض جديدة، وتطوير تجارة تُنجيهم من مصير قد يكون قاتماً.

الضيف الذي يدخل إلى العمق التركي لا تنطبق عليه حقوق الضيافة، فهو لا يتلقّى مساعدة أو مأوى، لكنه ضيف بالمعنى البروتوكولي عليه أن يعتمد على نفسه في شق طريقه الجديدة.. شكّل هذا الخيار حافزاً واستعداداً مبدئياً للعمل، فالسوريون القادمون يجب أن يمتلكوا حَدّاً أدنى أو مصدراً للعيش يقيهم من الانزلاق في حفر الجوع والتسوّل..

كان تركيز السوري ينحصر في البداية على الحصول على ورقة «الكيملك» وتعني بطاقة لاجئ وهي وثيقة كانت تتيح لحاملها السفر الداخلي ضمن مدن تركيا دون معوقات في البداية، ثم طحنت الشائعات هذه البطاقة بعد أن حمّلتها أحلاماً عديدةً الحقّ في التملّك والعمل، وربما الطيران بأجنحة، لكن رأى السوري نفسه مطالباً بأن يحمل إذن إقامة نظامياً، ليستطيع التنقل، الأمر الذي يتطلّب إجراءات بيروقراطية عديدة وصلات مصرفية من ضمنها حساب بنكي معقول.. بعد إجرائه خطوات طويلة للحصول عليها، يحسم السوري أمره بالبقاء، وقد حصل على إقامة نظامية سارية المفعول لمدة سنة قابلة للتجديد.

تغيّرات المزاج الأوروبي، الذي تذبذب صعوداً وهبوطاً في قبول اللاجئين بعد الموجات الكبرى التي اجتاحت المياه نحو شواطئ اليونان قادمةً من تركيا، ومآسي الانتظار خلف الأسلاك الشائكة والاحتجاز غير النظامي الجائر، وعدّة حوادث متفرّقة زُهِقَت خلالها أرواح مهاجرين، سبّبت نمو تيار متضامن معهم اجتمع حوله متعاطفون كثر تكاد أعدادهم تساوي عدد المهاجرين، ولكن هذه الموجة انحسرت بسرعة بعد تفجيرات باريس وبعض حوادث الاعتداءات المتفرّقة، جعلت الضيف السوري الذي ما يزال في تركيا يعيد حساباته مرّة أخرى ليزداد تمسّكاً بالأرض التركية بعد أن لفظته أوروبا مرّة ثانية ولم يبقَ عليه إلّا أن يحصل على بطاقة جديدة تشكّل له بداية ما.

بعد عامين لا تصبح اللّغة عائقاً، والسير في الشوارع وإلقاء التحية على الجوار الودود المسالم يصبحان عادة محببة، يبدأ السوري بإنشاء الجذور المطلوبة في أرض جديدة على مرمى حجر واحد من الأرض الأم التي اُقتلع منها، وربما لم يعد يفكّر بالعودة إلّا من باب ممارسة الحنين الذي تفرضه صور التليفزيون المؤلمة وتقارير الصحافة التي تذهب عميقاً في توصيف الوجع، والزمن كائن غادر يسرق صفحات الروزنامة بخفة قرد ضئيل الوزن فتمضي الأيام بسرعة ويصبح الوجود في تركيا أمراً واقعاً محكوماً بالظروف يتعدّى الخيار الإرادي، وتبدأ محاكاة هذا الواقع بالامتثال له والرضوخ إلى القوانين المحلية أو الأعراف الاجتماعية السائدة، وربما الانخراط بالسياسة كخطوة أخيرة تنيب ما تبقّى من السوري في الواقع الجديد الذي اُختير له.

تبقى تلك الخطوط الحدودية الهادئة تفصل الجانبين، لكنها أصبحت أكثر عدائية، فالعابرون صاروا يشكّلون خطراً، وأوامر إطلاق النار تبدو صارمة ولم يعد العبور سهلاً، حتى الطريق النظامي عبر المطارات أصبح يتطلّب فيزا مسبقة يتم الحصول عليها بعد انتظار وتمحيص.. لعلّ الجانب التركي اكتفى بما لديه، وربما هناك ضغوط من أوروبا، التي صارت أكثر حذراً وتوجساً من المزيد، يؤثر هذا على من لم يحسم أمره بعد وما زال في تركيا ينتظر شيئاً مجهولاً يدفعه لحسم قراره بالمغادرة أو البقاء..

يتشجّع السوريون الموجودون في تركيا لإنزال رحالهم والتوجّه إلى أقرب معهد لتعليم اللّغة التركية تمهيداً للانخراط في مجتمع «يني سورية». ويشير التفكير بالارتباط المختلط السوري- التركي إلى وضعية السوريين الذين قالوا كلمتهم الأخيرة بشأن الاستقرار.

النجاح الاقتصادي التركي والنظام السياسي الذي يكفل أساسيات الحرّيّة بمفاهيم غربية وأحلام سورية والتشابه الجغرافي وكَمّ التعاطف الشعبي والرسمي دوافع للسوري ليقول آخر كلمة في فصل الهجرة المرير.

> ”
> **يلتقط سوريون آخرون الفرصة ويفتتحون معاهد لتعليم اللغة التركية، ثم يحلو لسوري يمازح سوريا آخر أن يلقي عليه التحية باللّغة التركية كإشارة إلى أنه يعرف كلمات جديدة**
> ”

هؤلاء المهاجرون الذين تبخرت أحلامهم في العبور إلى أوروبا اختاروا الإقامة بحي «يعقوب المنصور» الشعبي بالرباط للاندماج في حياة يومية بسيطة وقاسية، لكنها بالنسبة إليهم أفضل من موت منتظر عند العبور نحو الضفة الأخرى.

الاندماج الإفريقي الممكن

الرباط : منير أولاد الجيلالي

> لقد تجسّدت باستمرار علاقة المغرب بإفريقيا من خلال قواسم مشتركة متينة .. الديني والتراثي والصوفي والفنّي واللّغوي يحضر اليوم كذلك في التعبيرات والطموحات المشتركة

التحوّلات الكبرى التي أصبح يعرفها عالمنا اليوم أصبحت تستدعي أكثر من أي وقت مضى، اعتماد تفكير سياسي وأخلاقي أكثر انفتاحاً وتسامحاً لمقاربة ظاهرة الهجرة. ذلك التفكير الذي يحترم التعدّد الثّقافي ويحمي الحرّيات الفردية والجماعية، ويطمح في مستقبله الإنساني إلى نبذ العنف والتمييز، وبلورة مشاريع حداثية وديموقراطية تعمل على استدماج كلي للأفراد باعتبارهم مواطنين أحراراً ومتساوين. مع ضرورة الالتزام الكامل بمقتضيات القوانين الوطنية والمواثيق والالتزامات والعهود الدولية، واتفاقيات التعاون متعدّدة الأطراف، والعمل على توفير الشروط الإنسانية لضمان استقبال أفضل للمهاجرين في وضعية قانونية وغيرها، والاحترام التام للحقوق الخاصة، ومحاربة الشبكات العابرة للقارات العاملة في مجال الاتجار بالبشر.

بشهادة الكثير من المراقبين شكّل التخلّي عن المقاربات الحديدية، واعتماد أخرى ذات مرجعيات حقوقية وتضامنية، قفزة رائدة، كان المغرب سباقاً إليها، في مجالات التعاون جنوب جنوب. لاسيما وأنه، على عكس العديد من دول أوروبا التي تعاطت باستمرار مع مشاكل الهجرة بسياسات أمنية واستغلالية مفرطة، حاول وضع استراتيجية لتيسير وإنجاح الاندماج الثّقافي والاجتماعي والاقتصادي والتربوي للمهاجرين وأسرهم، الذين قرّروا أن يستقرّوا فوق التراب المغربي عوض الإلقاء بهم خارج الحدود.

فرغم الإكراهات والتحدّيات الاقتصادية والاجتماعية الهيكلية المزمنة التي تواجهه، اختار المغرب أن يمنح الأمل لعشرات الآلاف من الأشخاص الفارين من جحيم أوضاع اقتصادية وسياسية هشة وقاسية من إفريقيا وجنوب الصحراء بالخصوص. وذلك من خلال تبنيه المرحلي لمقاربة اجتماعية وإنسانية تضامنية في مجال معالجة قضايا الهجرة. انسجاماً مع دستور 2011 الذي ينص في ديباجته على تمتيع الأجانب بالحرّيات الأساسية المعترف بها للمواطنين، والتصدي كذلك لكافة أشكال التمييز.

ولعلّ المغرب الذي راكم رصيداً قانونياً وتشريعياً بشأن الهجرة، قد بدأت آلته السياسية، بعدما تحوّل من بلد عبور إلى بلد استقرار، تنحو نحو استثمار الهجرة كثروة قومية، من خلال العمل على الاستفادة من المهاجرين باعتبارهم رأسمالاً بشرياً إضافياً. فالمغرب الذي تمتد جذوره تاريخياً في أعماق القارة السمراء كواحدة من تجليات هويّته المكرسة دستورياً، والذي خبرها سياسياً وأنثروبولوجياً من خلال معهد الدراسات الإفريقية المحدث سنة 1987، لم يجد مواطنوه صعوبة كبيرة في التعايش مع المهاجرين الأفارقة، لذلك، وباستثناء بعض حوادث العنف المتفرّقة، لم يتم تسجيل بوادر أية حركة عنصرية منظمة إزاء هؤلاء المهاجرين، من لدن المجتمع، أو الأحزاب السياسية.

وقد كان لإحداث مفوضية اللاجئين بالرباط دور كبير في محاولة تيسير اندماج الكثير من المهاجرين في المجتمع المغربي. حيث عملت المفوضية، بالتنسيق مع العديد من الجمعيات المدنية المختصة بشؤون الهجرة، والمنظمات العاملة في مجال حقوق الإنسان، وبعض الوزارات المعنية على تقديم العون للمهاجرين، لتمكينهم من الحصول على فرصة شغل. وذلك من خلال إحداث المركز التأهيلي المهني «شرق - غرب» الذي يقدّم تكوينات مهاراتية متخصّصة في التقنيات الرقمية والحرفية واللّغات المحلية من أجل التواصل.

لقد تجسّدت باستمرار علاقة المغرب بإفريقيا من خلال قواسم مشتركة متينة وعميقة. فلم تكن المسالك الحدودية لعبور القوافل التجارية بين مراكش وتومبوكتو مروراً بسجلماسة، وحدها جسراً



للتواصل والتعاون بين مختلف الأسر والسلالات التي تناوبت آنذاك على حكم المغرب ودول وشعوب جنوب نهري النيجر والسنغال. بل إن الديني والتراثي والصوفي والفنّي واللّغوي يحضر اليوم كذلك في التعبيرات والطموحات المشتركة.

فهؤلاء المهاجرون الذين تبخّرت أحلامهم في العبور إلى أوروبا اختاروا الإقامة بحي «يعقوب المنصور» الشعبي بالرباط للاندماج في حياة يومية بسيطة وقاسية، لكنها بالنسبة إليهم أفضل من حتف منتظر عند عبور الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط. إنهم يقضون مساءاتهم المتعبة، في الشوارع الأكثر كثافة ورواجاً، كباعة جائلين للتماثيل الآبنوسية، والثياب الإفريقية المزركشة. والأقراط والحلي وعدد كثير من إكسسوارات التزيين المصنوعة من العاج وخشب العرعر. أو تجارة الهواتف النقالة، ومستحضرات التجميل، وبعض المراهم الطبية العشبية المهربة من بلدان الجوار. غير أن أجمل ما يمكن أن تثيره هذه المهن الهامشية التي يزاولها هؤلاء المهاجرون كنموذج رائع عن الاندماج. هو ما يقوم به بعضهم من خلال استغلاله الجيد لموهبته التشكيلية، التي تستحضر عمقاً إنسانياً مشتركاً، في رسم لوحات للطبيعة والتراث المحليين لاسيما ذات الجذور الأمازيغية. ووجوه شخصيات مغربية وإفريقية ودولية من عالم الفنّ والسياسة والرياضة تحتل رمزية خاصة داخل قلوب المغاربة أمثال مغني «الريكي» الشهير «بوب مارلي».

وهم بدون عناء في تعلّم أي شيء من أجل البقاء والاستقرار، يقتحمون بنية اليومي الغريب لاكتساب تنشئة جديدة، يجدونها أقرب إلى ذاكرتهم وهويّتهم. ففي «حي يعقوب المنصور» ورغم ألم الغربة وضيق الحال، يعزف بعضهم موسيقى «الريكي» و«البوب» و«كناوة» وغيرها من الموسيقى الشبابية الحديثة، في جوقات عفوية مشتركة رفقة أبناء الحي. مثلما قد يقصد المريدون شيوخهم بالزوايا ولاعبو كرة القدم «مُرَكّبَات القُرب الرياضي». إننا لا نستبعد، أن يثمر هذا النوع من التلاقح الثّقافي المتنوّع قصصاً إنسانية عظيمة من شأنها أن تغني مستقبلاً الكثير من الأعمال الفنّيّة والأدبيّة التي قد تنتصر للإنسان على الأسوار، وللحرّيّة على الأيديولوجيات الشوفينية المغلقة. والكرامة على العبودية الحديثة، مثل الدرس الكبير الذي قدّمه الفيلم الفرنسي المنتج سنة 2012 «Intouchable» لمخرجيه أوليفييه نقاش واريك توليدانو. الذي استطاع أن يجعل من الصداقة طريقاً رائعاً إلى الاندماج. من خلال قصة إنسانية قوية ومؤثرة تربط بين مدير فرنسي مقعد (الممثل فرانسوا كلوزيه) وممرضه (الممثل عمر سي) القادم من الضواحي الفرنسية التي يتكاثر فيها المهاجرون الأفارقة.

هي إذن صورة من الصور الكثيرة للتعايش والاندماج التي تجسّد المواطنة الثّقافيّة الخلاقة وروح التسامح مع الغير. تلك التي ترعى حق الأقليات المهاجرة في استثمار هويّتها الثّقافيّة الخاصة وتثويرها ومشاركتها داخل مختلف حدود وحقول الثّقافة المهيمنة. فالذي يضمن تشكّل الكيانات الاجتماعية، والحفاظ على استمراريتها وفعاليتها، هو ذلك الاندماج العضوي القائم على المسؤولية المجتمعية، وروح المشاركة المواطنة للأفراد والجماعات في صيرورة الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية لبلد ما.

فالهويّة لا تغدو تاريخية ومؤسّسة إلّا عندما تغدو مجالاً تبادلياً للتعايش والانفتاح، لأنها في حقيقتها ليست موحدة، كما أنها يجب ألّا تكون- وهنا هو جوهرها الحداثي- واحدة ومتطابقة. لأن الانتماء إلى الآخر، مهما كان مختلفاً، هو ما يجعل وجودنا آمناً ومنتجاً لشروط الحياة.

> يقضون مساءاتهم المتعبة، في الشوارع الأكثر كثافة ورواجاً، كباعة جائلين للتماثيل الآبنوسية، والثياب الإفريقية المزركشة

سعت الحكومات المتعاقبة إلى إشراك كل المواطنين والمقيمين على الأراضي البلجيكية في عملية الاندماج عبر توفير كل الحقوق المدنية على قدم المساواة وتثبيت مبدأ تكافؤ الفرص. غير أن الوقائع التاريخية ما فتئت تطرح إشكال الهويّة والتعدُّدية الثّقافيّة وتأثيرهما على عملية اندماج المرأة العربيّة في المهجر.

المرأة العربيّة في المهجر

الاعتراف والإقصاء

بروكسل: فاطمة واياو

ارتبطت فكرة الهجرة في المخيّل الجمعي بالرجل أكثر من ارتباطها بالمرأة، فالرجل هو الباحث عن العلم وعن لقمة العيش وعن آفاق جديدة له ولأسرته. غير أننا في السنوات الأخيرة بدأ يسترعي انتباهنا الإقبال المتزايد للنساء من مختلف الأعمار والفئات الاجتماعية على الهجرة. إنها هجرة نسائية بامتياز، يملكن فيها قرارهن، سواء للدراسة أو العمل أو الهروب من القيود سياسية كانت أم ثقافية أم اجتماعية.

هذه العوامل المستجدة في مجال الهجرة، تدفعنا للتفكير في قضية الاندماج من منظور نسائي، بتعبير أدق: كيف تعيش النساء العربيّات قضية الاندماج اجتماعياً، ثقافياً وسياسيا؟ هل حقّقت المرأة اندماجاً فعلياً في المجتمع الأوروبي؟

"الاندماج لم يشمل فئات واسعة من النساء العربيّات، بل اقتصر على نخبة محدودة منهن"

الاندماج أم التعايش

يُعدّ المجتمع البلجيكي مجتمعا تعدُّدياً بكل ما تحمله الكلمة من مجالات التعدّدية إنه بحق مجتمع كوسموبوليتيكي، والعاصمة بروكسل من بين المدن العالمية القليلة التي تتعايش على أرضها جنسيات مختلفة. هذا التعايش مكّن المرأة العربيّة المؤهلة من أن تحقّق ما يمكن تسميته بالاندماج المعتدل، وأعني به استيعاباً لمنظومة قيم المدنية الحديثة في مجتمع الاستقبال وتمثلاً للمواطنة النسائية الحقيقية. ما أتاح لها التمتع بالحقوق السياسية والمدنية والاجتماعية والثّقافيّة أيضاً. هذا الاندماج المعتدل منح لبعضهن احتراماً وحضوراً إيجابياً في المجتمع البلجيكي. غير أن هذا الواقع الجميل لا يمكن أن يحجب عنا حقيقة مناقضة تتمثل في إشكالية الاندماج النابعة أساساً من مأزق الهويّة، فغالباً ما يعاني أبناء الجيلين الثاني والثالث في المجتمعات الأوروبية من صعوبة تحديد هويّاتهم. فحاجز اللّغة وفقدان البوصلة لتحديد الانتماء الهويّاتي، إضافة للتهميش أو الانغلاق يجعل الاندماج الاجتماعي والثّقافي، بل وحتى السياسي صعباً إن لم يكن مستحيلاً. إن فشل سياسة تدبير التعدُّدية الثّقافيّة التي سنتها العديد من الدول الأوروبية يدفعنا للحديث عن التعايش الاجتماعي وليس الاندماج الذي قد يحيل على الكثير من الالتباس وربما سوء الفهم.

معوّقات اندماج المرأة العربيّة في مجتمعات الهجرة

هناك أوجه عديدة للاندماج داخل مجتمع ما، فهو يحمل معنى اقتصادياً، اجتماعياً، ثقافياً وسياسياً. فلا يمكن تحقيق الاندماج دون تحقيق التماسك الاجتماعي. فقد سعت الحكومات المتعاقبة إلى إشراك كل المواطنين والمقيمين على الأراضي البلجيكية في عملية الاندماج عبر توفير كل الحقوق المدنية على قدم المساواة وتثبيت مبدأ تكافؤ الفرص. غير أن الوقائع التاريخية ما فتئت تطرح إشكال الهويّة والتعدُّدية الثّقافيّة وتأثيرهما على عملية اندماج المرأة العربيّة في المهجر.

إن فشل سياسة تدبير الهجرة نابع بالأساس من السعي إلى مأسّسة التعدُّدية الثّقافيّة من قِبَل الحكومات الأوروبية ما جعل التنوّع الثّقافي سبباً في انقسام المجتمع وظهور شباب متطرّف تربى على يدي أمهات وآباء فشلوا في استيعاب التعدُّدية



والانـدماج. هـذه الحقيقـة تقودنـا إلـى التأكيـد علـى أن الانـدماج لـم يشمل فئـات واسـعة مـن النسـاء العربيّـات، بـل اقتصـر علـى نخبـة محـدودة منهن.

اندماج المرأة النخبوي

إن انخـراط المـرأة فـي العمـل الاجتماعـي عـن طريق الجمعيات والعمل السياسي عبر تشجيع الأحزاب مكن المـرأة العربيّـة وبالخصـوص المغربيـة مـن التمـرس فـي دواليـب السياسـة وإثبـات ذاتهـا كفاعلـة سياسـية واجتماعيـة. مـا يعكـس الـدور المهـم الـذي تضطلـع بـه المؤسّسـات المنتخبـة فـي الديموقراطيـة الغربيـة الأوروبيـة، بعكـس مـا يحـدث فـي البلـدان الأصليـة. فالكفاءة المطلوبة لا تخضع لمعيار التمييز بين الرجل والمـرأة، هكـذا تمكّنـت المـرأة مـن أصـول عربيّـة مـن تحقيق المشاركة السياسية الفعلية واكتساب قدر كبير من الانـدماج الاجتماعـي والثّقافـي أيضـاً.

إن الأخطـاء التـي ارتكبـت فـي سياسـات الهجـرة فـي بلجيـكا، خاصـة فـي المنطقـة الفرانكفونيـة، فـي أواخـر السـبعينيات وأوائـل الثمانينيـات مـن القـرن الماضـي، المتمثّلـة فـي وضـع بعـض قضايـا الانـدماج المرتبطـة بأبنـاء المهاجريـن فـي يـد حكومـات البلـدان الأصليـة. فقد كلفت الحكومـة المغربيـة مثـلاً بتصدير المعلمين وأئمة المسـاجد بغيـة تعليـم أبنـاء الجاليـة المغربيـة، وغالبـاً مـا تكـون مضاميـن الـدروس أو الخطـب بعيـدة كل البعـد عـن واقـع المخاطبيـن، مـا جعـل خطابـاً أصوليـاً متشـدّداً ومتطرّفاً يستحوذ على عقول الشباب وهو الخطاب الذي تميّـز بإقصـاء النسـاء. هـذا الواقـع خـدم إلـى حـدٍّ مـا بنـات الجيل الثاني وخصوصـاً اللواتي استطعن إتمام مسارهن الدراسـي، حيـث اتّجهـن للانخراط في العمل الاجتماعي الذي فتح لهن باب المشاركة السياسية من خلال الأحزاب التـي تسـن سياسـة التعـدّدية وإشـراك البلجيكييـن مـن أصول مهاجرة في الانتخابات. فجلّ الأحزاب وخصوصـاً في منطقة بروكسل سواء أكانت فرانكفونية أم فلامانية جعلـت مـن أصـوات المهاجريـن ورقـة رابحـة. علمـاً بأن التصويت إجباري في المملكة البلجيكية ما يؤكد أهمية أصوات المهاجرين. ما يحيل على أن الاندماج الاجتماعي قد تحقّق ولكن فقط بشكل نخبوي وفي حيّز ضيق ننكر منهـن علـى سـبيل المثـال لا الحصـر:

زكية الخطابي التي انتُخبت في مارس/آذار 2015 على رأس حزب الخضر بمنطقة بروكسل، لتكون أول عربيـة تتولـى رئاسـة حـزب فـي بلجيكا وهـي مـن أصـول مغربيـة. فضيلـة لعنـان وزيـرة السـمعي البصـري فـي الحكومة الفرانكفونية وهي بلجيكية من أصل مغربي، تدرجت في العمل السياسـي مـن خـلال انخراطهـا فـي الحزب الاشتراكي.

طبعـاً هنـاك نسـاء مـن أصـول عربيّـة اقتحمـن مجـال السياسـة فـي بلـدان المهجـر الأخـرى ففـي هولنـدا فـازت خديجـة عـراب بمنصـب رئاسـة البرلمـان الهولنـدي حتـى عـام 2017، وهـي مـن أصـل مغربـي، وعيّنـت سوسـن شـلبي مستشـارة فـي حكومـة برليـن وهـي مـن أصـول فلسـطينية. أمـا نجـاة فالـو بلقاسـم مـن أصـل مغربـي فتشغل منصب وزيرة للتربية كأول امرأة تتولى هذا المنصب فـي فرنسـا، وغيرهـن كثيـرات لا يتسـع المجـال لذكرهن.

إن انـدماج بعـض النسـاء العربيّـات يضـع علـى عاتقهـن مقاربـة القضايـا الشـائكة التـي أصبـح واقـع الهجـرة فـي دول أوروبـا الغربيـة يطرحهـا، كالهويّـة، الحجـاب، الـزواج المختلـط، التطـرّف الدينـي، الإرهـاب، والتمييز في بعض القطاعات. هذه الإشكالات العالقة تجعل سواداً أعظم من النساء المهاجرات أو من أصول مهاجرة في انعزال عن حركية المجتمع، ما يؤثر سلباً علـى تحقيـق التعايـش السـلمي المنشـود ويتـرك المجـال مفتوحـاً علـى أسـوأ الاحتمـالات لعـلّ أخطرهـا انتشـار الفكـر المتطـرّف ونمـو ظاهـرة الإرهـاب فـي صفـوف الجيليـن الثانـي والثالث.

لا يمكـن لأحـد أن يجـادل اليـوم بـأن التعايـش السـلمي لمجتمـع مـا هـو الكفيـل بإحـداث انـدماج حقيقـي وعـادل يقـوم علـى مبـدأ الاعتـراف كمـا جـاء بـه اكسـيل هونيـت، الـذي يبـدأ باحتـرام التعـدّدية الثّقافيّـة دون السـعي لمأسستها. إنها الخطوة الأولى على طريق الانخراط في الحياة الاجتماعية والثّقافيّة والسياسية لبلد المهجر، بالإضافـة إلـى تصالـح المـرأة المهاجـرة مـع ذاتهـا. آنئـاك فقط ستشكل هويّتها دافعاً لإحداث التغيير والتصالح مـع ماضيهـا وواقعهـا بغيـة بنـاء مسـتقبلها ومسـتقبل أبنائهـا، لكـي لا تظـل المـرأة العربيّـة المقصيّـة الأبديّـة فـي كل الثّقافات والحضـارات البـشـريّـة.

> ”جلّ الأحزاب وخصوصاً في منطقة بروكسل سواء أكانت فرانكفونية أم فلامانية جعلت من أصوات المهاجرين ورقة رابحة“

> ذات يـوم خِلْـتُ أن تمتعي بالجنسـيّة الروسـيّة وحبي للثّقافة الروسـيّة وخبرتـيّ بالمجتمـع الروسـي ومعرفتـي باللّغة تؤهلنـي لأن أعيش كما يعيش الروس دون أن أواجه بسؤال «من أين أنت؟» وتمسكت بهذا الأمل، أو الوهم، طويلاً.

لن تصبح روسيّاً

موسكو : منذر بدر حلوم

ذات يـوم خلـت أن تمتعي بالجنسيّة الروسيّة وحبي للثّقافة الروسيّة وخبرتي بالمجتمع الروسي ومعرفتـي باللّغـة تؤهلنـي لأن أعيش كما يعيش الـروس دون أواجـه بسؤال «مـن أيـن أنـت؟» وتمسكت بهذا الأمل، أو الوهـم، طويـلاً. الأمل، يعنـي أننـي أردت ذلـك، ولا يخفـى علـى القارئ دور الإرادة في الانسجام وصولاً إلى الاندماج دون التماهـي. فهل حقاً يمكن أن أعيش كما يعيشـون، وأبلـغ درجـة يسقط معها السؤال عن أصلي؟ وإذا كان الجـواب بالسلب كما يشي السؤال، فأيـن هي العِلّة؟ وإذا كان ذلك يصح على الجيل الأول، جيل الآبـاء، مـن المهاجريـن أو المهجريـن اللاجئيـن فهل يصـح علـى الجيـل الثانـي، جيـل الأبنـاء؟

> «برافووو..» أنت تتصرّف مثلنا، كأنك روسي، تَروسَنت (أي تحوّلت إلى روسي)! حين تقال، وبصرف النظر عن النوايا، الطيبة ربما، فهي تؤكد على التباعد عبر التودّد

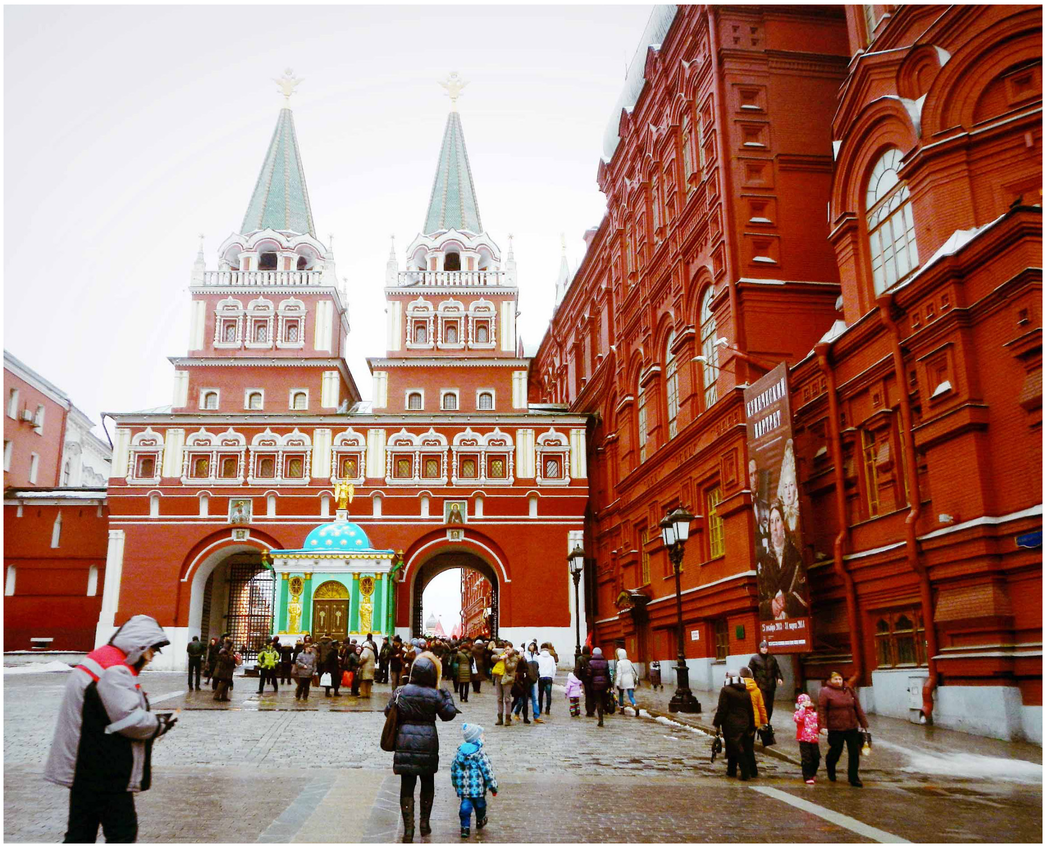
«برافووو..» أنت تتصرّف مثلنا، كأنك روسي، تَروسَنت (أي تحوّلـت إلـى روسـي)! حيـن تقال، وبصرف النظر عن النوايا، الطيبة ربما، فهي تؤكد علـى التباعـد عبـر التـودّد، أي علـى الأصل الغريب لشخص يفعل كل شـيء من أجل ألا ينكّره السكان الأصليـون بأنـه غريب، بصرف النظر عن شـعوره بالاغتراب، وليس نكراناً للأصل أو تهرّباً منه. فإذا به ينجرّ إلى ردة فعل تؤكد انفصاله عن مواطنيه، من نمط: «أنـا مواطـن مثلكم ولكننـي لا أريـد أن أكون مثلكم!»، فيزداد تمسكاً باختلافه، إن لم يكن علنـاً بيـن أبنـاء البلـد «الأغراب» فبين أبنـاء جلدته. هـل يعنـي ذلك أن غريب الأصل يبقى مواطناً من الدرجـة الثانيـة أم أن العِلّة ليست في القوانين إنما في المجتمع؟ وهل هو مجتمع سليم ذلك الذي تميل فيـه الجماعـات العرقيـة أو الدينيـة أو سـواها إلـى الانغـلاق أو وضـع حـدود مع مواطنها الآخر، ولن أتحـدّث هنا عـن النسب المئوية لمكوّنـات المجتمع الإثنيـة والدينيـة وسـواها، لأن ذلـك بحـدّ ذاته يدل علـى اعتـلال الدولـة؟

لكن ثمّة لعبة على المرء أن يتقنها لجعل الحياة جميلـة وليـس فقط ممكنـة. هكذا يفعـل الأزواج والزوجـات حتـى وإن كانوا أبنـاء عمومة، من أجل البقـاء معـاً بدرجـة مـا من الوفاق، فكيـف بأغراب لا تجمعهـم سـوى رابطة المواطنة، وتعمل القوانين على بقائهم معاً، طوعاً أو قسراً؟ فإذن، على المرء أن يمـارس لعبـاً عاقلاً جميلاً، ولكن دون أن تأخذه اللعبة فينسـى نفسه ويفقد خصوصيته، بل هويّته.

مقارنـة الشـخص نفسـه بيـن وسـطين، وسـط أبناء بلده ووسط أبناء البلد المضيف، تظهر أحياناً طيفاً واسـعاً من أنماط السلوك التي يصعب القول مـا إذا كانت تنـم عـن فصام أم تكيّـف أم قدرة عالية على التمثيل وجودة أداء الدور. وهنا يخطر بالبال سؤال: هل هو أمر سلبي أن يتلوّن الشخص بتلوّن الوسـط الـذي يحيا فيـه، أم يمتدح التكيّف هنا؟

تقـول الحيـاة إن أي شـكل مـن أشـكال التكيّـف أفضل وأكثر اسـتجابة لخاصيتها الرئيسـة المتمثلة بالاسـتجابة للمتغيّـرات والتكيّف معها، من التعنت والانغـلاق، وتؤكّـد أفضليـة التكيّـف علـى تأكيـد الاختـلاف والتعبير عنـه فـي كل شـاردة وواردة، وخـارج سـياقات الضـرورة أحياناً. علماً بأن هناك مسـافة شاسـعة بيـن التظاهر بالاختـلاف والتعبير الاستفزازي عنه وبين ممارسة الطقوس والعادات بوصفها ثقافة. ولكـن مـاذا عـن المكوّن العقائـدي الأكثـر صلابـة فـي الهويّـة والأقلّ قابليـة للتكيّف؟

«أنـا هكـذا، وبلدكم بلـد حرّيّـات وأنـا متمسّك بحرّيّة ممارسة عاداتي وتقاليدي وطقوس عبادتي كمـا أريـد وفـي المكان الـذي أريد، وليـس من حقكم منعي»، كثيرون منا يقولونها بصيغ مختلفة. هنا، نكـون أمـام معضلـة فهم الحقوق خـارج التحديات الزمانية والمكانية، بل والقانونية، وخـارج مقولة «تنتهي حرّيّتك حين تبدأ حرّيّة الآخرين». من مثال



ذلك، يقول الروسي الذي يحتج على ممارسات من نمط نحر الذبائح في الشارع أمام الأطفال وممارسة الصلاة على الأرصفة والإسفلت أمام المساجد، بل في أماكن ركن السيارات في المجمعات التجارية، وهي أماكن غير نظيفة غالباً: «تخيلوا في بلد يقطنه أكثر من مئة شعب أن يمارس الجميع عاداتهم وطقوس عباداتهم في الشارع دون أخذ الآخرين بعين الاعتبار؟ هذا سيرك وليس دولة، وحسناً لو يكون سيركاً، ففيه نضحك ونستمتع!». ليس الجميع يفعلون بالتأكيد، بل حتى في العائلة الواحدة تجد اختلافاً يبلغ درجة التناقض، ويقود إلى القطيعة أحياناً، بين الآباء والبنين، بل بين أبناء الجيل الواحد، تبعاً لتشرّبهم بالأفكار والأيديولوجيات. وما أدراك ما طاقة الشباب!

أولادنا ليسوا لنا، يقول كثير من عرب روسيا الذين تزوجوا من روسيّات ويعيشون منذ عقود في بلاد العم إيفان. «هنا تشعر بأن أولادك ليسوا لك» يقولون. أولادهم لمن إذن؟ للمجتمع الذي ولدوا وترعرعوا فيه، لمنظومة قيم وعادات وثقافة أخرى. هل هذا أمر سلبي؟ وحين أسأل هؤلاء عما إذا كان أولادهم يعرفون العربيّة، يكون الجواب غالباً سلبياً. وربما لشعور بالتقصير، يستطرد الآباء «وما حاجتهم إلى العربيّة؟ يتعلمونها فيما بعد».

لكن ذلك لا يكون في الأسر المتمسكة بـ«أصول الدين، وتجر إضافة «الإسلامي». فكلما زادت درجة التديّن صعب التكيّف وليس فقط الاندماج، وخاصة بالنسبة لأولئك المتمسكين بممارسة الطقوس الدينية والعادات الاجتماعية ذات الجذور الدينية، واعتبار أن المجتمع المضيف يجب أن يتكيّف مع خصوصيتهم وألّا يكتفي بتفهّم متطلباتهم وتحمّلها. لكن، حتى هؤلاء يجدون ما يشبههم في المكوّن الاجتماعي الإسلامي الروسي، دون أن يندمجوا معه. لماذا؟ ربما لأسباب أمنية، وحواجز اجتماعية وسلوكية. هنا تغلب الخصوصية الاجتماعية-الثّقافيّة. قلائل من يصادقون «إخوتهم» القوقازيين. وعلى تديّنهم، يميلون إلى الروسي السلافي «الأرثوذكسي» ويثنون على بعض صفاته التي تظهر الضد في الآخر القريب.

وأمّا بين الشباب فليس نادراً أن تجد من يلومون آباءهم على الاسم الذي أطلقوه عليهم عند الولادة. لماذا أطلقتم عليّ اسم محمد أو محمود أو عبدالله.. إلخ من الأسماء الدالة على الهويّة الدينية؟ آخرون يحاولون تجنّب هذا الحاجز فيطلقون على أبنائهم أسماء محلية أوروبية، لكن في بلد مثل روسيا يصطدم الولد بحاجز اسم ابيه، فإذا به إيفان محمودوفيتش أي إيفان بن محمود (المخاطبة في روسيا بالاسم واسم الأب)، أو نيقولاي بن حسن.. إلخ. وآخرون تسيئهم ملامحهم الفارقة، مع أن بعض الملامح، كما الاسم قابلة للتغيير في عالم اليوم. إليكم الأنف، والأنفة وما لها وعليها.

«يحسبونني في المدرسة يهودياً... يتعاملون معي باحترام مع أنهم لا يحبونني» يقول ابن أحد السوريين في موسكو لأبيه ذي الأنف السامي والذي لا يدل اسمه أو اسم ابنه على عقيدتهما الإسلامية، أو لنقل يحتمل انتماءات أخرى. ولعلّنا نكون قد وقعنا هنا على نقطة مهمة، ألا وهي الاحترام أو السلوك المحترم. ففي حين لا يصعب على المرء تغيير سحنته ويعجز عن تبديل لونه، ونادراً جداً من يقبل بتغيير عقيدته أو من يلجأ إلى تغيير اسمه، فإن بإمكانه تغيير سلوكه، لمساعدة الآخر على قبوله واحترامه، نحو تعامل متكافئ يسهّل العيش المشترك.

"أولادنا ليسوا لنا، يقول كثير من عرب روسيا الذين تزوجوا من روسيّات ويعيشون منذ عقود في بلاد العم إيفان"

الحياة لا تستقيم بغير المخاطرة التي تمنح الإنسان إمكانيات للتغيير، والأهم للتقدُّم، هكذا تصبح مغامرة الاقتراب لحدّ التماس مع الآخر مخاطرة، ولكنها طريق للخروج من الذات الراكدة باتجاه حركية التمازج والتواصل مع الآخر، هذا الآخر الذي يصبح في واقع المهجر الذات من زاوية مختلفة، إنها ذاته المستحدثة. فمن أجل هذه الحركية، وهذا التصالح مع الذات، كان رحيل المثقّف العربي باتجاه عوالم جديدة وآفاق رحبة. كيف إذن يعيش المثقّف العربي هذا اللقاء الصدامي مع الآخر وعلى جغرافيا مغايرة؟ من أجل الاقتراب من الإشكالية المطروحة. من خلال استطلاعنا هنا توجهنا لمجموعة من المثقّفين العرب المقيمين بمختلف دول المهجر بغية مقاربة إشكالية اندماج المثقّف العربي في فضاءات المهجر المتعدّدة.

مثقفون خارج الحدود

رحلة هويّات منفلتة

استطلاع : فاطمة واياو

نشاط لبناني لا يحضره سوى اللبنانيين، وعندما يكون هناك نشاط مغربي أو مغاربي نجد غياباً شبه تام للجالية المشرقية



أحمد أوباري: صحافي ومنيع بلجيكي مغربي، اشتغل مراسلاً لقناة الجزيرة كأول مراسل ببروكسل، القناة الثانية المغربية، بالإضافة إلى إذاعات محليّة عديدة.

كانت البداية مع الصحافي المغربي المقيم ببلجيكا أحمد أوباري، تمحورت مساهمته حول تجربته في المنفى ورأيه حول اندماج المثقّف العربي في المهجر البلجيكي: «أُحاول أن لا أعيش المهجر لأنني عشت المنفى الذي يسبب الآلام والوحدة، فالمهجر أيضاً يجعل المثقّف منعزلاً وانطوائياً، واعترف أن العمل الإذاعي يحميني من هذه العزلة القاتلة، خصوصاً حين مقاربة المشاكل في بعدها العالمي، هذا ما جنبني أيضاً السقوط في فخ ازدواجية الشخصية، بمعنى: أكون عربياً هنا وفي مكان آخر بلجيكياً وأوروبياً. وقد لاحظت أن بعض المثقّفين العرب يعيشون انعزالية تجاه الآخر وأيضاً في ما بينهم، يتجلّى ذلك في نوعية الحضور في الأنشطة الثّقافيّة العربيّة المقامة هنا. فمثلاً في نشاط لبناني لا يحضره سوى اللبنانيين، وعندما يكون هناك نشاط مغربي أو مغاربي نجد غياباً شبه تام للجالية المشرقية. رغم ذلك تتميّز بلجيكا بكونها أتاحت لنا مجالاً للتعبير والتعريف بالثّقافة العربيّة التي أصبح لها جمهور أوروبي أيضاً. وهو ما يختلف مع

بريطانيا، لأن الديموقراطية البلجيكية فتحت المجال للجميع بعيداً عن الأحياء الخاصة بالمهاجرين أو ما يعرف بالغيتوهات، وهو ما لم يستسغه البعض سواء كانوا من أحزاب بلجيكية يمينية متطرفة على الخصوص أو حتى من تيارات المهاجرين الذين يريدون الحفاظ على انغلاقهم داخل جماعاتهم واستبعاد أي شكل من أشكال الاندماج. في أواخر الثمانينيات ظهرت هجرة المثقّفين العرب الذين ساهموا في نشر الثّقافة العربيّة».



حازم كمال الدين، مسرحي وكاتب عراقي مقيم في بلجيكا، مدير فنّي للفرقة المسرحية «زهرة الصبار» البلجيكية، كما كتب الرواية، آخرها رواية «مياه متصحرة» التي كانت ضمن قائمة جائزة البوكر للرواية العربيّة.

في سياق مختلف، ومن فضاء آخر يتأسس على الثّقافة الفلامانية، جاءنا ردّ المسرحي والكاتب العراقي حازم كمال الدين المقيم في مدينة Anvers الفلامانية/ البلجيكية، قوياً وعميقاً يؤسس لمعاناة المثقّف العربي في المهجر: «الهويّة ليست بنية منغلقة على ذاتها، وإنّما بنية في حالة تحوّل مستمر. أمّا تحوّلها المستمر فيقوم على محور ثابت هو الذات. إنّها «مفهوم يعكس نفسه في سياق علاقة تبادلية وتفاعلية». إنّها في هذا السياق، ليست واقعاً ناجزاً، وإنّما معطيات وخصائص تتغيّر استجابة للواقع، تماماً كما يتغيّر فهم الإنسان وإدراكه. لم يكن مطلوباً مني في بلجيكا أن أتنوّع وأتطوّر. لقد كان مطلوباً مني أن أتخلّى عن هويّتي وأتبنى هويّات ثقافيّة أخرى لكي أجعل من نفسي شخصاً مقبولاً في مجتمع غريب. أمر يشبه الشعار الفاشي لليمين الفلاماني المتطرّف في تسعينيات القرن الماضي: «التكيّف أو العودة»، أما مجازياً فيعني: كنْ مثلنا أو عدْ من حيث أتيت، تماماً على العكس من الآية الكريمة التي تقول: «لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ». لقد وافق أحد مديري الفرق المسرحية البروكسلية نسبة إلى (Bruxelles)، على أن أعمل داخل فرقته المسرحية، بعد وساطات، قائلاً بعد الترحيب بي: سنرى فيما لو كنا نقف على ذات الموجة. فإذا تبيّن أن الشراكات الثّقافيّة موجودة فيمكننا عندها أن نعمل مع بعض. لكن ما معنى الشراكات الثّقافيّة، أو أن نقف على ذات الموجة؟ إنها تعني ببساطة أن ذلك الفنان اليساري، المعادي للفاشية والمناصر بقوة كبيرة للأجانب، يعتبر نفسه مركزاً للثقافة ويرى فيّ هامشاً، وأن التعاون يعني أن أجد وسيلة أو وسائل أكيف من خلالها لكي أقف معه على موجة واحدة. مثقف يساري آخر صرّح لي بكلام لا يقبل التأويل بأن المعايير والقيم الغربية يجب ألّا تتصدع، فقد بنيت هذه المعايير والقيم من آلاف السنين. بمعنى ثالث: إما أن أتخلّى عن المعطيات الشخصية (الهويّة) أو أن أخسر فرصة توفير العيش الثقافي، وبمعنى غير دبلوماسي عليّ اتباع آليات الغرب الثّقافيّة أو الموت الثّقافي. ما هو الفرق بين «كنْ مثلنا أو عدْ من حيث أتيت» وبين خيار التخلّي عن الهويّة أو العطالة عن العمل؟ وأي تناقض بين هذا الكلام والكلام المعلن عن احترام الثّقافات والأديان مثلاً؟ إنّ الواقع الذي عشته منذ عام 1987 يقول تماماً إن عليّ أن أستجيب لمطالب الفئات الاكزوتيكية Exotic بالإضافة إلى مطالب الموجة الواحدة، وإنّ عليّ كذلك أن أرسم نفسي على مقاس المرجعيات الاستشراقية».



المخرج والسيناريست مراد بوسيف بلجيكي، جزائري المولد، من أبوين مغربيين، اشتغل بالعمل الاجتماعي قبل أن يتحوّل للإخراج والتأليف والإنتاج في مجال السينما، من أفلامه «رجال من طين».

مراد بوسيف، وهو مخرج وسيناريست من أصول مغربية، جاء فيلمه الأخير «رجال من طين» Les hommes d'argile الذي يعرض حالياً في القاعات السينمائية البلجيكية، بمثابة جواب غير مباشر عن سؤالنا حول اندماج المثقّف في المشهد الثقافي في المهجر. فإذا كان الفيلم يحكي عن عدم اعتراف الأوروبيين وخاصة الفرنسيين والبلجيكيين بدور المجندين المغاربة في صَدّ الهجوم النازي وانتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية. فإن هذا الجحود مازال مستمراً إلى اليوم خاصة من طرف السياسيين ووسائل الإعلام التابعة لها. ويؤكد مراد بوسيف أن «الفيلم يمثل أفضل

”

بدل أن يتم استدعائي كمخرج سينمائي أُستدعى فقط حين تحدث أعمال عنف أو مظاهرات، بكل بساطة يتم دحر دوري في كوني عربياً في الخدمة

”

> ”
> إما أن أتخلّى عن المعطيات الشخصية (الهويّة) أو أن أخسر فرصة توفير العيش الثّقافي، وبمعنى غير دبلوماسي عليّ اتباع آليات الغرب الثّقافيّة أو الموت الثّقافي
> ”

إجابة عن سؤال اندماج المثقّف العربي في المهجر، فبدل أن يتم استدعائي، كمخرج يمثل للسينما البلجيكية أو الأوروبية والحديث عن مشاريعي السينمائية، من حيث الموضوع ومن حيث التقنيات، وكذا الطموحات والصعوبات، للأسف ولأنني من أصول عربيّة، فأنا أُستدعى فقط حين تحدث أعمال عنف أو مظاهرات، بكل بساطة يتم حصر دوري في كوني عربياً في الخدمة. وهو ما أرفضه تماماً، ومن ثَمّ يلاحظ غيابي عن وسائل الإعلام الرسمية وغير الرسمية البلجيكية والأوروبية. باستثناء القناتين المحليتين في بروكسل.. ويستطرد المخرج بوسيف قائلاً: «على مستوى المعيش اليومي تتحقّق في بروكسل التعدُّدية، ويشعر المهاجر والمثقّف بأنه مندمج، فبروكسل كمدينة تحقّق الاندماج، ولكن السياسيين هم من يعرقلونه، إنهم لا يشجعون المثقّفين من أصول عربيّة من أجل إدماجهم والاعتراف بهم وبمؤهلاتهم الإبداعية. كما لا يتم التعريف بالثّقافة العربيّة وبالتاريخ العربي بالمدارس، ما يجعل أبناء المهاجرين من الجيلين الثاني والثالث يعيشون حالة من الإحباط، فهم يشعرون بأنهم بلا جذور وكما هو معلوم، من لا تاريخ له ولا ماضٍ له، لا يمكن أن يكون مندمجاً في حاضره».



علال بورقية: روائي مغربي مقيم ببروكسل منذ سنة 1983، له مقالات ودراسات مترجمة، إقامته الطويلة ببروكسل أثمرت رواية «أبدية خالصة» الصادرة سنة 2009 التي قاربت معاناة المهاجر في بلاد الغربة.

في السياق نفسه، نجد أن الروائي علال بورقية المقيم ببروكسل، يُعبر عن رأيه حول إشكالية اندماج المثقّف العربي في المشهد المهجري، بما يلي:

«ليس المهجر جغرافيا عثرنا عليها لنستعيض بها عن الأمكنة المفقودة الأخرى. وليس ملاذاً مثالياً يلغي أرض الطفولة. بل هو الكينونة وقد تحوّلت إلى وضع مليء بالثنائيات والانشطارية والتشظي (الهنا والهناك). بالطبع لم أهجر أبداً ميراثي القديم، لكني صرت ذاك الآخر بكل لبوسات الوطن الجديد. حتى الهويّة التي اعتقدت بسذاجة يوماً أنها ثابتة فيّ كجلدي لمست في ما بعد كم هي متحوّلة، ومتشرّبة لعناصر جديدة. ليس هناك تمزق بالمعنى الدرامي، بل ثمّة تأرجّح دائم بين ما هو موروث وما هو مكتسَب. وهذا التمازج هو ما يمنحنا هويّة مركّبة ومرنة. إن الهويّة الجديدة هذه تستقر خارج إرادتنا بعد تجربة طويلة في المهجر. وأنا لا أحب كلمة المهجر لكونها تذكّرني بالعارض وبفكرة العودة. والعودة أسطورة شغلت كل مهاجري العالم في فترات التاريخ. أنا هنا بفعل تواطؤ الأعوام التي مرّت عليّ، ومع ذلك لست منسلخاً عما هو ثابت في هويّتي. ولا أحلم بالعودة إلى مكاني الأول. والاندماج الثّقافي بالنسبة إليّ هو الاشتباك بالثّقافة الأخرى، وباللّغة الأخرى عبر القراءة. فأنا حريص على الاطلاع على الأدب البلجيكي بشقّيه الفرونكفوني والفلامنكي، مع السعي إلى معرفة طبيعة الأوساط الثّقافيّة البلجيكية وديناميتها. ونحن هنا في بروكسل، لا يسعنا التغاضي عن البعد الكوسموبوليتي للمدينة، ومَنْ سكن بروكسل مثلي كل هذه السنوات يرى كم هي تحوّلت إلى برج بابل صغير، وكيف تنوّعت وتعدّدت حتى صارت غابة ألسن وأعراق وثقافات. هذا التنوّع والغنى هو ما يثيرني أكثر ويجعلني أحلم ككاتب برواية كونية تجري هنا، وتكون بروكسل بطلها الأوحد. بروكسل كمصبّ كبير للهجرات واللّغات والرغبات والأحلام الهاربة من الجحيم الذي هناك بعيداً».



خالد السليكي: ناقد، روائي ومترجم مغربي، أكاديمي أستاذ بجامعة بوسطن، قادم من طنجة، له مؤلفات عديدة بين دراسات وترجمات وروايات من بينها روايته «حرائق الجسد».

مقاربتنا لإشكالية اندماج المثقّف العربي في فضاءات المهجر المختلفة والممتدة على رقعة واسعة من الجغرافيا العالمية، لن تكون قريبة من الاكتمال إذا ما أسقطنا المهجر التاريخي بامتياز الذي احتضن موجات أولى من المثقّفين المهاجرين، أمثال جبران خليل جبران. هكذا لخص في ما يلي، الكاتب والناقد والمترجم خالد السليكي المغربي المقيم ببوسطن رؤيته حول الهويّة والهجرة واندماج المثقّف العربي

في المهجر: «ينبغي أن نعي جيداً، أن الهجرة ليست فعلاً بسيطاً، وإنما هي تحوّل «طارئ» على كيان الفرد، وغالباً، ما يكون سلبياً، خصوصاً على أولئك الذين جعلوا من الهجرة مطية مرحلية لتحسين أوضاعهم المادية، حتى من بين المثقّفين. إذ ينسون، جهلاً أو تجاهلاً، أن الجانب الاقتصادي لا يشكل إلّا نقطة في نهر صيرورة الفرد وتحوّلاته. ونحن نعلم أن المثقّف لا يهاجر إلا بدافع اقتصادي، لأنه يدرك عمق المأساة التي تتولّد عن الهجرة!

الخروج من الأرض، المكان الأول، الوطن، يوازي الخروج من حالة الاستقرار والثبات والانتماء إلى التشظي واللاستقرار.. وليس أمام المهاجر سوى أن يبحث عن انتمائه الجديد، هويّته وذاته، أي كيانه الذاتي في سياق يرفضه، وغير معني به لا كاختلاف حضاري أو ثقافي، ولا كأفراد. إن الواقع يُسَوق نمطاً من الاحتياجات الثّقافيّة التي تشتغل عليها وتشرف على تسويقها هيئات وجهات تعرف جيداً ما تريد!

أن تكون مهاجراً يعني أنك اخترت أن تكون دائم الترحال، وأن تجعل من ذاتك «قضية» فأنت تتخلخل وتعيد فهم كل ما هو من حولك انطلاقاً من تحطيمك لكل القناعات التي بنيتها وآمنت بها منذ وطأت قدماك هذه الأرض.

فالهجرة اجتثا ث للذات وجرح غائر يقوي فينا عنف اللحظة إلى حَدّ يصبح من المستحيل تجاوز ثقل تاريخ شكّلته بمرورك التاريخي بأفضية كانت أكبر من المكان، إنما كانت زمناً نحته المكان بأحداث ومراسيم قول أو فعل أو كتابة بالجسد.

لكن المؤلم بحق هو أن واقع المنفى يصبح هو البديل الأنجع لمقاومة الهدر والتهميش والاغتيال النفسي الذي عانينا منه في أوطاننا!».



إلهام مانع من النمسا: روائية كاتبة أكاديمية سويسرية، أستاذة بجامعة زيوريخ، من أب يمني ومصرية الأم والمولد، لها مؤلفات بالعربيّة والإنجليزية والألمانية. من بين مؤلّفاتها رواية «خطايا».

ومن سويسرا يعلو صوت الأكاديمية اليمنية - المصرية، عالياً ليعبّر عن أن المهجر والوطن معاً هما غربة، ما لم نستشعر مواطنةً كاملةً.

تقول إلهام مانع: «دائماً ما أستشعرها غريبة. تلك الكلمة - المهجر، مهجر يتضمّن معنى الغربة. وسؤال يطرح عليّ: عن اندماج المثقّف في المهجر. هل أنا مندمجة؟

استغرب السؤال، ككل مرّة، لأني كنت دوماً غريبة. في كل مكان عشت فيه كنت غريبة. في اليمن كانوا يسمونني المصرية الطويلة، وفي مصر يسمونني اليمنية الغريبة. في إيران كنت العربيّة، وفي الكويت كنت اليمنية- المصرية. وفي المغرب كنت المشرقية. وفي الولايات المتحدة كنت غريبة ساحرة، تحمل معها عطر المشرق الغامض. وفي سويسرا كنت اليمنية ثم المسلمة، وحالياً السويسرية اليمنية.. وأحياناً تضاف إليهما صفة المسلمة. فقط في ألمانيا لم أنتبه إلى الصفة التي أطلقوها عليّ.. قضيت فيها سنوات عمري الأولى.

ومع كل هذه التسميات والصفات، كانت هويّتي فيّ أنا. أنا هي أنا، سمّوني ما شئتم. لن تغيرني الهويّات التي تلصقونها على جبيني. لا أفهمها في الواقع.

والاندماج يعني بالنسبة لي الفعل. أشارك برأيي ومواقفي الفكرية وأعلنها بوضوح. وكثيراً ما دخلت في سجال فكري مع زملاء وزميلات أكاديميات في سويسرا حول قضايا نختلف حولها. نتساجل على صفحات الجرائد. سيكون عليّ أيضاً أن أدافع عن هذا الوطن الجديد، وعن القيم والمثل التي يقوم عليها. لأنها لم تكن يوماً هبة. تلك الحرّيّة هي مسؤولية. لكني وأنا أفعل ذلك لا أعتبر نفسي مندمجة في مهجر. ليس مهجراً. فأنا لم أعرف يوماً معنى للوطن الواحد.. العالم بأسره وطني.

قد يختلف المثقّفون العرب حول مقاربتهم لإشكالية الاندماج في المهجر، إلّا أن آراء هذا الاستطلاع انصبت في مجملها على الصعوبات التي تعرقل تعايش المثقّف المهاجر مع واقعه. هذا الواقع الحامل للكثير من المعاناة والتمزّق، ليظل متأرجّحاً بين الاندماج الذي قد يصل لحدّ النوبان أو الرفض الذي ربما يصبح انعزالاً، نفسياً وليس مكانياً، وهو أقسى أنواع المعاناة.

ليبقى السؤال عريضاً: هل قدر المثقّف العربي الرحيل مرّة في اتجاه أمكنة مختلفة، ومرّة في اتجاه هويّات متنوّعة ومفتوحة على جغرافيا متمنّعة؟

"

لم أعرف يوماً معنى للوطن الواحد.. العالم بأسره وطني

"

هناك حقيقة لا يمكن إنكارها تقول إن الإسلام أصبح في أوروبا مرتبطاً، بالإسلام السياسي، والإرهاب.. كما أصبحت المنظومة التعليميّة في قفص الاتهام نظراً لمسؤوليتها في تكريس هذه النظرة الإقصائية، بل وأحياناً العنصرية. نلاحظ ذلك في الكتب المدرسية الفرنسيّة، والأفكار المسبقة عن المسلمين والإسلام.

درجات فاطمة أقلّ من درجات ماريان

سعيد بوكرامي

وفقاً لدراسة صدرت بداية شهر يناير 2016 أجراها باحثان، وهما عالمة الاجتماع بياتريس مابيون بونفيس- والمؤرّخ فرانسوا دوبرير، ونشرتها «دار لوب» الفرنسيّة. تحت عنوان صادم «درجات فاطمة أقلّ بكثير من درجات ماريان».

قام هذان الباحثان بتحليل خمسة عشر كتاباً مدرسياً في مادة التاريخ موجهة لتلاميذ السنتين الأولى والثانية من التعليم الثانوي الحالي، بالإضافة إلى تسعة كتب مدرسية جديدة خاصة بالمعلمين، نشرت من طرف أكبر ناشري الكتب التعليمية في فرنسا. وكانت النتيجة الأوليّة أنهما خرجا بملاحظتين: الأولى أنه عندما ترد كلمة «الإسلام» في إحدى الإجابات فإنه يترافق بكلمات «عمل إرهابي»، «الإسلام السياسي» و«الإرهاب»، «الحادي عشر من سبتمبر»، «بن لادن» أو «القاعدة». وعلاوة على ذلك، فإن الإسلام يقدّم كدين غريب عن فرنسا. هل المدرسة الفرنسيّة تكره الإسلام؟ تساؤل يحاول الباحثان بحثه وتمحيصه بناءً على دراسات واستطلاعات جديدة، تظهر أن الصور النمطية ضد المسلمين تورّط المدرسة الفرنسيّة. فإذا كان المدرسون ليسوا عنصريين، فإن النظام المدرسي يعمل مثل جهاز جهنمي للقضاء على المسلمين.

بهذا الصدد يقول الباحثان: «مثل هذا التمثيل للإسلام يمكن أن يؤدّي إلى تأجيج الخوف وينتج صورة كاريكاتورية عن هذا الدين. ونحن ندعو لمحتويات «مدرسية» أكثر انمداجاً تعلّم ثقافة التعايش بدل الخوف». ثم يضيفان أن الكتب المدرسية «لا تناقش الإسلام إلّا من زاوية الصراعات الدولية الأخيرة... وهذه النبرة التي تركّز على الصراعات لا تؤدي إلّا إلى نقل صورة غير صحيحة عن الإسلام. ويمكن أن تكون «الكتب المدرسية أكثر اهتماماً بالتجارة والعولمة والعلمنة في المجتمعات التي - على وجه التحديد - تصاعد فيها التوتر بالإسلام السياسي». ومن ثمّ يمكن أن نتجاوز الصورة السلبية للإسلام، التي تكرّسها أيضاً مقرّرات تعليمية في أوروبا. يستند الباحثان إلى خمسة منها تحدّثت عنها المؤسّسة الألمانية جورج إيكيرت ومن بين هذه الدول نجد فرنسا. كانت نتيجة الدراسة أن أوروبا ترنو شيئاً فشيئاً إلى تغذية تصوّر عنصري عن ديانة تعتبرها الدول الغربية تهدّد الغرب ومتعارضة مع مبادئ الجمهورية.

> الكتب المدرسية «لا تناقش الإسلام إلّا من زاوية الصراعات الدولية الأخيرة... وهذه النبرة التي تركّز على الصراعات لا تؤدي إلّا إلى نقل صورة غير صحيحة عن الإسلام

وقد تَمّ اعتماد هذه البيانات من طرف المؤلفين. وهي تظهر أن 46 ٪ من طلاب المدارس الثانوية من الشباب من أصل إفريقي زنجي و39 ٪ من الشباب المنحدرين من شمال إفريقيا يشعرون بالتمييز. كما أظهرت الدراسة المعتمدة على نتائج الاختبارات، التي تحمل اسماً مسلماً أو مسيحياً كانت التي تنتمي للإسلام أضعف علامة من غيرها. والظاهر أن وزن التصوّرات النمطية وأحكام القيمة كانت حاسمة في هذه العلامات المتدنية الممنوحة للمسلمين. كما أن الحسم في هذه النتائج الدراسية سيظهر من خلال استطلاع أنجز بين المعلمين يُبيّن أن الإسلام يُنظر إليه على أنه أقلّ توافقاً وانسجاماً مع قيم الجمهورية عكس الديانات الأخرى. وعندما سُئلوا عن الدين الذي يمكن أن يشكّل مشكلة للمؤسّسات التعليمية والمعلمين تشير



الإحصائيات إلى أن 76٪ أجابوا: الإسلام. وقد بدا جليّاً للباحثين أن الكتاب المدرسي أيضاً يساهم في تكريس الصورة النمطية المعادية للمسلمين. وانطلاقاً من هذه البيانات المخيفة والمهدّدة لتماسك المجتمع الفرنسي ومبادئ التعايش التي استندت إليها الأخلاق المدنية منذ قيام الجمهورية، يدعونا الباحثون إلى ضرورة إصلاح المدرسة كي تتمكّن من القيام بدورها الحيوي في مجتمع أكثر اندماجاً. وأول ما يقترحانه مراجعة محتوى المناهج الدراسية، وأساساً التاريخ، لبناء سرد يشكّل بوتقة مشتركة لجميع الأطفال. كما يدعو البحث أيضاً إلى إدخال ثقافة الحجاج إلى المدارس، وهذا يفترض تكويناً آخر للمعلمين، وأخيراً يطالب الباحثان بتعزيز الاختلاط الاجتماعي في المدارس وتوسيع الاندماج بين التلاميذ.

لقد وضعت الأحداث الدرامية خلال شهر يناير/كانون الثاني 2015 المدرسة الفرنسيّة أمام المرآة، فتصاعدت الانتقادات. ولا يخفى على أحد أن السؤال حول قدرة المدرسة على خلق روابط اجتماعية وترسيخ مبادئ الجمهورية وضع النخبة المثقّفة الفرنسيّة على المحك أكثر من أي وقت مضى، طبعاً مرّت فرنسا بأزمات عديدة خلال عقود خلت من الجمهوريات، لكن بهذا الشكل المأساوي الذي غيّر الكثير من المفاهيم وأوشك على تفكّك اجتماعي، كما تشير إلى ذلك الباحثة مليكة سوريل في كتابها الصادر مؤخراً «تفكّك فرنسا»، لكنها للأسف تبتعد عن الأسباب الحقيقية، لأن ما حدث في فرنسا لا يعود بالأساس إلى إخفاق المهاجرين في الاندماج الاجتماعي، وإنما يرجع إلى إخفاق الدولة في رعاية التعايش وتعليمه للنشء بعيداً عن ثقافة الإقصاء وشيطنة الإسلام.

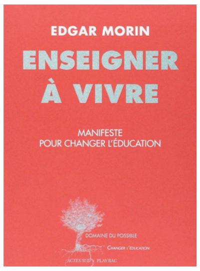
يعود الباحثان أيضاً إلى ردود فعل بعض الطلاب خلال دقيقة الصمت حداداً على ضحايا الهجمات على مجلة «شارلي إيبدو»، التي بيّنت هشاشة التزام الفرنسيين بقيم جمهوريتهم. كما أن هجمات 13 نوفمبر/تشرين الثاني 2015 وضعت أيضاً الفرنسيين المنحدرين من أصول إسلامية في قفص الاتهام. وأبانت كذلك درجة استياء الشباب ذوي الجذور الإسلامية من الجهاديين والدولة الفرنسيّة نفسها. هذا الواقع المتشنّج كشف بوضوح أن الجسم الفرنسي مريض بمرض عضال اسمه: النظام التعليمي الفرنسي الإقصائي والتمييزي، فلن تنفع الخطب واقتراح الحلول التي تحتكرها وسائل الإعلام إن لم يتم إصلاح المنظومة التعليمية وجعلها منصة مساواة وتعايش واندماج. وكما قالت وزيرة التربية الوطنية والتعليم العالي والبحث العلمي، نجاة فالو بلقاسم نفسها إن «المدرسة الفرنسيّة تخلو من المساواة». رغم أن المدرسة الفرنسيّة نشأت على قيم الجمهورية الفرنسيّة: «الحرّية، والإخاء، والعدالة» إلّا أنها اليوم تعيش مأزقاً اجتماعياً لا أحد يستطيع أن يتكهّن بمستقبله، إن لم يبدأ إصلاح التعليم أولاً وتغيير المضامين التعليمية التي تحفّز على كراهية الإسلام خاصة والأديان عامة وتساهم في فشل سياسة الاندماج المجتمعي والثّقافي في بلدان الهجرة.

> ما حدث في فرنسا لا يعود بالأساس إلى إخفاق المهاجرين في الاندماج الاجتماعي، وإنما يرجع إلى إخفاق الدولة في رعاية التعايش وتعليمه للنشء بعيداً عن ثقافة الإقصاء وشيطنة الإسلام

ماذا يعني أن تكون فرنسيّاً

إدغار موران

ترجمة: عبداللطيف القرشي



في النصّ الذي نقدّم ترجمته هنا، يواصل إدغار موران تأملاته في القضايا المرتبطة بإصلاح التعليم والمهامّ الكبرى الملقاة على عاتق النظام التربوي، والمتمثّلة في تمكين الفرد، كلّ فرد، من الأدوات التي تحصّنه وتحقّق له استقلاليته وقدرته على فهم الآخر والعالم من حوله، ومواجهة الشكوك والتردُّدات التي تعترضه، أو- بعبارة موجزة- تأهيله لمواجهة قضايا الحياة، خاصّة في ظلّ مرحلة تاريخية، سِمَتها الرئيسة هي أزمة الاندماج.

> آلة الفَرْنَسة اللائكية والجمهورية اشتغلت، بشكل رائع، لمدّة نصف قرن. فهل صدئت هذه الآلة الآن؟ وهل تواجه تعقيدات جديدة، لا ترقى إلى حلّها؟

الفَرْنَسة عبر إدماج المهاجرين

في الإطار الإدماجي للجمهورية الثالثة، ستتواصل عملية الفَرْنَسة خلال القرن العشرين، ولكن، بطريقة جديدة تماماً، ليس من خلال المناطق الملحقة أو المنضمّة، بل من خلال مهاجرين وفدوا من بلدان مجاورة. لقد كانت فرنسا، آنذاك، البلد الأوروبي الوحيد الذي يشهد تراجعاً ديموغرافياً، وحيث الأراضي الأقّل خصوبة يغادرها سكانها. وقد جذبت هذه الوضعية الموجات الأولى من الإيطاليين والإسبان. آنذاك، وضعت الجمهورية الثالثة أسس القوانين التي تسمح لأبناء الأجانب المولودين في فرنسا بأن يصبحوا- تلقائيّاً- فرنسيين وتُيَسّر تجنيس الآباء. وفي الفترة نفسها، وضعت أسس المدرسة الابتدائية اللائكية والمجّانية والإجبارية، مما مكّن من مواكبة الإدماج القانوني بإدماج فكري ووجداني. بهذا المعنى، فإن عبارة «أسلافنا الغاليّون- Nos ancêtres les Gaulois» التي كان يُطلب من أبناء المهاجرين ترديدها، لا ينبغي التركيز، فقط، على جانبها السطحي. فهؤلاء الغاليون الأسطوريون هم أولئك الرجال الأحرار الذين تصدّوا للغزو الروماني والذين قبلوا، مع ذلك، الاغتناء، ثقافياً، داخل إمبراطورية صارت كونية بعد مرسوم كاراكالا[1] l'édit de Caracalla. وفي إطار الفَرْنَسة يحظى الأبناء، إذن، بأسلاف صالحين يتحدّثون لهم- في الوقت نفسه- عن الحريّة والانتماء، أي عن مصيرهم، بوصفهم مواطنين فرنسيين.

إن هذا المسار العريق للفَرْنَسة هو الذي شكّلَ فرنسا. وخلال هذا المسار أدمجت الثورة الفرنسية في الترميز الوراثي للهويّة الفرنسية «le code génétique de l'identité francaise» مبدأ روحياً فضلاً عن فكرة الكونيّة. وهو ما يعني أنّ تجدُّد منابع الهويّة الفرنسية، في هذا السياق التاريخي، ليس مساراً للرفض والانغلاق.

بالتأكيد، كانت هناك عقبات، ومعاناة شديدة، وإذلال، تعرّض لها المهاجرون الذين عاشوا- في الوقت ذاته- ترحيباً وتقبُّلاً وصداقة، وكذلك، رفضاً، ونبذاً، واحتقاراً، وشتائم. لكن ردود الأفعال الكارهة للأجنبي لم تقف حائلاً دون مواصلة مسار الفَرْنَسة. وخلال جيلين، أو- على الأكثر- ثلاثة أجيال، وجد الإيطاليون والإسبان والبولونيون ويهود الشرق الأوروبي وشرق المتوسّط أنفسهم منمجين إلى حَدّ التمازج، عبر الزواج المختلط، ومن خلاله. هكذا، ورغم العراقيل القويّة، فإن آلة الفَرْنَسة اللائكية والجمهورية اشتغلت، بشكل رائع، لمدّة نصف قرن. فهل صدئت هذه الآلة الآن؟ وهل تواجه تعقيدات جديدة، لا ترقى إلى حلّها؟

الصعوبات الجديدة

حصل كما رأينا تحوُّل داخل الفَرْنَسة، عندما أصبحت هذه الأخيرة تتحقّق، ليس بإلحاق أراض جديدة، ولكن بتجنيس مهاجرين. وهناك، اليوم، شروط جديدة تستلزم، فيما يبدو، تحوُّلاً ثانياً.



هناك، في المقام الأوّل، اختلاف الدين ولون البشرة لدى العديد من المهاجرين، الوافدين من البلقان والمغرب العربي وإفريقيا السوداء وآسيا (الباكستان والفلبين). لكن، يجب أن نسجّل أن عقيدة المهاجرين تتوقّف عن أن تكون عائقاً بمجرّد تقبُّل لائكية الحياة العمومية الفرنسية، وهذا شرط لا محيد عنه للاندماج، ذاك ما حصل مع اليهود والمسلمين من الأجيال السابقة، الذين حافظوا، مثلهم مثل الكاثوليك، على معتقداتهم الدينية في المجال الخاصّ. يجب أن نسجِّل، كذلك، أن السود والخلاسيين في أراضي (فرنسا) ما وراء البحار، دخلوا- مسبقاً- في الجنسية الفرنسية، مثلهم مثل الفيتناميين والصينيين. غير أن توسُّع هذا التيّار سيقودنا- بالضرورة- إلى تصوُّر أن طابعاً موسّعاً متعدّد الإثنيات ومتعدّد الثقافات سيصبح مكوّناً جديداً للهويّة الفرنسية، والتي- كما هو الشأن مع بلدان أميركا الشمالية والجنوبية- تتضمّن، من حيث المبدأ، إمكانية إدماج كلّ المكوّنات الإثنية للتنوّع الكوني.

في المقام الثاني، لقد دخلنا في مرحلة أزمة هويّة متعدِّدة الأوجه. فالهويّة المزدوجة: (إقليمية، ووطنيّة)، تكفّ عن أن تُعاش في سكينة، بمجرَّد أن يصبح تيّار الانسجام/ التجانس المُعولم يهدِّد الهويّة الأولى. وفي هذا السياق، ظهرت، منذ 1960، الحركات الإقليمية للدفاع عن اللّغة والثّقافة والمقوّمات الاقتصاديّة في الأقاليم، للحفاظ على الهويّة المعرَّضة للتهديد. هكذا مشكل يُطرَح أيضاً، وإن بطريقة مختلفة، لدى مهاجرين يرغبون في الاستفادة من الحضارة الفرنسية دون مزج هويّتهم بها. نستنتج من هنا أن الهويّة الفرنسية يجب أن تظل هويّة مزدوجة، وأن تحترم، بشكل يقظ، حتى بالنسبة إلى الفرنسيين أنفسهم، التعدُّدية الإثنيّة والثّقافيّة، وهو ما يقتضي تجاوز النزعة اليعقوبية[2] المُلزمة بالتجانس التامّ.

في المقام الثالث، تُطرح مشكلةُ الفَرْنَسة، اليوم، في سياق أزمة الثّقافة الحضرية، هذه الأزمة، التي تعاني منها غالبية الساكنة الفرنسية، تشجّع على الرفض والعنف، مما يدفع المهاجرين الجدد نحو الانطواء في الغيتوهات والانكفاء داخل التضامن بين المنحدرين من الجذور نفسها، وتشكيل جماعات من المراهقين المنغلقين، إثنياً، على ذواتهم. كلّ هذا يعزِّز الدارات السببية، حيث تتغذّى العداوات، الواحدة من الأخرى، لتشكّل بذلك، كوابح عديدة في وجه الاندماج.

تأتي، في المقام الرابع، التوتُّرات القويّة التي تنبعث بشكل دوري، بين العالم العربي الإسلامي والعالم الأوروبي الغربي، بدءاً من حرب الجزائر وحتى حرب الخليج، والجهادية الجديدة. وهذه التوتُّرات لن تهدأ مادامت الأزمة في الشرق الأوسط، وفي مقدّمتها المشكلة الإسرائيلية الفلسطينية، ثم أزمات التفكُّك العراقي، والليبي، والسوري، تسلِّط تهديدها كَسَيْف ديموقليس، على مستقبلنا. إن التوتّر الصامت،مع أنه متوجس وأحيانا حاقد، من هنا الطرف ومن ذاك، يشكّل حاجزاً خفياً في وجه ترسيخ انمداج الساكنة من أصول عربية إسلامية. وأنموذجا «خالد قلقال»، و«محمد مراح» يجسّدان هذا التردُّد الموجود لدى عدد من الشباب من أصول عربية، ما بين الاندماج والانحراف والجهادية، علماً بأنهم مولودون في فرنسا.

وأخيراً، فإن الخوف من اندفاع المهاجرين الفقراء، من الجنوب ومن الشرق، على مجتمع يسير نحو العطالة وتتهدّده الأزمة، يخلق مناخاً يحفِّز على الرفض الأعمى؛ الأمر الذي يطرح المشكل الآتي: هل يمكن لمسلسل الفَرْنَسة أن يتواصل، في وقت تساعد عدّة شروط: نفسية، واجتماعية، واقتصاديّة، على بروز أشكال متعدّدة من الكزينوفوبيا والعنصرية، وذلك في سياق النكوص السياسي المشجّع على الانغلاقات الوطنيّة والإثنية؟

بألوان فرنسا

لنسحب- بدايةً- كلّ معيار كمّي مجرّد، يُحدِّد- مسبقاً- معدل المهاجرين المؤهَلين للاندماج؛ ذلك أن ثقافة قويّة يمكنها أن تستوعب عدداً كبيراً من المهاجرين. ففي بداية القرن، استطاعت منطقة كاتالونيا (شمال شرق إسبانيا) ذات المليوني ساكن إدماج ستّة ملايين من غير الكاتالونيين، وتمثّلت قوّة الثّقافة الكاتالونية في كونها ثقافة حضرية، ذات لغة، تتداولها البرجوازية والإنتلجنسيا، وليست ثقافة فولكلورية متقوقعة في الأرياف. والثّقافة الفرنسية قويّة جدّاً، لأنها ثقافة المدن التي توفّر الشروط الملائمة للّقاءات في أماكن العمل والمقاهي

”

الخوف من اندفاع المهاجرين الفقراء، من الجنوب ومن الشرق، على مجتمع يسير نحو العطالة وتتهدّده الأزمة، يخلق مناخاً يحفِّز على الرفض الأعمى

”

والأنشطة الترفيهية (يجب أن نلحظ كيف أن نصراً كبيراً في كرة القدم يُفَرْنِس، بشكل فوري ومؤقّت، السود والعرب). هذه الثّقافة تمتلك نظاماً تعليمياً مُعمّماً، ومازال قويّاً. إنها ثقافة جماهيرية ومدنيّة بطابع لائكي، هذه اللائكية هي الوحيدة القادرة على الإدماج السياسي، والثّقافي للتنوّعات الإثنية. إن الثّقافة اللائكية تشكّل- في ذات الوقت ذاته- إحدى الخصائص الأصيلة لفرنسا، والشرط الذي لا مناص منه لانمداج الأجنبي.

لكن، يجب أن نتوقّف عن الربط بين التنميط الثقافي «uniformisation culturelle»، واللائكية. يجب- على العكس من ذلك- الربط بين التخلّي عن اليعقوبية الثّقافيّة لفائدة تجديد اللائكية. آنئاك، يمكن لثقافتنا أن تفتح أكثر الطابع الكوني الكامن فيها، وتتقبّل فكرة فرنسا المتعدّدة الإثنيات والمتعدّدة الثقافات، التي، من خلال انفتاحها على الألوان المختلفة للبشرة، تبقى وفيّة لألوان فرنسا؛ أي (تظلّ) موحّدة.

تمتلك الولايات المتّحدة ثقافة قويّة من طبيعة مختلفة، تأسّست على مبادئ دستورها، وعلى الحلم الأميركي للنجاح، وعلى توحيد السلوكات والأذواق والإيماءات وطرائق الحديث التي انتشرت بفضل السينما والتليفزيون، وهو ما مكّنها- على الرغم من الفوضى العارمة والعنف والجور- من استدماج مهاجرين من مختلف الأصول لتصنع منهم أميركيين. غير أن فرنسا، التي تشكّلت، وتطوّرت، في إطار / ومن خلال، عملية الفَرْنَسة المتواصلة عبر تاريخ عريق، تمثّل حالة مختلفة: فهي توجد في وضعية، ما بين الدول الأوروبية الأخرى التي تتوفّر على تاريخ فريد، ارتبط، منذ أمد بعيد، بالهجرة، ولكنها لا تعرف كيف تدمج مهاجريها، وتاريخ الولايات المتّحدة الأميركية، بوصفها دولة مهاجرين، بالطبيعة.

المشكل من حيث المبدأ، ليس في عدد المهاجرين، بل إن المشكل هو في الإبقاء على قوة الثّقافة والحضارة الفرنسيتين. وهو لا ينفصل عن المشكل الذي يطرحه مصير المجتمع الفرنسي.

لقد قلنا إن الثّقافة الحضرية والتعليم هما عاملان أساسيان لفَرْنَسة المهاجرين. لكن المدينة تعرف أزمة، والتعليم يفقد قدرته على التكيُّف. ومن هنا، فإن تدهور الحضارة هو- في الوقت نفسه- المشكل الجوهري لمجتمعنا، والمشكل الجوهري لعملية الفَرْنَسة.

إن ثقافة قويّة لقادرة على الإدماج، لكن، ليس في شروط أزمة اقتصاديّة وقِيَمية عميقة، فالكلّ مترابط، اليوم: السياسة، والاقتصاد، والحضارة. ولقد بدأنا نلحظ العلاقة بين كلّ من: المدينة، الضواحي، السكن، التفكُّك، الشباب، المخدّرات، المهاجرين، العاطلين عن العمل، رغم أن كلّ واحد من هذه المشاكل لها خصوصيّتها.

> يجب أن نلحظ كيف أن نصراً كبيراً في كرة القدم يُفَرْنِس، بشكل فوري ومؤقّت، السود والعرب

ابن سينا، على خطى (أبوقراط)، كان يقول: يجب معالجة أسباب المرض لا أعراضه. لكنه كان يقول- أيضاً- عندما يكون المريض في حالة سيّئة للغاية يجب معالجة أعراض المرض؛ لذا، وجب، اليوم، التخفيف من الأعراض (السكن، الديون، الترفيه، الرياضة.. إلخ) لكن، مع ذلك، لا ينبغي إهمال المشاكل الجوهرية التي تقتضي بَلْوَرة سياسة جوهرية: سياسة حضارة، سياسة حضارة ترنو إلى تجديد الضواحي وإعادة الحياة لأشكال التضامن، وتحفيز وإعادة تحفيز الصداقات، وتجديد التربية والتعليم. إنّ هذه التوجيهات لا تصوغ حلولاً، ولكنها تعيّن سبلاً.

لا ينبغي إلغاء فرضية أن نكون غارقين في سلسة من الأزمات المترابطة، وفي هذه الحالة، فإن انتكاسات اقتصاديّة، واجتماعية، وسياسيّة قد تقود إلى إيقاف الفَرْنَسة. في المقابل، إن تقدُّماً اقتصادياً، واجتماعياً، وسياسياً، قد يؤدّي إلى مواصلة عملية الفَرْنَسة.

وأخيراً، يجب موضعة مشكل الهجرة في سياقه الأوروبي. كل دول أوروبا تعرف، في الوقت الراهن، أزمة ديموغرافية، وكلّ الدول: الغربية، والشمالية تضمّ ساكنة من المهاجرين. والأنموذج الفرنسي للتجنيس والإدماج المدرسي قد يصير أنموذجاً أوروبياً، يُمَكّن أوروبا من تشبيب ديموغرافيتها، وتقبّل شروط وضعيّتها الجديدة، والمستقبلية، كونها إقليماً في هذا الكون. والأكثر من ذلك أن المواطنة الأوروبية قد تتيح للمهاجرين الولوج إلى هويّة متعدّدة جديدة، بأقلمة أصولهم غير الأوروبية. وحتى في هذا التصوُّر الأوروبي، سيحافظ الأنموذج الفرنسي على أصالته، مادام (ولا بأس إن كرَّرنا ذلك، مرّة أخرى) تاريخ فرنسا يمتزج بتاريخ الفَرْنَسة.

وهنا- أيضاً- يقتضي استطلاع المستقبل العودة إلى المنابع. وعلى هذا تنبني قناعتنا بأن استمرار فرنسا العريقة، فرنسا الثورية، فرنسا الجمهورية، فرنسا الكونيّة، يتطلّب استمرار الفَرْنَسة، واستمرار الأنموذج الفرنسي الأصيل في إطار الانمداج الأوروبي. لكن استمرارية كهذه تستدعي تجديداً عميقاً، ليس سياسياً وثقافياً فحسب، بل- أيضاً- بيداغوجياً. وفي جميع الأحوال، سيكون الطريق طويلاً ومعقّداً، والنتائج غير مضمونة، وستكون هناك- أيضاً- دماء ودموع.

1- نصّ قانوني صدر سنة 212، منح حَقّ المواطنة الرومانية وما يرتبط بها من حقوق مدنية- على الخصوص- لكلّ السكّان الأحرار الذين يعيشون داخل الأمبراطورية.

2- Jacobinisme، نسبة إلى نادي اليعاقبة الذي تشكّل إبان الثورة الفرنسية، ويطلق اليوم على النزعة السياسيّة التي ترفض التعدّدية الاجتماعية، ولا تؤمن إلا بأمّة واحدة وموحّدة، ثقافياً وسياسيّاً.

السبيل إلى المجتمع الواحد المندمج

كمال عبد اللطيف

يضعنا الانفلات الإثني، وقد شمل اليوم بلداناً عربيّة عديدة في المشرق والمغرب العربيين، أمام وضع يُفْضِي إلى تفتيت الدولة، ويمارس في الآن نفسه، عملية تقويض لمقومات المجتمع. كما يضعنا أمام انعدام قدرة الدول القائمة على مجابهة تحدّيات التنمية وأسئلة الإصلاح السياسي الديموقراطي، وقد ترتب عن الضربات القوية التي لحقت الدولة في أغلب المجتمعات العربيّة، نتيجة الظروف التي تلاحقت في العقود الأخيرة من القرن الماضي، ما ضاعف هشاشة جسمها المتمثل في أنماط تسلطيتها، والمتمثّل أيضاً في عدم قدرتها على بناء شرعية مكافئة لتطلعات مجتمعها ونخبها. ودون إغفال علاقة كل ذلك، بطبيعة الصراع الدولي والإقليمي القائمين في المحيط العربي، منذ ما يقرب من قرن من الزمان.

نفهم حضور المنزع الإثني والطائفي في المجتمعات العربيّة، من زاوية اجتماعية تاريخية مركّبة، زاوية تسلّم بأنه لا توجد مجتمعات بلا تعدُّد إثني وثقافي، والمجتمعات العربيّة مكوّنة مثل باقي المجتمعات الإنسانية من أشجار نسب مختلطة ومتباعدة. والمشكل الذي نواجه في موضوعنا يتحدّد في إطار بناء نمط الدولة الحديثة في علاقتها بالمجتمع، وما يستلزمه ذلك من ثقافة سياسية جديدة وقوانين ومؤسّسات.

إن فشل الدولة العربيّة الجديدة في تبيئة قيم التحديث، واستمرار عملها بآليات انتقائية في التدبير السياسي مع تغليب النزعات التسلطية والعنف، سهّل إمكانية توظيف مفاهيم وآليات لا علاقة لها بنظام الدولة الوطنية الحديثة. ضمن هذا الأفق نتصوَّر أنه لا خلاص لنا من فتن الطائفية والإثنيات في مجتمعاتنا، إلّا بمزيد من توسيع مجالات قيم التحديث والمشاركة السياسية، وذلك بالصورة التي تعزّز أواصر الاندماج المطلوبة في مجتمع حديث ودولة مؤسّسات قادرة على تنظيمه.

لم يعد ممكناً اليوم العودة إلى نظام المِلل والنحل بأسمائه الجديدة، بحكم أن انخراط مجتمعاتنا في التمرّس بقواعد وتنظيمات المجتمعات الجديدة، منذ ما يزيد على قرن من الزمن، ساهم في بلورة روافع مجتمعية نحن مطالبون بالمحافظة عليها وتطويرها، للتمكّن من جعلها روافد مساعدة في عمليات إعادة بناء مجتمعاتنا. أما مختلف صور التوظيف الإثني الحاصلة في الراهن العربي، فإنها تستعمل منطقاً يعادي المجتمع والدولة ومختلف جوامع الحياة المشتركة، الأمر الذي يؤكد حاجة المجتمعات العربيّة إلى استيعاب قيم التحديث السياسي.

ولا بد من التوضيح هنا أيضاً، أننا عندما نتحدّث عن ضرورة استحضار قيم الحداثة ومقدماتها عند التفكير في الخيارات السياسية في الراهن العربي، فإن ذلك لا يعني ولا يفيد أننا ندعو إلى نسخ تجارب بعينها، قدر ما يعني الاستئناس بتجارب محدّدة في التاريخ، ومحاولة إبداع الوسائل الذاتية القادرة على استيعاب وترسيخ كل ما هو مفيد في مسارها السياسي.

نحن ننطلق هنا من الإقرار بأن الخصوصيات التاريخية لا تستبعد إمكانية الاستفادة من تجارب التاريخ، تجارب الأمم والشعوب الأخرى، وذلك شريطة امتحان مكاسبها ومآثرها في ضوء مطالب وأسئلة واقعنا، فقد تُمكِّننا تجاربهم من بناء الحلول المطابقة لجوانب من تحوّلاتنا الجارية بدورها في التاريخ.

تزداد أهمية هذا الموقف، عندما نكون مقتنعين بأن مرجعياتنا التاريخية وتجاربنا في العمل السياسي، لم تنتج لأسباب تاريخية وموضوعية، معطيات في ممارسة العمل السياسي قريبة من تجارب الحكم الديموقراطي الحاصلة في التاريخ.

ومن هنا فإن إيماننا بالحداثة السياسية، يصاحبه إيمان مماثل بنظرتنا إليها من زاوية أنها عبارة عن أفق مفتوح على كل ممكنات الإبداع الذاتي في التاريخ. فلا يمكن تصوّر إمكانية تمثّل وتحقيق الحداثة بالتقليد، بل إن سؤال الحداثة في أصوله ومبادئه العامة يُعدّ ثورة على مختلف أشكال التقليد.

صحيح أننا انخرطنا قهراً في التعلُّم من مكاسب مجتمعات سبقتنا في هذا المضمار، وأن زمن تعلّمنا واكب فصل بلداننا عن السلطنة العثمانية ودولة الخلافة، كما واكب أزمنة الحماية والاستعمار، إلّا أنه فتح أمامنا بمنطق التاريخ أبواب عوالم جديدة، عملنا على تكييف وملاءمة تاريخنا ومجتمعنا وثقافتنا معها، بكل ما يتطلبه الأمر من عدم التفريط في كل ما يمكن أن يؤهلنا مجدّداً للتنافس على الخيرات في العالم، وصناعة التقدّم بجوار المجتمعات الأخرى.

إن الاقتناع بالمبادئ الكبرى الناظمة للمشروع الفلسفي الحداثي، في النظر إلى الإنسان والتاريخ

"لا خلاص لنا من فتن الطائفية والإثنيات في مجتمعاتنا، إلّا بمزيد من توسيع مجالات قيم التحديث والمشاركة السياسية، وذلك بالصورة التي تعزّز أواصر الاندماج"



> مجتمع التعدُّد يثري في العمق حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والثّقافيّة، إلّا أنه في غياب الديموقراطية يظلّ مصدراً قوياً لكثير من صور التوتر

والمعرفة، يتيح لنا إطاراً مرجعياً جديداً للتفكير في حاضرنا ومستقبلنا، بصورة مختلفة عن سقف العقائد التقليدية المهيمنة على ذهنياتنا وعلاقاتنا الاجتماعية والسياسية والتربوية، إنه يفتح أمامنا إمكانية تأسيس المشروع السياسي الديموقراطي، باعتباره مشروعاً تاريخياً قابلاً للتطوير والتجاوز، وذلك اعتماداً على مبدأ تدبير التوافقات السياسية التاريخية والعقلانية، المطابقة لإشكالاتنا السياسية والتاريخية.

نفترض أنه لا خلاص من الانغلاق الإثني والطائفي إلّا بتوسيع دوائر التشارك في العناية بالشأن العام، ولا يمكن تحقيق ذلك بدون سيادة قيم المواطنة والهويّة الجامعة، ذلك أنه يستحيل بناء مجتمع المواطنة في ظِلّ قيود الأعراق والمذاهب والطوائف.

يترتب عن كل ما سبق، أن الديموقراطية تُعدّ الصيغة المناسبة لاستيعاب التعدُّدية في مختلف أبعادها. ومن حقنا أن نقول هنا، إن مجتمع التعدُّد يثري في العمق حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والثّقافيّة، إلّا أنه في غياب الديموقراطية يظلّ مصدراً قوياً لكثير من صور التوتر في مجتمعاتنا، وما وقع في لبنان ويقع اليوم في العراق وسورية يُعدّ أكبر دليل على ما نقول.

إن تجدّد الحديث عن الإثنيات واللّغات والأقليات في الأوضاع العربيّة الراهنة، وهو تجدّد ينتعش ويتقوى بصيغ لا تساعد على استيعابه بالأساليب التاريخية والسياسية والثّقافيّة المناسبة، نقصد بذلك أساليب الوعي التاريخي القادر على التصالح الإيجابي مع مكوناته، والتسليم في الآن نفسه بالأهمية التاريخية والدور المُخصِب للتنوّع في التاريخ، يعني أننا فعلاً أمام عناصر تؤكد حاجتنا الفعلية إلى الحداثة السياسية، إلى التدبير التعاقدي الديموقراطي للسلطة، إلى فصل السلط وتوسيع دائرة الوعي بقيم المواطنة، بنبذ أخلاق القبيلة وأساطير أشجار النسب المفترضة والمتخيّلة.

لن نواصل الحديث هنا عن مبررات ما حصل وعن مآلاتنا في الراهن، ذلك أن صور الانكسار والتمزق، تضعنا اليوم في مواجهة أنفسنا بكثير من القسوة، خاصة وأننا لن نسجن أنفسنا في حديث المؤامرة والتربُّص بثرواتنا وأمجادنا وحماية أمن إسرائيل، وهي المسوّغات التي تستعاد بصيغ تكرارية في كثير من الأنظمة والتيارات السياسية العربيّة، ذلك أن مثل هذه المواقف عندما يتم استدعاؤها من طرف البعض، لنفض ذات اليد من كل ما حصل، تكون درجات قسوتها في نظرنا أعمق وأبلغ، لأنها تخاف من الأوهام التي ركِبت بنفسها.

يقوم تصوّرنا للتعدُّد اليوم على ثقافة سياسية جديدة تُقِرُّ به أولاً، ولا تغيّبه أو تنفيه، ذلك أن الكيان الجامع الذي نتطلع إليه (المجتمع الواحد المندمج) مشروع يخص كل مكونات المجتمع مهما تنوّعت وتعدّدت أصولهم العرقية، يغذيه الوعي الجديد الذي نفترض أن يكون مواكباً له، أي الوعي بالأفق الديموقراطي والتداول على السلطة. ومن هنا فإن الاندماج الاجتماعي لا يُلغي مكاسب التعدُّدية الثّقافيّة، بل يحرص عليها.

لا ينبغي أن يفهم مما نحن بصدّد الإقرار به وتوضيحه في هذا السياق إلّا أمر واحد، يتعلّق بمسعانا الهادف إلى تجاوز حالة الانكفاء الإثني، الحاضر والمستحضر والموظف بغاية تفكيك مجتمعاتنا، والرجوع بها إلى مرحلة ما قبل الثّقافة والنظام والسياسة والإنتاج، حالة حرب الجميع ضد الجميع، وهي حالة العنف الأعمى المتفشية اليوم في مجتمعاتنا وأنظمتنا السياسية. ولا يمكن تجاوز هذه الحالة البئيسة والأنانية إلّا بتخطي الإثني والعقائدي نحو السياسي، أي نحو مجال النسبي والتاريخي والتعاقدي، أي نحو المشروع السياسي الديموقراطي، الذي يأخذ بمبدأي التشارك والتداول في إطار التعاقد، ويعتمد نظام القوانين والمؤسّسات، بدل العشائر والطوائف والمذاهب المغلقة.

بعد دافوس 2016

هل يتذكَّر العالم فقراءه؟

جمال الموساوي

«لا تنسوا الفقراء (...)، لا تخافوا من انفتاح أرواحكم وقلوبكم على الفقراء»، هي الكلمات الأساسية التي تناقلتها وسائل الإعلام من رسالة بابا الفاتيكان الموجَّهة إلى المجتمعين، في إطار منتدى دافوس الاقتصادي السنوي، من 20 إلى 23 يناير، 2016. في مثل هذه المؤتمرات التي يكون فيها للرأسمال حضور طاغ ومهيمن، يبدو الفقراء مثل الأيتام، وتبدو الدعواتُ، مثل دعوة البابا، صرخةً في وادٍ سحيق. لو كان الأمرُ عكسَ ذلك، لتَمَّ القضاء على المشكلة، قبل وقت طويل من الآن.

الفقر، في النهاية، مثل الكثير من المعضلات الاقتصادية الاجتماعية الأخرى، مسألة نسبية، ومقاربته ومؤشِّرات قياسه تختلف بحسب البيئة التي تحضنه. لكن، بالإضافة إلى كون الظاهرة نسبية، فهي معقَّدة، وأسباب تفاقمها تكمن، في جانب منها - ربّما - في بعض الأسباب التي يتمّ الأخذ بها من أجل حلّها. وهذا أحد الجوانب المثيرة في القضية.

لقد كانت وعود العولمة كبيرة في فتح باب الأمل أمام مختلف الدول، للاستفادة المتبادلة من التقدُّم الاقتصادي، على مستوى العالم، وتَمَّ اعتبار التكنولوجيا الرقمية وتطوُّر الآلات مفاتيح أساسية لتقليص التفاوت بين العالمين: المتقدّم، والنامي، وهو الأمر نفسه فيما يتعلّق باتّفاقيات تحرير التجارة الدولية، وما رافقها من نقاش ورفع للحواجز والإجراءات الحمائية، وتيسير الاستثمارات الخارجية المباشرة، ولجوء الشركات والماركات العالمية الكبرى إلى منح الامتياز التجاري لشركات محلّيّة، لكن الواقع على الأرض لم يتغيَّر كثيراً، بل حتى ما يُعرَف بالمزايا المقارنة، أو النسبية، التي بنى عليها دافيد ريكاردو جزءاً من نظريّته، لم يعد لها أيّ تأثير لصالح الدول النامية التي تمثّل اليدُ العاملة والمواد الخام الطبيعية، والمعدنية تخصُّصَها الأكبر، والمصدر الأساسي لثرواتها.

في الصفحة 192 من كتاب، بات الآن قيماً، كتب هانس بيتر مارتين، وهارالد شومان: «حيثما تجري المتاجرة بالبضائع والخدمات عبر الحدود الدولية، بكلِّ حرّيّة، تعصف بالعمال، بلا هوادة - على ما يبدو - زوبعةٌ هوجاء تتمثّل في فقدان العمل البشري لقيمته وفي ترشيدٍ يقضي على فرص العمل». صدر هذا الكتاب المهمّ الذي يحمل عنوان «فخّ العولمة» سنة 1996، وكان عدد العاطلين عن العمل أقلّ بكثير من (208) ملايين عاطل، بحسب تقديرات المنظّمة الدولية للعمل لسنة 2015؛ وهو ما يعني أن العولمة التي حملت بشارات الرفاه العالمي الذي سيعمّ البشرية، كانت، في جوانب منها، تسويقاً لأوهام.

في هذا السياق، تبدو الأموال التي تقدّمها الدول الغنيّة، سواء في إطار المساعدات للتنمية، التي تعرف اهتزازات بفعل تقلُّبات الظرفية الاقتصادية الدولية،



أو في إطار الهبات والمساعدات الإنسانية، كما لو أنها محاولة من هذه الدول للتكفير عن ذنوب، ارتكبتها في حقّ دول العالم النامي. لكن، إذا ذهبنا في التحليل أبعد من ذلك، فقد تحوّل الحسابات والرهانات السياسية للدول الكبرى هذه المساعدات والهبات، والقروض أيضاً، والعلاقات التجارية العادية، إلى أدوات للضغط والابتزاز، خاصّة في ظلّ الوضع العالمي الحالي المضطرب والحاجة إلى تحالفات سياسية و(عسكرية) بأهداف ذات خلفية اقتصادية.

هذا الالتباس ينعكس سلباً على تحقيق الهدف الأساسي المتمثّل بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية والنهوض بالحقوق الأساسية للسكان، ومن ثَمّ يظلّ الفقراء هم الحلقة المنسيّة، «والمُتآمَر» عليها ضمنيّاً، فلا تجدُ نداءاتٌ، مثل نداء بابا الفاتيكان إلى منتدى دافوس، أيّ آذان مصغية. ودون أن يكون توزيعها عادلاً، عرف حجم المساعدات ارتفاعاً على مدى العقدين الأخيرين، لتصل سنة 2014 إلى ما يناهز 135 مليار دولار. في مقابل هذا الارتفاع، لا يزال حجم الجوع في العالم مرتفعاً- أيضاً- إذا ما قورن بحجم التطوُّر الاقتصادي عموماً، وبحجم تطوُّر المساعدات نفسها؛ فقد سجّلت منظّمة الأمم المتّحدة للأغذية والزراعة، في تقرير صادر سنة 2015، أن عدد الجياع في العالم تقلّص، لكن الذين يعيشون حالةَ فقرٍ مدقع ونقص في الغذاء بلغوا نحو 795 مليون شخص، مقارنةً بنحو 1.2 مليار شخص سنة 2000. هذا التقدُّم المحرَز- مع أنه يبدو مهمّاً نسبياً- متباينٌ بين مختلف المناطق في العالم، لأن الصين، وحدها، تمكَّنت- حسب تشارلز كيني، الخبير في مركز التنمية العالمية، في مقال نشرته مجلّة «التمويل والتنمية» لصندوق النقد الدولي، في عددها ليونيو/حزيران 2015 - من تقليص عدد فقرائها الذين كانوا يعيشون تحت عتبة الفقر، أي على أقلّ من 1.25 دولار يومياً، بما يقارب 370 مليون شخص، بين سنتَيْ 1999 و2011.

إن الوضع الراهن في العالم، وخاصّة في الشرق الأوسط، مع الآثار الجانبية المدمِّرة لما يسمّى (الربيع العربي)، بات مجالاً للتقاطب والاستقطاب الاقتصادي. في هذا السياق، يمكن قراءة التطوُّرات التي حدثت باتّجاه إيران، الدولة النفطية، التي لم يُنظر إليها بعين الرضا، قطّ، من طرف الغرب؛ بسبب دورها المحوري في الأزمة السورية، خصوصاً. ففي سياق، يكاد يكون متزامناً، تَمّ التوصُّل إلى اتّفاق بشأن البرنامج النووي الإيراني، تبعه رفعٌ للعقوبات الاقتصادية الغربية المفروضة، منذ سنوات، على هذا البلد، وتوجُّهٌ أوروبي لإعادة الدفء للعلاقات التجارية معه. لكن الصين، القوّة الاقتصادية التي فرضت نفسها، شيئاً فشيئاً، منذ قرار الانفتاح «المتحكّم فيه»، في بداية سنوات الثمانينيات من القرن العشرين، لم تكن لتخرج خاوية الوفاض في ظلّ تسارع الأحداث، فوقَّعت على اتّفاقيات تجارية، بقيمة تصل إلى 600 مليار دولار، على مدى



العشر سنوات المقبلة، بما قد يكون ثمناً اقتصادياً لموقفها السياسي المساند، أو المتحفِّظ، من المواقف الغربية إبّان أزمة البرنامج النووي. هذا الصراع الاقتصادي التجاري- سواء في هذه المنطقة أو في مناطق أخرى من العالم- يجري في تجاهل تامّ لفقراء من نوع آخر، أيضاً. فقد خيّمت على منتدى دافوس لهذه السنة، ضمن مواضيع أخرى، أزمة اللاجئين الذين وصل عددهم سنة 2015، وفقاً لتقارير دولية مختلفة، إلى نحو 60 مليون لاجئ، منهم 15 مليون من المنطقة العربية خلال الخمس سنوات الأخيرة فقط، بحسب آخر تقرير للمنتدى الاستراتيجي العربي. هذا العدد الهائل من المشرّدين عبر العالم، لأسباب متنوّعة، بات إحدى المعضلات الاقتصادية والمعضلات الاجتماعية الأساسية في الوقت الراهن، وهو ما يفسّر التحوُّل في موقف عدد من الدول الأوروبية باتّجاه مراجعة شروط استقبالهم. وهو ما ينسجم مع ما جاء في التقرير الصادر عن المنتدى الذي صنَّفهم بوصفهم أحد المخاطر الكبرى التي ستواجه الاقتصاد العالمي في السنوات المقبلة.

كل هذه المعطيات تجعل نداء بابا الفاتيكان بلا معنى؛ لأسبابٍ ثلاثة، على الأقلّ:

أوّلاً: انشغال الرأسمال بتحصين نفسه من آثار الأزمة المالية، ثم الاقتصادية، التي بدأت سنة 2007، وباستعادة توازنه وأرباحه. إن ظرفية متأزِّمة كهذه، غالباً ما تكون مصحوبة بتدهور الوضع المعيشي للأفراد والأسر، وبارتفاع وتيرة تسريح العاملين وتقليص ساعات العمل، حتى يتسنّى للشركات تحقيق الأرباح.

ثانياً: التوازن المختلّ- أصلاً- في العلاقات الاقتصادية، بين الدول النامية والدول المتقدّمة، هو لفائدة هذه الأخيرة، بسبب الإجحاف الذي لَحِق الأولى، نتيجة عوامل تاريخية متعلِّقة بالاستعمار خاصّة، وبسبب ارتهان تطوّرها لإرادة خارجية، من خلال ما تمّت الإشارة إليه سابقاً بشأن توظيف المساعدات للتنمية، و- أيضاً- من خلال التحكُّم في حجم الاستثمارات المباشرة وتحويل الأرباح إلى الخارج، بما يؤثّر في الاحتياطي من العملة الصعبة، وفي إعادة تدوير تلك الأرباح وضخّها في الدورة الاقتصادية، لتحريك قطاعات الاستثمار والتشغيل والاستهلاك.

ثالثاً: ضعف، أو إفلاس المقاولات المحلّية في الدول النامية؛ نتيجة فتح الأسواق وحِدّة المنافسة والمزاحمة من طرف الشركات العالمية الكبرى، على خلفية اتّفاقيات المنظّمة العالمية للتجارة. إنه الوضع ذاته الذي حظي بالكثير من النقد؛ لكونه يقود إلى تكريس واقع الفقر، وتفاقمه.

في خضمّ حالة ما يشبه الفشل في القضاء النهائي على الفقر المدقع، على الأقل، تأتي مبادرات الأمم المتّحدة، من خلال برامجها والمنظّمات المتفرّعة عنها، في محاولة لمعالجة الظاهرة بمهاجمتها من خلال كلّ الأبواب التي يُعتقَد أنها تتسرّب منها. وهو ما يمكن التمثيل له بأهداف الألفية للتنمية (2000 - 2015) التي يتداخل فيها التعليمي، والصحي والحقوقي والبيئي، وهي الأهداف التي بنى عليها العالم النامي، خصوصاً، طموحات وآمالاً كبيرة، قبل أن يتأكَّد قصورها، برغم التقدُّم النسبي الحاصل، والمرور إلى مبادرة أخرى، تحت مسمّى «أهداف التنمية المستدامة»، في أفق سنة 2030، ابتداءً من السنة الجارية، وبالتزامن مع انعقاد الدورة 46 لمنتدى دافوس.

إن الإبقاء على التفاؤل في النظر إلى المستقبل أمر بالغ الأهمّيّة، لكن الواقع يعمل باتّجاه تقويض ذلك. وإذ تردّدت عبارة «لا تنسوا الفقراء» في أروقة المنتدى، فقد شابها بعض التشاؤم المستقى من الموضوع العامّ للدورة المتمثّل بـ«الثورة الصناعية الرابعة»؛ هذه الثورة المصحوبة باحتمالات أكيدة بتقليص فرص العمل وزيادة الفوارق والفقر، في مختلف بلدان العالم؛ وهو ما يمثّل إحدى الخلاصات الأساسية لرسالة بابا الفاتيكان، حول الفقراء، إلى أغنياء العالم!



أطلّ على ذاكرتي من جسر أفينيون

فائزة مصطفى

لم تكنْ رحلتي نحو مدينة أفينيون بالجنوب الفرنسي إلّا سفراً نحو الشمس، فمدينة باريس الغائمة طوال فصول السنة أيقظت في داخلي رغبة شدّ الرحيل نحو المنطقة الدافئة، ونحو اكتشاف عاصمة المسرح العالمي التي طالما حدّثني عنها أصدقائي الفنّانون الذين يحلمون بعرض أعمالهم الفنّيّة في مهرجانها السنوي، وما إن دخلت بوابتها بعد أربع ساعات سيراً بالسيارة وتراءت أسوارها الحجرية المكابرة، حتى أدركت بأني ألج إلى حقبة القرون الوسطى، واستحضرت عيون أمي الباسمة بعدما مررت أسفل جسر سان بينيزات الشهير، تذكرت صوتها الدافئ وهي تنشد بلكنتها الفرنسية الجميلة: «فوق جسر أفينيون، نحن نرقص نحن نرقص، فوق جسر أفينيون نحن نرقص ونلتف في حلقات»، تلك أغنية شهيرة تعلّمتها والدتي في مدرستها بوهران في خمسينيات القرن الماضي، وشاء القدر أن أزور هذا المكان حيث يردّد خرير المياه صدى الحنين لأيام الطفولة.

جسر أفينيون.. وصوت أمي

رافقتني في اكتشاف أغوار هذه المدينة وفك أسرارها صديقتي سلمى، وهي جزائرية الأصل حطّت عائلتها في جنوب فرنسا منذ سبعة عقود، حيث جاء جدّها للعمل في مزارع الكروم في العهد الكولونيالي، سرعان ما التحقت به أسرته واستقروا إلى غير رجعة، فقلّة من أحفاده من زار وطنهم الأصلي أو يعرفون لغته. فتبادلنا حديثاً عن أخبار البلد وعادات الأعراس التقليدية والطبخ، وانتهى بنا الحديث عن مشاكل الهويّة وتمزّقات الذاكرة لدى الجيل الثالث من المهاجرين، وما إن وصلنا إلى جسر «أفينيون» حتى بدت لي قصة صديقتي مع بلاد الأجداد كمنظره وهو يبدو مقطوعاً وسط النهر. عرفت أن جزءاً منه قد انهار نتيجة فيضان عنيف ضرب المنطقة في القرون البعيدة الماضية. ويصنّف هذا الجسر الحجري العملاق ضمن التراث العالمي باعتباره أقدم الأماكن الأثرية



الأوروبية، ويعود تاريخ بنائه إلى 1177م و1185م، ويربط بين كنيستيّ «سان نيكولا» و«سان بنيزيت» التي حمل اسمها، لكنه اشتهر أكثر باسم المدينة.

اجتاحني فضول عارم لأعرف تاريخ أغنية «فوق جسر أفينيون» الموشومة في ذاكرتي، فأخبرتني سلمى أنها أغنية شعبية قديمة تعود إلى القرن الخامس عشر، وقد تكون مرتبطة بغزوات أو حروب شهدتها المدينة كما هو الحال بالنسبة للعديد من أغانٍ شعبية منتشرة بين الناس في مقدمتها: «لامارسياز» أو النشيد الوطني الفرنسي. «فمن غير المعقول أن يرقص الناس ويغنون فوق جسر هو يستخدم للعبور فقط ؟»: قالت صديقتي ساخرة.

كان صوت نقر كعب حذائي فوق بلاط الجسر الياجوري ينبئني بدخول مغامرة جميلة ومثيرة، لقد وقفت أخيراً فوق سطحه العالي المجابه للنهر العميق وللرياح القوية بعدما كنت أعرفه فقط من خلال أشهر اللوحات الفنّيّة التي تفنّن أصحابها في رسمه، مثل لوحة الفنان الفرنسي نيكولا فرومون التي رسمها عام 1480، والخرائط القديمة التي تعود إلى القرن السادس عشر؛ وجلب الجسرُ أبرز المصورين الفوتوغرافيين مثل صور الفوتوغرافي إدوارد بالدوس التي التقطها عام 1864. ولم أكد أنزل من ممرات الجسر حتى صادفت مجموعة من الأطفال يسارعون بالالتفاف حول بعضهم البعض، يتراقصون وينشدون هذه الأغنية، ويطلقون ضحكات بريئة متحدّين منظر العلو والإحساس بالدّوار. وما كانت لتصبح هذه الأغنية تراثاً شعبياً لولا توظيفها من طرف الفنان والمؤلف الموسيقي الشهير أدولف أدام في الكوميديا الغنائية التي تحمل عنوان «النزل العامر»، التي عُرِضَتْ في أوبرا باريس عام 1853. واشتهرت الأغنية أكثر أثناء توظيفها في أوبرات أخرى بعنوان «جسر أفينيون» التي عُرِضَتْ عام 1876. وتجسّدها شخصيات تراقص بعضها البعض وهي ترتدي ألبسة تعبّر عن مختلف مهنها وحرفها كالفلاح والراعي والإسكافي وغيرها.. كما جسّدت رقصة الأغنية في صورة رزنامة تعود إلى القرن التاسع عشر، واقتبسها الشاعر الفرنسي فارديبنوند دوغرامون عام 1887، وتخطّت شهرتها حتى حدود الدول الفرانكفونية..لقد كنت أتأمّل صور الجسر عبر البطاقات البريدية والتذكارات المعلّقة في واجهات المحلات الكثيرة المجاورة، فتذكرت العديد من أغاني الطفولة التي كنا نؤدّيها في صغرنا مثل «ابنة عمر صاحبة الحذاء الأحمر»، لكن للأسف لم نوظّفها في فنوننا المعاصرة ولم يهتم الباحثون في التنقيب عن حكاياتها الأصلية وظروف تأليفها وتوثيقها. فخطر على ذهني ما قاله لي صديق صحافي يوماً: «إن الثّقافة في الدول الأوروبية هي تجارة تُدر على أصحابها أموالاً، ورُقيّاً اجتماعياً».

ملاذ الأساقفة المطاردين

أينما ولّيت وجهك في هذه المدينة المحاطة بأسوار عملاقة تتراءى لك أبراج قصر الباباوات تعانق سقف السماء، ويحظى المكان الأثري الذي بُني بين عامي 1309 و1423 بقيمة تاريخية وسياسية ودينية، ففي القرن الرابع عشر ميلادي غادر البابا روما لأسباب أمنية هارباً من الصراعات والمكائد السياسية للإقامة في مدينة أفينيون بالجنوب الفرنسي، لتصبح



عاصمة للمسيحيين طيلة قرون عديدة، وأصبحت أراضيها ومقاطعاتها خاضعة لحكم السلطة الدينية من البابا بونوا الثاني عشر إلى غاية البابا كليمون السادس. وكان الدخول إلى القصر الذي تمتد مساحته إلى 15 ألف متر مربع، يتطلّب الوقوف لساعات في طابور يعج بالسياح يتجاوز عددهم نصف مليون سائح سنوياً، وتحت إضاءة خافتة وصمت جنائزي ولَجْتُ داخل عمارته الساحرة بهندستها المعقّدة، حيث تتداخل الغرف وتتلوى الأروقة بأعمدتها الرخامية، وتوجد منحوتات لرؤوس بشرية وحيوانية في مختلف الزوايا وقد أضفت عليها الرطوبة لمسة فنّيّة، كما توجد أضرحة وجداريات رخامية تصوّر قصصاً إنجيلية، فتخلق في نفوس الزوار حالة من الرهبة.

وكسا القماش المزخرف باهت اللون جدران بعض القاعات، وأخرى زُيّنت بجداريات فنّيّة عملاقة، أهمها تلك التي أنجزت في عصر البابا كليمون السادس، ورسمها أبرز فناني فلورونسيا مثل الفنان الإيطالي الشهير ماتيو جيوفنيتي، حيث تأمّلت طويلاً لوحته في كنيسة سان جون وسط قصر البابوات التي رسمها بين عامي 1346م و1348م، ليتحوّل القصر آنئاك إلى أجمل تحف القرون الوسطى.. وغير بعيد عنها تمتدّ قاعات فسيحة باردة تعرض بها كنوز من تحف وأوانٍ ومقتنيات ثمينة مرفقة بشاشات رقميّة تشرح تاريخها وقيمتها. وما يثير الدهشة تلك الدهاليز السرية، حيث كان البابوات يخبئون الكنوز والغنائم. وقام المشرفون على القصر بوضع لوحات زجاجية فوق فوهاتها ليتمكّن الزوار من مشاهدة عمقها تحت الأرض.. ويرمي بعض السياح القطع النقدية في محاولة لاستحضار منظرها في القرون الوسطى وهي ممتلئة بالنفائس والذهب، حيث كانت الكنيسة آنئاك سُلطة يحسب لها ألف حساب، فيما تقتنع أخيراً أن هذا المكان الذي أحاطته هالة قدسية ما هو إلّا متحف عالمي اليوم، ويشهد عن مدى تحوّل أوروبا من دول دينية إلى دول علمانية. وما أثار انتباهي داخل قصر البابوات هو جناح للمقتنيات التي وُجدت أثناء الحفريات كالمعاول الفلاحية والأبواب الخشبية القديمة، والأدوات المنزلية، وبعض الجماجم التي قِيل إنها لضحايا بعض المعارك التي جرت في محيط القصر. وأكثر ما بثّ في نفسي الرعب هو منظر ذلك القضيب الصدئ المغروس في عظمة جمجمة، يعبّر فعلاً عن وحشية القرون البائدة. وفي الممرات العلوية، حيث السلالم تقبض الأنفاس لكثرتها وشكلها اللولبي، يمكن بلوغ سطوح القصر، حيث يتراءى منظر البساتين الممتدّة خلف النهر وجبال منطقة «هارل» وحقول العنب المتناسقة. ويقدّر عمر بعض الكروم بحوالي سبعة قرون مما يجعلها محمية طبيعية، وخلف الدوالي الذهبية يتراءى أجمل غروب شمس.

وقد عرفت أثناء تجوّلي حول القصر أن المنطقة المحيطة والمطلة على النهر هي الأغلى من ناحية العقارات، كما تفضّل العائلات الفرنسية البورجوازية السكن خارج أسوار المدينة بعيداً عن الجلبة والضوضاء، فتبدو بيوتهم وكأنها تُحف معمارية تجمع بين الطراز القديم والعمارة الحديثة. كما تعتبر الكثير من العائلات المحافظة بأنها محظوظة بالإقامة في مدينة أفينيون لكونها مدينة أثرية جميلة ومباركة أيضاً.

يبدو تمثال ذهبي للسيدة العذراء كحارس للقصر، تكاد تشبه في علوها وشكلها تمثال «سانتا كروز» الرابض



فـوق جبـال مرجاجـو بأعالـي مدينـة وهران بالغرب الجزائري، حيث تحظى هـي الأخـرى بتبجيل وسـط المجتمع الجزائري المسلم، فتذكرت قصة انتشار وبـاء الطاعـون فـي أربعينيـات القرن الماضـي، والـذي كتب عنـه الأديـب الفرنسـي «ألبيـر كامـو» فـي روايتـه الشـهيرة، حيـث لجـأ الوهرانيـون إليها لطلـب الحمايـة والتبريـكات. وكذلـك مـا راج عـن خبـر قنبلـة وضعهـا الإرهابيـون بالقـرب مـن هـذا التمثال خـلال التسعينيات من القرن الماضـي، لكنهـا لـم تنفجـر. وحكايـات أخـرى وأسـاطير، وفيمـا تبـدو حارسـة مدينـة أفينيـون برّاقـة اللـون تعـجّ بالسـياح والمؤمنين، تظلّ «سـانتا كروز» وهران صدئـة ومهملـة.

وغير بعيد عن ساحة قصر البابوات الشاسعة حيث تتوزّع طاولات المطاعم، تمتـد سـلالم رخاميـة نحـو حديقـة الأسـماك، تحيـط بهـا أشـجار باسـقة ونباتـات اسـتوائية وأحـواض للسمك الملـوّن وطائـر البـط، وتحيـط بهـا تماثيـل رخاميـة وبرونزيـة مـن بينهـا: تحفـة الفنـان بـول فايسـون (1841-1911)، وتجسّـد راعيـة رفقـة خرافهـا، تعانق تلـك التحف مغارات كلسية نحت الزمـن تجاويفهـا وحوافهـا المحدّبـة.

قبلة المسرح العالمي.. وفضاء لفنون الشارع

أجمل مكان فـي مدينـة أفينيـون هـو سـاحة «السـاعة»، تفتـرش أرضيتهـا بالزليـج الملـوّن يتناسـق مـع لعبـة الأحصنـة الدائـرة، حيـث تتناغـم موسـيقاها مـع أصـوات الأطفـال المبتهجـة، وتشـتهر أيضـاً بمسـرحها الـذي يحتضن مهرجان أفينيون العالمي سـنوياً، وينتشـر حولـه عـدد كبيـر من الموسـيقيين والرسّـامين المتجوّليـن، ويقـدّم المهرجـون عروضهـم.. موعـد المدينـة مـع الفـنّ الرابـع يحـوّلهـا كل صائفـة إلى مسرح على الهواء الطلق، يتنافس الفنّانـون المحترفون والهواة علـى عـرض روائعهـم الإبداعيـة، بـل ويُعـدّ المهرجـان المسـرحي الدولـي فرصـة لسكان المدينـة، فتـزداد حركتهـا التجاريـة والسـياحية، ويؤجّـر العديـد منهـم محلاتهـم لتتحـوّل إلـى مسـارح صغيـرة ذات الجمهـور المحـدود، بـل لا يكاد يخلو أي زقاق فـي مدينـة أفينيـون مـن قاعـة للمسـرح أو نـادٍ فنّـي.

تقـود سـاحة «السـاعة» المكتظـة بالمارة والمقاهي نحو ممرات الأحياء الفرعيـة، وهـي عبـارة عـن تجاويـف محفـورة فـي الجبـال الكلسـية، حيـث تظهـر العمـارات وكأنهـا معلّقـة فـوق صخـرة، كمـا اسـتخدمت حجارتهـا لتشييد القصور والقلاع والجدار الأثري. وتحتفـظ الطـرق القديمـة بالجرانيـت الأسـود وتؤدّي نحو ساحة كنيسة سان بيـار، أجمل مبنـى أثـري علـى الإطـلاق، تحيـط بهـا منـازل ذات طـراز معمـاري يعـود إلـى القـرن الثامـن عشـر، وعلـى بعـد أمتـار توجـد سـواقٍ تعمـل ضمـن نظـام السـقي التقليـدي، حيـث تواظـب المـراوح المائيـة العملاقـة علـى دورانهـا منـذ قـرون، وهـي تجـاور الحوانيـت العتيقـة، حيـث يجتمـع الشـباب والطلبـة للسـمر.

وتمتـاز أسـواق المدينـة بالخضـر والفواكـه الطازجـة والتوابـل والزيـوت المحليـة، تُقـدّم مغلّفـة كهدايـا تذكاريـة للسـياح، ويُعـدّ السوق التجاري الكبير أول بنايـة بيولوجيـة، بـدأت منـه تجربـة البيـوت الصديقـة للبيئـة. فيبـدو كعمـارة نباتيـة أو كبوابـة لغابـة أدغـال، كمـا تنتشـر محـلات بيـع الأحجـار الكريمـة، والصابـون الملـوّن والمعطّـر بنكهـات الفواكـه والورود، خاصـة تلك المعجونة بزهـرة «الخزامـى» وهـي نبتـة بريـة بنفسـجية ذات رائحـة طبيعيـة نفاثـة.

وتحضـر صـورة الصرصـور مرسـومة فـوق الأوانـي والمناشـف والبطاقـات البريديـة، إذ تُعـدّ هـذه الحشـرة رمـزاً للمدينـة. وتكثـر المطاعـم اليونانيـة والشـرقية وأخـرى تشـتهر بوجبـات السـردين وسمك السلمون، كما يحضر الطبـخ الفرنسـي فـي أرقـى فنـادق المدينة ومطاعمها الفاخرة، فالفرنسيون يدركون جيداً أن من يدعوك إلى مائدته هـو يدعـوك إلـى تـذوق ثقافتـه.

كل شيء في أفينيون يدل على مدى نرجسية سكانها وتباهيهم بمدينتهم، يفرطون في تنظيفها وغرس النباتات وتعليق الزهـور علـى شرفات المنـازل، ويحافظون على تقاليد حضور العروض السـينمائية والمسـرحية والفنّيّـة، كمـا تنتشـر فـي كل الشـوارع الضيقـة والرئيسية محلات لبيع التذكارات تحمل صور معالم المدينة الأثرية والحضارية وكتيبـات تشـرح تاريخهـا ومـا تقدّمـه مـن خدماتهـا. وأخـرى تبيـع مـا تنتجـه أفينيـون مـن نسـيج وفخـار وزيـوت وصابـون وكتـب وعطـور، بـل يمكـن لبائعـة جميلـة أن تقنعك بلباقـة أن هـذا العطر مفضل لدى الملكة الفلانيـة، وأن هـذا المنديل عليـه نفس تطريز وسـادة الملـك العلانـي.

وأنـا أغـادر مدينـة الأسـوار تذكّـرت صديقـي الشـاعر عمـار مريـاش حينمـا وصـف ولـع الفرنسـيين بالفنـون قائـلًا: «مجـرد شـك أحدهـم بـأن نابليـون قـد جلس فـوق صخـرة ملقـاة علـى قارعـة الطريـق أو قضـى ليلـة في فندق مجهول، حتـى يحولـوا المنطقـة كلهـا إلـى متحـف».





ملف

أرض بلا خبز

لَعلّ الصّور التي حملتها كاميرات التليفزيون المُتعدّدة من داخل بلدة مضايا في «ريف دمشق»، تضع العالم أمام عار جديد يُلاحق الضمائر الإنسانية، هل يعقل أن تبقى شعوب تقتات على أوراق الأشجار، في عودة للبدائية؟!

لم تكنْ مضايا فقط من أصابها الجوع القاتل، إذ تشاركها ولا تزال بلدات أخرى، في سورية الجريحة، وفي أمكنة أخرى من العالم، في مشهد يضع الإنسانية أمام استحقاقات لأسئلة عديدة: هل جَفّ ضرع الأرض، وأضحى غير قادر على إطعام البشر؟ أم أننا أمام شكل آخر من أشكال الجوع، يتجاوز المعدة الخاوية، والأفواه المُتطلّعة للقمة خبز أو شربة ماء؟



الجوع كافر

خطيب بدلة

تتعامل الأم مع فكرة «الجوع» بتلقائية مدهشة، فحينما يبكي رضيعُها تسارع إلى إلقامه حلمةَ ثديها، لأنها تعلّمتْ من أمها وعجائز أهلها أن الرضيع يبكي بسببين: الجوع، أو أنه مَوْجوع..

في مدينة إسطنبول التركية، مشهدٌ يراه المرء في زوايا الساحات العامة المكتظة بالبشر، وفي مداخل محطات المترو، ومواقف المتروبوس: رجل يجلس في زاوية المكان، ويضع أمامه صفيحة من الورق المقوّى كُتِبَتْ عليها كلمة (AÇIM)، وتعني أنا جائع، وأحياناً تجلس امرأة ومعها أطفال وورقة مكتوب عليها (ACIZ) وتعني: نحن جائعون.
ثمّة أغنية شعبية لبنانية قديمة، مجهولة المؤلف والملحن، التقطها الموسيقار زياد الرحباني، وغنّاها بصوته، تقول لازمتها: أنا مش كافر، بس الجوع كافر، والمرض كافر، والفقر كافر، والذل كافر، أنا مش كافر، لكن شو بعمل لك، إذا اجتمعوا فيي كل الأشيا الكافرين؟!
لو تقصّينا عن عنصر البلاغة في عبارة «الجوع كافر»، مثلاً، لوجدناه متجلياً في أن مؤلف الأغنية ينقل صفة «كافر» التي تُطلق، أساساً، على الإنسان غير المؤمن، إلى وصف الفعل اللاإرادي، غير الملموس، المُسمّى: الجوع!..

هذه الاستعارة البلاغية، في الحقيقة، ليست من اكتشاف هذا المؤلّف، فقبل ألف وأربعمئة سنة من الآن شَنّ الخليفةُ الثاني عمرُ بن الخطاب على الفقر حرباً كاسحة، باعتباره المُسبّبَ الرئيسَ للجوع، إذ قال: لو كان الفقرُ رجلاً لقتلتُه!.. وعُمَر يعرف أن الفقر «حالة» وليس رجلًا.
كان عمر بن الخطاب، قبل الإسلام، صنديداً، شديدَ البأس، بدليل دعاء النبي الكريم في بداية الرسالة «اللهم أعزَّ الإسلامَ بأحد العُمَرين»..
فلما أسلمَ، أصبح إنساناً بالغ الطيبة والرقة والشفافية، وعندما آلت إليه الخلافةُ تَصَوَّفَ بفكرة العدالة، حتى اكتسب لقب «الفاروق»..
وقد رُويت أحاديث مبهرة عن ولعه بمساعدة الناس، وجَبْر عثراتهم، منها حكاية المرأة التي وجدها تُلهي أطفالها الجائعين بطبخة وهمية قوامها الماءُ والبحصُ، فتأثّر بها إلى حَدّ البكاء، وسارع لتأمين غذاء لها ولأطفالها..
للجوع مكان بارز في تاريخ الشعوب، وبالأخص التي عاشت في الصحارى إبان العصور القديمة، أي قبل اكتشاف الثروات



والفلزات الطبيعية الثمينة. وما دمنا قد حكينا عن ابن الخطاب فالأمر يقتضي أن نذكر أنه الوحيد الذي وازن بين الديني والدنيوي في «عام الجوع»، أو «عام الرمادة»، وبناء على هذه الموازنة أوقف العمل بحدّ الإسلام في قطع يد السارق، لوجود شبهة بأنه ربما سرق لأجل أن يأكل، وهذا قرار يحتاج إلى شجاعة استثنائية، يمتلكها عمر بالطبع، ويقين بأن الله أنزل القرآن لأجلِ البشر، وحمايتهم، وهذا ما يعرفه عمر جيداً.

وكان الحالُ في الصحراء، قبل الإسلام، أكثرَ صعوبة، وقد عَبَّرَ الشاعرُ «الحطيئة» عن حالة البؤس الرهيبة السائدة في تلك الأيام بوصف رجلٍ طوى ثلاثَ ليالٍ بلا طعام، حتى اضطر أن يَعصب بطنه بخيطٍ يقيه من وخز الجوع، فقال:

وطاوي ثلاثٍ، عاصبِ البطنِ، مُرْمِلٍ
ببيداء لم يعرف بها ساكنٌ رسما
أخي جفوةٍ، فيه من الأنس وحشةٌ
يرى البؤس فيها- من شراسته- نُعْمى

يتناقض «الجوع» بوصفه معبراً عن الضعف الإنساني، مع «الكرامة» التي تعبّر عن ذروة القوة والعنفوان. وفي الأمثال العربيّة أن المرأة الحرّة «تجوعُ» ولا تأكل بثدييها!.. ومن هذا المنطلق نجد الشنفرى نفسه، في لاميته الشهيرة، يقدمُ تنويعاً على فكرة البطن الخَميص، فيعتبره دليلاً على التعفّف، فيقول:

وأغدو خميصَ البطن لا يستفزُّني
إلى الزاد حرصٌ أو فؤادٌ موكَّلُ

وفي القرآن الكريم: «يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ».

يقول فقهاء الدين الإسلامي الحنيف: إن الله تعالى كتب على المسلم الصوم، لكي يجرّب الجوع، فيبادر إلى توزيع الزكاة على الفقراء الذين يعيشون على حافّته... وفي أدبيات شهر رمضان، التي تشكّلت عبر العصور، يقولون عن الرجل الذي لا ينهاه صيامه عن الفحشاء والمنكر: إن فلاناً لن يجني من صيامه سوى الجوع والعطش!.. وكانت والدتي تنهرنا حينما نصوم في رمضان، دون أن نؤدي الصلاة فتقول: ما الفائدة من صيامكم؟ تجوعون

جوع الكلاب!

لا ريب في أن الجوع الإرادي «الإضراب عن الطعام» يمثل جبروتاً إنسانياً رهيباً، ملعبُه الرحب هو عالم السياسة. وفي التاريخ الحديث حكايات كثيرة عن هذا العمل الاحتجاجي، ولا سيما في السجون.

ولعلّ أكثر هذه التجارب قوة وشراسة تلك التي قرأناها في كتاب «صوم الموت» الذي يتحدّث عن مجموعة من السجناء السياسيين الأتراك نفذوا إضراباً عن الطعام حتى الموت في أحد سجون إسطنبول على إثر انقلاب عسكري شهدته تركيا سنة 1980.

ثمّة حكاية معاصرة، تتحدّث عن فتى في الخامسة عشرة، اسمه «حسين»، يعيش في منطقة محاصَرة. إنه فتى شديد الذكاء، كثير الأسئلة، ولكن، من سيجيبه عن أسئلته والحصار يضغط على الجميع فيجعل أعصابهم متوترة؟!

الأب، في الأحوال العادية، رجل عزيز النفس، يعمل فوق طاقته لكي تعيش أسرتُه بكرامة، وأما في ظِلّ الحصار فلم يعد هناك عمل، ولا رَب عمل، ولا دولة تدفع للموظفين راتباً في آخر كل شهر. هناك مصدر واحد للغذاء هو الجمعيات الإغاثية.. وكان أبو حسين الطيب، الرائق، قد تحوّل إلى شخص عصبي المزاج... يخرج من البيت في الصباح ولا يعود إلّا في وقت متأخر، ويكون غالباً صفر اليدين، وفي بعض الأحيان يدخل حاملاً كمية قليلة من الأرز أو السكر أو البرغل أو المعكرونة أو علبتين من السردين. وكان يضع حمولته أمام زوجته، ويسارع إلى الاختباء في الغرفة الأخرى وكأنه ارتكب فعلاً مشيناً، وإذا سمع أحداً من أفراد أسرته يعلّق على ما يجري سرعان ما ينهره ويطلب منه أن يخرس. وأما حسين فكان يمضي أوقات يقظته كلها في تداول الأفكار مع والدته حول الحرب والفقر والجوع وأفضل السبل للعيش أطول مدة ممكنة بأقلّ التكاليف.

توصّل حسين مع أمه، خلال الأسابيع الأولى لبدء الحصار، إلى نتائج مدهشة. منها أن يستفيدوا من فقرة (عاصب البطن) التي قرأها في قصيدة الأعشى، فيعتمد الجميع على ربط الأحزمة الصوفية أو القطنية على بطونهم، ولهذا، كما قال، فائدة مزدوجة، فالحزام يدفئ الجسم، ويقلّل من وخز الجوع. ومنها أن تدخل الأم مع أبنائها في مناقشات دائمة، فهذا يلهيهم عن ألم الجوع بطريقة أفضل من «طهي البحص»!

وقال إن جسم الإنسان يحتاج إلى الرياضة بشكل دائم، ولكن يجب تقنين الحركة في ظِلّ الحصار، لأنها تستهلك الطاقة المتوفرة، ويجب إعطاء الأم حصةً أكبر من الأغذية إذا كانت مرضعاً، فالغذاء يصنع حليبها بدليل المثل الشعبي القائل: (فدان ومزرعة لا يشبعان مرضعة)..

وطلب حسين من أمه أن تخبئ بعض السكر الذي يُحضره أبوه من الجمعية للمستقبل، فالاعتماد على السكر المذاب يحلّ المشكلة حينما يتعاظم الحصار ويشتد الجوع، وأخبرها أن الرجال الذين يُضربون عن الطعام في السجون يشربون الماء المُحَلّى، وسلطات السجن تحقنهم بأمصال سكرية لئلا يموتون.

وقال حسين لأمه إنه لا يجوز لنا أن نصف الذين يحاصروننا بأنهم «وحوش»! فالوحش المسكين لا يعرف فكرة الحصار أصلاً، أضيفي إلى ذلك أن الجائع الهائم على وجهه في الصحراء إذا عثر على وحش يمكن أن يصطاده ويأكل من لحمه ويُطعم أهله وجيرانه، وقرأ لها قوله:

فَخَرَّتْ نَحوصٌ ذاتُ جحشٍ سمينةٌ

قد اكتنزت لحماً وقد طُبِّقَتْ شحما

فيا بشـــرَهُ إذ جرها نحو قومه

ويا بشرهم لما رأوا كَلْمَها يُدْمى

واكتشف حسين، ويا لدهائه، أن حصار قريتهم سببه الولادة! اندهشت أمه، وسألته: ماذا تعني؟

قال: الأم، حضرتك وأمثالك أعني، تضع وليدها، فيكون منتمياً، بالولادة، إلى عرق، ودين، ومذهب، ويعيش عمره كله لا يغيّر هذه الانتماءات. ثم يأتي البشر، الذين ترفض الوحوش التشبّه بهم، ليقتلوه، أو يعذبوه، أو يحاصروه، عقوبةً له على ما ولدته عليه أمه! أتعلمين؟! هناك عشرات الآلاف من البشر، في مكان آخر من البلاد، يحاصرهم بشرٌ أكثر قسوة من الوحوش، حتى الموت، ويشترطون على البشر الأسوأ من الوحوش الذين يحاصروننا، أن يفكّوا الحصارَ عنّا ليفكّوا الحصار عنهم!

هل تعلمين ماذا سأفعل حينما سينتهي هذا الحصار البغيض؟

قالت: ماذا ستفعل؟

قال: سأذهب لزيارة ذلك المكان المحاصَر، وأقدّم وردة لأول إنسان ألتقيه. وسأحكي لهم حكاياتنا في أيام الحصار، وأستمع منهم إلى حكاياتهم.. وربما، ربما إذا كبرتُ وأصبحتُ في سن الزواج، ربما أتزوج فتاة من هناك!

فتنة الجوع العربي



أميل أمين

كانت بداية معرفة الإنسان بالجوع والمجاعة، عبر تصاريف الطبيعة وقسوتها التي لا ترحم أحياناً، فإذا امتنع المطر، جفّت الأرض، وجاع الصغير والكبير، غير أن هناك لاحقاً مجاعات فعلها الإنسان، ولا يزال، وسورية خير مثال، وقد كان السبب المباشر فيها هو جوع الإنسان.... هل هذا النوع يمكن أن يتسبّب في مجاعات كالتي نراها؟

في كتابه القيّم «نيويورك 80» يحدّثنا الأديب المصري والروائي الكبير «يوسف إدريس» عن أبشع أنواع الجوع، إنه جوع الإنسان، وليس جوع المعدات، إنه جوع المراكز العليا، وراء المآسي كما نرى في مضايا.

على أنه قبل الدخول في عمق تفكيك هذا الطرح يعن لنا أن نتساءل: «هل الجوع الطبيعي، جوع جدب الأرض، وتغييرات المناخ، يهدّد العرب بنوع خاص، عطفاً على الجوع الأدبي الذي نراه متمثلاً في أشكال مادية»؟

بحسب جداول منظمة الفاو فإن 13 % من سكان العالم العربي يعانون من درجة من درجات سوء التغذية، تكاد تقترب من الجوع، أي ما نحو 40 مليون عربي، فيما يوضح المؤشر العالمي للجوع أن هناك ثماني دول عربيّة وإسلامية من 20 دولة رصدها المؤشر مازالت تعاني من مشكلات حقيقية في القضاء على الجوع وسوء التغذية، وتعتبر النساء والأطفال هم الفئة الأكثر تضرّراً وعرضة للجوع وسوء التغذية في العديد من الدول العربيّة.

هل هذا الجوع الطبيعي سببه قسوة الطبيعة كما أسلفنا؟

اغلب الظن، أن مردّه الرئيسي هو غياب أنظمة الدولة الحديثة ذات الحكم الرشيد، والقادرة على تسخير الطبيعة لصالح رفاهية الإنسان، لكن كيف يتأتى هذا في ظل مجاعات عديدة أخرى يعاني منها العالم العربي، مجاعات لا تُسَدّ بالمحاصيل والحبوب وأرغفة الخبز، بل بنشر الحرّيّات، وتعلية سقف الديموقراطيات، وسيادة منظومة حقيقية لحقوق الإنسان، والسير على طريق الدولة الحديثة.

تضرب المجاعة مضايا وما نحوها، لا شيء إلّا للفشل الذي أصاب أصحاب الأمر في بناء دولة تقدمية، يقف فيها الجميع موقفاً متساوياً من القانون، دولة المواطنة، لا دولة الطائفية والمذهبية، التي كان ولابد أن تقود إلى حالة التشرذم وتفكك سبيكة النسيج الاجتماعي، وما الجوع الظاهري إلّا تابع ذليل، لمتبوع أثيم من الكبت والشمولية وأنظمة القهر......

هل سورية فقط «عربياً» هي التي تعاني من الجوع؟

الكارثة عربياً تتجاوز حصار قوات الأسد، لبلديات سورية صغيرة، الكارثة تتجلّى في اليمن وفي العراق، ودائماً في الداخل الفلسطيني المحتل، حيث «الخطيئة الأصلية» للعرب، عبر الاحتلال المسكوت عليه، الجاثم على صدر المدينة المقدسة، زهرة المدائن.

خذ إليك إن أعوزك الدليل ، تقرير منظمة الأمم المتحدة للأغذية والزراعة (فاو) الصادر أواخر العام المنصرم 2015 عن «حالة انعدام الأمن الغذائي في العالم».

ستجد هناك أن 12 مليون يمني من أصل 24 مليوناً يعانون من نقص الأغذية، وأن الصراعات الدائرة على أرض اليمن فاقمت من أزمة الأغذية وتهدّد الرقم بالصعود.

التقرير ذاته يبيّن أن ثمانية ملايين عراقي من إجمالي عدد سكان العراق البالغ 32.5 مليون نسمة يعانون من الجوع في 2015، بسبب الظروف الأمنية التي تعيشها البلاد.

وقد ارتفع جوعى العراق إلى أكثر من خمسة أضعاف منذ 1992، حين كان عددهم مليوناً ونصف المليون عراقي.

أما سورية الحزينة والمتألمة، فوضعها أكثر فداحة، فالقتال الدائر هناك، خلّف وراءه حتى الساعة، وبحسب تقرير الأمم المتحدة، نحو 6.3 مليون جائع يتوزعون بين 10 ملايين جائع داخل سورية وحوالي 3.5 مليون آخرين من الجوعى في معسكرات اللاجئين حول الأرض، والمأساة الكبرى أن هذا العدد مرشح للزيادة.

هل من حقيقة صادمة في هذا التقرير وتخصّ العالم العربي بنوع يثير القلق الجدّي على مستقبل العرب؟

يقول المدير العام المساعد لمنظمة فاو «عبد السلام ولد أحمد»، إن عدد الجياع الكلي في العالم انخفض فعلياً إلى 795 مليون نسمة أي أقل بـ 216 مليون شخص عما كان عليه خلال الفترة من (1990 - 1992)... هل يعني ذلك أن الجوع يتناقص عالمياً ويتصاعد عربياً؟

يبدو أن ذلك كذلك بالفعل، وعليه فالمسألة تتجاوز قدرة المرء على تحصيل لقمة العيش، إلى حرمانه من حرّيّته ومصيره ومستقبله، وهنا يضحى الجوع من أنواع الألم المجازي، بأكثر منه الجسدي، ألم الخيارات المستحيلة، فالجوع حالة من حالات الحزن، يستتبعها الانكسار، والجوع يعني الخوف، ومن ثم صارت أبرز أبعاد الجوع هي الألم والحزن والذل والخوف، والمحصلة النهائية هي الانفجار العنيف الذي لا يبقي ولا يذر... فالجائع، الخائف، المستذل، المنكسر، لا يتبقى له من إنسانيته شيئاً، وعندها تتساوى الحياة مع الموت، وقد قال البعض سابقاً إن الجوع لا يتفق مع الكرامة، غير أن الأصح أن يقال إن الكرامة ربما لا تصنع إلّا على أكف الجياع.

ليست الطبيعة إذن هي من يخلق «فتنة الجوع العربي»، لكنها سلسلة النقائص التي تعوز الدول العربيّة، وفي المقدمة منها الجوع إلى المعرفة، والإشكالية هنا أن أمة اقرأ لا تقرأ... ما علاقة المعرفة بالجوع؟

في أبسط التعريفات نجد أن هناك علاقة جذرية بين المداخيل وصغرها، وعدم القدرة على سد احتياجات سكان الدولة من الأغذية، وانخفاض مستوى الدخل يتناسب تناسباً عكسياً مع ظاهرة الجوع، فكلما ازدادت المداخل قَلّ الجوع، والعكس صحيح، ولهذا نرى أن بعض من الدول العربيّة ذات الدخول المرتفعة، والتي نتجت عن منظومة تنمية حقيقية، لا يعرف

الجوع إليها سبيلاً.

قبل مئة عام تقريباً تساءل الأمير شكيب أرسلان عن السبب في تخلف العرب والمسلمين وتقدّم غيرهم؟ ويبدو أنه بعد هذه العقود الطوال لا تزال الأوضاع عربياً على حالها، مع الأخذ في عين الاعتبار، أن الآخرين قبل مئة عام كانوا الغربيين، أوروبا وأميركا على نحو خاص، ولو قدر للرجل العودة اليوم إلى الحياة، لعرف أن الآخرين تتضمن الشرق الآسيوي، الذي عرف طريق القضاء على الجوع من خلال سيادة منظومات الديموقراطية والمعرفة، وليس أدل على صدق هذا الحديث، من النظر إلى الهند... لمذا الهند تحديداً؟

في خمسينيات وستينيات القرن المنصرم، كانت تجربة الهند التنموية تمضي جنباً إلى جنب مع بعض تجارب التنمية في العالم العربي، غير أن النظر اليوم إلى المقاربة السابقة، يؤكد نجاحات الهند وإخفاق العالم العربي، فالهند ذات المليار ومئة مليون، المنقسمين دينياً ومذهبياً، إلى سيخ، وهندوس، وبوذيين، ومسلمين، ومسيحيين، ويهود، استطاعوا بلورة توجه ديموقراطي واحد، ويوماً ما انتخبوا رئيساً مسلماً للبلاد، دون النظر أو الإغراق في النظر إلى طائفته أو دينه.

وبالتساوق مع الحياة الديموقراطية، كان الاهتمام بالمعرفة والتعلّم، فلم تعرف الهند المجاعة المادية ولا الأدبية، بل أضحت الهند اليوم تجهّز مركباتها الفضائية للصعود إلى المريخ في 2020، ناهيك عن أنها أضحت المورد الرئيسي للعقول وبخاصة المبرمجين الإلكترونيين لوادي السليكون في كاليفورنيا.

نجحت الهند في مواجهة جوع المعرفة وجوع الحرّيات، فاستقامت لها إشكالية إطعام مليار فم لا تعرف الجوع.. وفي سياق هذه الإشكالية يعن لنا كذلك أن نتناول الحديث عن مقاربة مثيرة فكرياً، ذلك أن الجوع الإنساني الإيجابي وليس جوع شهوة السلطة، وحب المكاسب والمناصب، قد دفع الأوروبيين الشرقيين إلى الثورة، وإسقاط الأنظمة الشيوعية التي كتمت أنفاس الأوروبيين على مدى أربعة أو خمسة عقود طوال سنوات الحرب الباردة، وقد كللت جهود هؤلاء وأولئك، بإنهاء زمن التوتاليتارية البغيضة، واستعلان حياة ديموقراطية سلمية عزّزها قيام الاتحاد الأوروبي لاحقاً... ماذا عنّا في العالم العربي؟

الثابت أن السنوات الخمس الماضية والتي أطلق عليها سنوات «الربيع العربي»، قد شهدت تجربة مماثلة نوعاً ما لتجربة أوروبا الشرقية، لكن حساب الحصاد جاء مختلفاً، وهذا يستدعي علامة استفهام رئيسية... ما السبب في أننا حصدنا الجوع عوضاً عن الديموقراطية؟

في كتابه الأخير عن النظام العالمي الجديد، يحدثنا «ثعلب السياسة الأميركية»، هنري كيسنجر عن نوعين من الثورات، الأول يطلق عليه ثورات ديموقراطية، وهي التي تنتهي إليها ثورات دول أوروبا الشرقية، والنوع الثاني يسميه ثورات تاريخية، والتي لا تترك في أعقابها إلّا الدمار، ولا يستفيد منها إلّا الطبقات الأكثر نفوذاً، والبعيدة عن أطر الحرّيات والديموقراطيات من المجموعات المؤدلجة سياسياً ودوجمائياً، ويبدو من تحليلات كيسنجر، أن ثورات العرب الأخيرة كانت من هذه النوعية.

كلمة السر في المقاربة بين النموذجين قابعة في التجربة التاريخية للعرب والمسلمين من جهة، وبين البناء الديموقراطي الأوروبي من جهة ثانية، والذي لم تستطع الشيوعية محوه من الصدور والضمائر... هل يملك الأوروبيون إذن حجر الفلاسفة المانع للجوع؟

عند الفيلسوف الألماني الشهير «هارالرد موللر» أن: «الغرب لا يمتلك الوصفة التي تجيب عن تحدّيات العولمة، والتاريخ لم يصل إلى نهايته، والبشرية لم تعثر على نقطة السكون في النظام الغربي، ومع ذلك فإن الغرب وإن كان لا يمتلك حجر الفلاسفة، إلّا أن مجتمعاته المفتوحة ونظمه السياسية تقدّم بدرجة أو بأخرى، الشروط المثلى للمضي قدماً في البحث».

هل الجوع نتاج للبقاء في أسر التراث والبعد عن الحداثة عربيّاً وإسلامياً؟

لن يُقضى على الجوع في مضايا وما نحوها عبر أكياس طحين «الأونروا»، على أهميتها، القضاء على الجوع عربيّاً يقتضي ذهنية عربيّة معاكسة لما ساقتنا فيه الأقدار طوال المئة عام الماضية، نحن في حاجة إلى حداثة عربيّة وإسلامية تنعكس على حياة الإنسان العربي من الخليج إلى المحيط، حياة تأخذ من التراث جوهره لا قشوره، ومن الحداثة عمقها لا سطحيتها، أو انحرافتها، أو شططها، وعن طريق المزج بين العناصر الإيجابية، لهذين الخيارين كليهما سوف يتولّد المستقبل.

«جميل أن يعطى الجائع خبزاً... لكن أجمل منه أن لا يكون في الدنيا جياع.. يقول أوغسطيوس الفيلسوف والقديس».

تلاوين الجوع

استطلاع: عبدالحق ميفراني

عندما اكتشف الناس هويّة جثة مسجاة على أحد أرصفة شوارع القاهرة، بأنها لصاحب رواية «راحيل» الكاتب والفنان السوداني محمد حسين بهنس، اندهش الوسط الثّقافي العربي لوضعية كاتب يموت جائعاً متجمّداً من البرد. وهو نفس الوجع الذي أحسه الكاتب الأردني محمد لافي، حين قرر يوماً ما قرر الإضراب عن الطعام للفت الانتباه لوضعيته الإنسانية. طبيعي أن المؤسّسات العربية، سواء الوصية على السياسات العمومية أو تلك المسؤولة عن الثّقافة، لا يعنيها من قريب أو من بعيد الوضع الاعتباري للكاتب، ولا حفظ كرامته بضمان العيش الكريم. فالأساس أن الكاتب لا يسوق إلّا خطاب المضطهدين، ولا يمكن أن يكون «بوقاً» للسلطة. في ذروة هذا الصراع، تبرز حالة بعض الكتّاب وهم على حافة الجوع في وضعية تثير الكثير من الأسئلة.

الجوع الذي كان موضوعه للكثير من الأعمال الإبداعية، من «جوع» الكاتب النرويجي كنوت همسون إلى «جوع» الكاتب المصري محمد البساطي. روايتان تجعلان من «تيمة الجوع» قدراً مأساوياً، تطوّر لاحقاً مع العديد من الأعمال السينمائية. ولعلّ الربيع العربي في بداياته شكل إفرازاً مباشراً لوضع اجتماعي قاتم، والذي كان جراء سياسات لا مسؤولة ولا شعبية. واليوم وفي ذروة الصراع والحروب والمآسي التي تجتازها الأمة العربية، تعاد نفس الصور بقسوة أكثر لمشاهد لا إنسانية ولا تراعي الحق في الحياة. سال الدم العربي على طرقات أوروبا، واستطاعت صورة الطفل «أيلان» كردي أن تتحوّل لأيقونة الفواجع التي خلفتها الحرب في سورية ومعه العديد ممن «هُجِّروا» من وطنهم بحثاً عن ملاذ آمن يقيهم من «الجوع» ويحفظ كرامتهم.

هذه الصور وغيرها، خلقت تفاعلاً سريعاً للكتّاب والمثقّفين العرب عبر تعليقاتهم سواء عبر الوسائط الاجتماعية أو من خلال كتابتهم. صور فظيعة قاسية، وحالات اجتماعية وإنسانية تعاني من الجوع، رغبنا من خلال هذا الاستطلاع الإنصات لآرائهم حول من «حوّلهم الجوع» لشهداء العصر الحديث.



محمد أعراب: الجوع يحوّل الكائن الحر إلى كائن مستلب

يعتبر محمد أعراب، الأستاذ الباحث في السوسيولوجيا، أن الحديث عن الجوع بالنسبة له كمثقف وباحث هو حديث يتأسّس وينطلق من طرح وبلورة عِدّة إشكاليات لعلّ أهمها: ما هو الجوع؟ وماذا نقصد به؟ هل هناك دلالة واحدة للجوع؟ هل يمكن إيجاد تعريف واحد متفق عليه بالنسبة لهذا المفهوم؟ أم على العكس من ذلك هناك دلالات متنوّعة وتعاريف عديدة؟ كيف يمكن تفسير هذا التعدُّد وهذا التنوّع في تحديد مفهوم الجوع؟ هل هذا الاختلاف يرجع إلى الاختلاف الثّقافي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي أم ماذا؟ هل الجوع ظاهرة إنسانية اجتماعية اقتصادية؟ أم هو ظاهرة ثقافيّة نفسيّة فكَريّة أيضاً؟ ما هي عوامل وأسباب إشباع الحاجات الإنسانية في العيش الكريم وفي وضعية إنسانية تضمن له الكرامة والحرّيّة؟ فالجوع الجوع؟ ما هي مظاهره ومستوياته؟ ثم كيف يمكن القضاء على الجوع؟ وتحرير الإنسان من قبضته؟

الجوع يفقد الإنسان كرامته وحرّيّته، وإرادته، وقيمته، ويحوّله من كائن حر إلى كائن مستلب. لهذا فالدول الاستعمارية ذات المشاريع الاستغلالية والأطماع التوسعية في العالم المعاصر، تبني وتعدّ استراتيجيات سياسية اقتصادية وعسكرية من أجل السيطرة على الخيرات والثروات، وتستنزف الشعوب الفقيرة من أجل إخضاعها وتجويعها والسيطرة على خيراتها، بكل الأدوات والوسائل. بل بالحروب من أجل التحكم في الثروة في العالم، والنتيجة هي المزيد من التجويع والتقتيل والتشريد بكل أنواعه ومستوياته وهو ما يعيشه العالم المعاصر.

الجوع، في النهاية بالنسبة للباحث أعراب، هو ما تنتجه قوى الظلم والقهر يومياً، وما تمارسه من استغلال بشع على الضعفاء والفقراء والمحتاجين في كل المجتمعات المضطهدة.



الغربي عمران: الجوع أعطى الأولوية للسلاح وللقتال

بدوره يتساءل الروائي اليمني الغربي عمران، وهو يتأمل ما يدور من الأطلسي إلى الخليج من حروب كارثية: لماذا هذا النطاق ملتهب بهذه الحدة؟ ومعه يبدو الغد ضبابياً، تسفك الدماء بوحشية ليقف العالم مشاركاً ليس بصمته، بل بإرادة مسبقة وإن أظهرت تلك المجتمعات نقيض ذلك.. فهي شريك أساسي في كل تلك الجرائم الإنسانية. وليس ذلك تبرئة لسكان من الماء إلى الماء.. بل هم اللاعبون بالموت والمتصرفون به بالدرجة الأساسية.

ولمعرفته بما يدور في الجزيرة العربية وفي اليمن على وجه الخصوص، كونه من سكان جنوب شبه جزيرة العرب، وما يهدّد السكان من جوع مميت نتيجة اشتراك الجميع داخل اليمن ومن مجتمعات الجوار، والمجتمع الإقليمي والدولي. فثلاثون مليون إنسان محاصر منذ سنة. فلا رحلات جوية، ولا كهرباء، ولا خدمات.. الكل منشغل بالحرب من داخل البلد.. ومن خارجه وكأن الجميع يرى في الموت علاجاً ناجعاً لهذا الشعب، إذ إن جوعاً يكتسح الجميع من الهلال الخصيب إلى شمال إفريقيا وأوساطها نتيجة لانشغال الجميع بالتآمر على أنفسهم.. فالقتل والتدمير وصوت السلاح هو السائد.. والخوف ورعب الموت هو المتفشي. السلاح يستهلك الموارد.. الجوع يجتاح الجميع لأن الجميع أعطى الأولوية للسلاح وللقتال ولم يعد مهتماً بمناحبة الحياة.

غادة نبيل: تجريد العقل من عصمته

كيف يكتبه من يعرف أنه بعد ساعة أو دقائق سينهض إلى الطعام الموجود في ثلاجته، أو يخرج إلى المطعم أسفل بيته أو يستدعي قائمة الأطعمة من ذلك المطعم بواسطة التليفون ويدفع حين يسلمونه الوجبة عند باب البيت ؟!.. الجوع: من الصفاقة الادعاء أننا قد نعانيه لدى الصوم، ومن الإجرام أن يكون موضوعاً لقصيدة. ومن العجائبي أن الوحيد الذي له حق الكتابة عنه - وليس كتابته - هو من يعانيه حتى الموت، هو من يصبح مكتوباً به، على جسده، أجساد أمهات المجاعات الضامرة الأثداء يشاهدن أمامهن وينتظرن مثلما تنتظر الجوارح القريبة التي تحط وتنظر.. موت فلذات الأكباد.. اللواتي لا يملكن رغم كل نوايا وقدرة التضحية بالنفس من أجل تلك الفلذات، لا يملكن إطعام الفلذات من لحم أجسادهن حياً أو ميتاً، تتدلى أثداؤهن الفارغة من اللبن على أفواه المعذبين من الطفلات والأطفال كفراغ الكون الذى يسكت ويشاهد. هذا يحدث وسيحدث وتوجد بلاد ما زالت تنظم مسابقات واحتفالات لإلقاء الطماطم في الشوارع بين مواطنيها في طقس يدعون أنه للبهجة.





التليفزيونية لموتى مجاعات الصومال منذ سبعينيات القرن العشرين: كل جائع مهما فعل في حياته، وبغض النظر عن ديانته أو سلوكه طالما مات جوعاً فلا أتخيل له مكاناً له سوى الجنة.. وكل أعمى لا بد أن يستحق نفس المكان في حياة أخرى، لكن هذه أفكار تخص الشبعانين والشبعانات، تخص من يؤمنون بحياة أخرى ومبدأ ثواب وعقاب، أما الذين يموتون وحدهم بالجوع بلا قدرة بدنية على إصدار كلمة أو التنفس فلا يوجد مكان جدير بكل العذاب الذي عانوه ولن يكون بمقدورنا استيعاب عنف مقولات من نوع: سيكون لهم ثمّة نعيم يعوضهم! أو لا شك فعلوا ما يستحق ذلك!. لا أحد يستحق ذلك ومسخرة الوجود هي هذا العوار الذي ينخر كل شيء ويجعل من بين أسباب الموت عدم وجود طعام أو عدم القدرة على الوصول إليه ولو زحفاً.

حسين حبش: سياسة التجويع

سياسة التجويع هي من أشد أنواع الأسلحة الفتاكة التي يمكن أن تُستخدم ضد الإنسان بغية إذلاله وإخضاعه ومس كرامته، وهذا ما تلجأ إليه بعض الأنظمة القمعية ضد شعوبها كالنظام السوري. فالصور التي نشاهدها، والتي تأتي يومياً من مدن وبلدات وقرى سورية محاصرة، وكذلك من السجون والمعتقلات هي صور مرعبة للغاية ومخيفة وتقشعر لها الأبدان. أينما تلتفت ترى صوراً لهياكل عظمية وبطون خاوية وعيون زائغة. صورة واحدة رأيتها قبل يومين هزّتني من الأعماق، طفل من مخيم اليرموك يرضع من ثدي كلبة من شدّة الجوع! نعم من شدّة الجوع، يا إلهي! طبعاً وإذلال وحقد وضغينة وامتهان لكرامة الإنسان. التجويع أحقر شيء يمكن أن يمارسه الإنسان على الإنسان... يقول مثل كردي مشهور بما معناه «يستطيع الملدوغ من أفعى أن ينام، لكن الجائع لا يستطيع ذلك». إذن ماذا يقول الضمير؟ ماذا يقول الإنسان وهو يرى أخاه الإنسان يتضوّر جوعاً؟ ماذا نقول للذين يدفعهم حقدهم وكراهيتهم العمياء إلى تجويع الآخرين عن سبق إصرار وعمد؟ أقف عاجزاً تماماً عن الإجابة.. عاجزاً أمام هذه الفجيعة العالمية، ولا أملك سوى حفنة كلمات لا تسد جوعاً أو رمقاً..

عبدالقادر ملوك: بين الجوع والتجويع

إن الجوع كما دأبت على تعريفه قواميس اللّغة هو شعور ينتاب المرء إثر خلو المعدة من الطعام لفترة قد تطول أو تقصر، ويُجمع الباحثون عموماً على رد أسبابه إلى عاملين اثنين؛ الأول يتجاوز إرادة الإنسان بما أن المتسبب فيه هو الكوارث الطبيعية على اختلاف مظاهرها. والثاني إنساني محض تدخل فيه كل أفعال الإنسان غير المحسوبة وتؤدي فاتورته في الغالب الفئات المعوزة من الشعب.

ولئن كان الجوع أمراً طبيعياً يتعرّض له الجميع، أغنياء كانوا أم فقراء، مع تباين في شكل إشباعه بين الفئتين، فإن التجويع لا يمكن عدّه أمراً عادياً أو طبيعياً، فهو فعل قصدي إرادي يستتبع فضلاً عن الشعور الطبيعي بالجوع شعوراً آخر بالمهانة والإذلال؛ حيث ينزل ظلام الجوع وقتام الحرمان ضيفاً ثقيلاً على البيوت، ويتلبس الإذلال والمهانة بالنفوس، ولا يملك مَن وقع عليهم الضيم حولاً ولا قوة لرد أيّ من الشرّين.

بلدان عديدة لا تعاني من الجوع بل من

التجويع، يبيت أبناؤها على الطوى، إما بسبب السياسات الفاشلة المتبعة، وإما بفعل الحصار الخارجي المضروب على البلد، وإما بفعل الحروب الدامية التي لا تبقي ولا تذر، فتدفع النفس إلى التقزز من المجتمع الذي يبتذل داخله الإنسان وتضيع فيه كرامته لاهثاً وراء مؤونة تقيه وذويه غائلة الجوع وضراوته؛ في فلسطين مثلاً هناك سياسة تجويع ممنهجة مزدوجة، يمارسها الكيان الصهيوني على أبناء البلد كعقاب لهم على دفاعهم عن حرمة وطنهم. وفي سورية أيضاً، يعيش الشعب مرارتين؛ مرارة ظلم ذوي القربى وما يتولّد عنها من جروح في النفوس لا تندمل، ومرارة الإذلال والتمادي في القسوة التي ينتهجها النظام وأعوانه ضد أبناء البلد، أجلى مظاهرها تجويعهم إلى حَدّ اضطرارهم إلى غلي الأعشاب وأكلها وجمع الطعام من بقايا القمامة، حتى صاروا غرباء في وطنهم غربة صالح في ثمود أو كمقام المسيح بين اليهود.

إن أَمَرّ طعم لسياسة التجويع ليس إضعاف الأجسام، بل إضعاف النفوس وهو ما يتقصده ويستهدفه الذين يتمترسون خلف هذا السلاح، لكن التاريخ علمنا أن الشعوب أبداً لا تنكسر وإن نكست هاماتها قليلاً، لأن كرامتها سرعان ما تسمو فوق جوعها، وكأن لسان حالها يقول ما قاله المتنبي:

غَثَاثَةُ عَيشي أَنْ تَغَثَّ كَرامَتي
وَلَيسَ بِغَثٍّ أَنْ تَغَثَّ المَآكِلُ

جوان جان: اجتراح المعجزات

ثمّة العديد من الكلمات والمصطلحات والمفاهيم التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحياة البشر على سطح الأرض منذ أن عرفت الخليقة الشكل الأول من أشكال الحياة البشرية.. وربما كان الجوع من أكثر هذه الكلمات قدرة على دفع الإنسان نحو اجتراح المعجزات كي يبقى على قيد الحياة، ومن ثَمّ يتمكّن من أن يثبّت جذوره على هذه الأرض التي وُلِد عليها، فالجوع هو الذي دفع الإنسان إلى ابتكار وسائل الصيد المختلفة وهو الذي دفع الإنسان إلى إيجاد وسائل عيش مختلفة كي يحسّن من شروط حياته، كما أن الجوع هو الذي دفع أمماً وشعوباً لغزو أمم وشعوب أخرى طمعاً بثرواتها الطبيعية، وبذلك يكون الجوع لا مظهراً من مظاهر صنع التاريخ ورسم الجغرافيا، بل عنصراً مهماً من عناصرهما.

وفي بلادي سورية مهد الحضارات وموئل الإنسان الأول ارتبط الجوع بالعديد من التقلبات ذات الطابع السياسي منذ فجر التاريخ، فقد شهدت هذه الأرض العديد من الغزوات طمعاً بأرضها ومياهها وخيراتها، وقد بقيت حتى أمد قريب مصدر خير وعطاء لكل البلدان المجاورة وغير المجاورة، وإذا أردنا الاختصار وحصر الموضوع بمرحلة تاريخية محدّدة نقول إن سورية الحديثة ومنذ مطلع عهد استقلالها عن الاستعمار الفرنسي في العام 1946 لم تعرف الجوع بمعناه الشائع في بعض الدول حتى يومنا هذا، بل ووصلت إلى مرحلة الاكتفاء الذاتي غذائياً في السنوات الأخيرة إلى أن لفحتها رياح ما يُسمى بالربيع العربي المدمِّر الذي حوّل حياة أبنائها إلى جحيم..

أحمد مصطفى علي حسين: ما بين تهدُّم الحضارات وتغييب الإيمان

يُقال في المعتقد الشعبي المصري «إن الجوع كافر» وهو ما يمنحنا فلسفة مبدئية تربط بين الجوع وفقدان أهم الركائز الإنسانية وهي العقيدة، ولكن الجوع ليس كافراً فحسب بل قاتلاً، إذ وإن لم يقتل مادياً فهو قاتل معنوي يصيب صاحبه بالعجز عن الحلم أو الإدراك أو الشعور بالحياة، فالجوع ينهي حياة صاحبه ولا يتبقى له إلّا الكراهية لكل العالم وهو حق له وإن لم يحصها فهو ملائكي المشاعر كالأشقاء السوريين.

لكن الملاحظ أن الحالات الإنسانية لهذا الجوع المرتبط بقيد استمرار الحياة أي المأكل والمشرب لا ينفصل عن مراتب الجوع الأخرى، فهو غالباً ما يكون ناتجاً عن شعور بالجوع في السلطة وكرسي الحكم دونما القدرة عليه، ومن ثم يأخذه صاحبه ليفني به غيره، أي يغتصبه من أفواه الجوعى والمحرومين، كما هو لا ينفصل عن شعور بالجوع تجاه الثراء الفاحش، وفي هذا ما هو معلوم من أن الواحد بالمئة يملكون التسعين بالمئة من ثروات الكرة الأرضية، ونفس النسبة تتواجد بوطننا العربي ودون خجل، أي النهم في ثراء لا يتوقف ولا يشبع صاحبه قط.

وعلى أية حال فجميع مراتب الجوع السلطوي أو المالي هي في الأساس ركيزة لتفسير ما بدأنا به وهو الكفر أيضاً، بل وهل في إيمان حقيقي نحو الموت وإعادة البعث والحساب ما يدفعنا لكل هذا القتال والنهم السلطوي والمالي، وتخفيفاً للأمر لنفسّر معنى الكفر وهو حجب الإيمان وذاك منطلقاً بأن تارك الصلاة كافر



فهو ما يعني حجب إيمانه وعدم الانسحاب كلية من الدين، ليبقى أن معنى الدين نفسه في اللغة هو الخلق، وفي الأخير ما يحقق نماء الحاضر ويعجل ببناء المستقبل، فهي الأخلاق ما بقيت لأمة إلّا وحققت التقدّم المادي الغائب، فالقيم المعنوية للحضارات لا تنفصل عن القيم المادية كيفما نادى الكاتب الكبير الراحل أحمد بهاء الدين، بل ولدينا في تجارب متعدّدة ما يفسّر ذلك، كما ما يتطلب العظة والاعتبار مما نحن ماضون فيه، ومما آلت إليه أوضاعنا وما زالت كما هي في سخونتها الأولى، بل وتزداد اشتعالاً.

قاسم محمود: حكاياتي مع مرض الخوف من الجوع

كنت دوماً أكثر الأطفال فقراً في المجتمعات التي أنتمي إليها، خاصة في مرحلة المدرسة، فقد مات أبي محمود في أغسطس/آب عام 1956، بعد أن بدّد مكافآته عن عمله في شركة الغزل الأهلية بالإسكندرية، وفشل مشروعه القصير في تجارة إطارات السيارات، وبدأ يعاني من الحاجة، وكانت أمي قد دبّرت أحوالها فاشترت نصف منزل قديم، هو الذي دارت فيه الأحداث الرئيسية لمن كان يُسمى السفاح محمود أمين سليمان الذي استوحى منه نجيب محفوظ شخصية سعيد مهران في رواية «اللص والكلاب». وقد مات أبي في مستشفى الناريمان، وسط ظروف اجتماعية قاسية، ولم يدر البيت طوال عمره حتى الآن أكثر من اثني عشر جنيهاً شهرياً. تربينا عليهم في كافة مجالات الحياة، كنا خمسة أبناء وأمهم، امرأة طيبة متدينة حفظت القرآن الكريم شفاهة، وكانت ابنة لأحد شيوخ الأزهر، وحرصت على تعليم ابنها الأكبر في مدارس الأزهر وجامعته..

هذه الظروف جعلت الأسرة تعيش في أسوأ الحالات التي ظلّت تطاردني حتى بلغت سن الثانية والثلاثين بعد أن فتح لي الأستاذ أحمد بهاء الدين أبواب مجلة العربي الكويتية للنشر فانتقلت إلى شريحة مختلفة طوال السنوات التي بين وفاة أبي وأمي حدث ذلك عام 1982، عرفت الجوع بكافة معانيه، ولم يكن الجوع فقط والحرمان من الطعام، بل هو أيضاً الاعتماد على القادرين في أن يمنحونا ملابسهم القديمة، أو يرسلون إلينا اللحوم في عيد الأضحى، أو أن يقوم صديق قديم لأبي بدفع ثمن حلاقة رأسي عندما دخل محل الحلاقة يوماً بالصدفة. أدركت أن مقابل يدنا العاجزة، هناك أياد قادرة على المنح، وقد أحدثت الروايات والأفلام التي تدور في مناطق الأغنياء الكثير من عدم التصديق، حيث تصوّرت دوماً أن الفقر هو السائد. وأن الأثرياء حفنة قليلة من البشر، وأن الفقراء هم الذين سيعوضهم الله عما حرموا منه في الدنيا



وسـوف ينالـون منـه الكثيـر فـي الآخـرة.

وقـد كان علـى أمـي أن تدبّـر لنـا الطعـام مـن هـذا المبلـغ البسيط، فكانت حريصـة علـى شـراء أرخـص مـا فـي السـوق، والبضاعـة المرتجعـة، وتعـوّض ذلـك بجـودة الطهـي، وكان هـذا هـو السبب الرئيسـي ألّا أرفض أي طعـام فـي حياتـي، وألّا أقول إننـي لا أحب هـذا، وأفضل ذاك، وأرى أنـه نعمـة مـن الله يجـب ألّا «نتبتـر» عليهـا، ولا أعـرف معنـى الكلمـة لكن المقصـود منها ألّا نتمنّع عـن أكل أي طعـام يقدّم إلينـا، وكانت أمي حريصة أن آكل كل مـا بالطبـق، وأن تحتفظ بالباقي إلـى اليـوم الثالث، وتقـوم بالتسخين والغلي حتـى لا يفسد الطعـام أو «يحمض» كما كانت تقـول.. أمـا المـرّة التـي قرصنـي فيهـا الجـوع حقيقـة فقد كان ذلـك عـام 1972، حيـن تـم ترحيلـي إلـى البحـر الأحمـر كجنـدي فـي سـلاح الإشـارة، ويـوم أن وصلنـا كان الجـوع يشد بطوننـا، وليـس معنـا أي أكل احتياطـي، إلّا قطـع مـن الجبـن أتيـت بهـا مـن منزلـي، وبحثت دون جـدوى عـن خبـز فلـم أجـد، وأمـام قرصـة الجـوع رأيت أمامي قمامـة المعسكر وبهـا قطـع مـن الخبـز القديـم فلـم أتـردّد فـي أن ألتقط مـا يناسـبني منهـا وأكلت بشـهوة كبيـرة. ولـم أشـعر بـأي نـوع من التقزز، وليلتهـا تذكرت أمـي التـي علمتنـا أن نتغلـب علـى الحرمـان وأن نتقبـل كافـة الظـروف. وقد علمتنـي هـذه الظـروف أن أحتفـظ فـي حقيبـة الكتـف بـكل مـا يمكـن أن يسدّ بطنـي، ويعنـي هـذا أن لـديّ مـرض الخـوف مـن الجـوع، وأننـي يجـب أن أكـون مسـلحاً بـأكل احتياطـي حتـى أواجـه أي غـزو يهاجـم بطنـي، ولا تـزال هـذه عادتـي حتـى الآن.

ناجي العتريس: حين يتحوّل الجوع إلى آلية للتطويع

تحـوّل تعبيـر «أنـا ميـت مـن الجـوع» الـذي نـردّده عندمـا يعضنـا الجـوع إلـى صـورة حقيقيـة نشـاهدها رأي العيـن؛ فمـا أبشـع وأقسـى تلـك الصـور المؤلمـة التـي نشـاهد فيهـا أجسـاماً رقيقـة وشـيوخاً ونسـاء فـي سـورية الشـقيقة يموتـون جوعـاً حقيقـة لا مجـازاً، بعدمـا لـم يجـدوا لقيمات يقمن صلبهم بسبب مـا تعانيـه بلدانهم مـن تناحر وتقاتـل وتشـرذم مـن أجـل سـلطان زائـل.

الجـوع هـو معانـاة جسـدية بكل المقاييـس لأنه يـؤدي إلـى خلـل فـي التفكيـر قـال قيـسٌ لابنـه ضمـن جملـة مـن وصايـا «لا تُشـاورن مشـغولاً وإن كان حازمـاً، ولا جائعـاً وإن كان فهيمـاً» وإلـى تعطيـل العقـل.. قـال الإمـام الشـافعي «لا تُشـاور مـن ليـس فـي بيتـه دقيـق، لأنـه مُذْلـهُ العقـل». أضـف علـى ذلـك أن الجـوع يقضـي تمامـاً علـى قـدرة الإنسـان علـى فعـل أي شـيء أو اسـتخدام مواهبـه وقدراتـه التـي منحهـا الله لـه. والإنسـان ذو

الفطرة السليمة صاحب القلب الرحيم لا يطيق أن يرى إنساناً جائعاً أمامه، والجوع يأتي نتيجة لظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وغياب العدل وجشع وشره الكثيرين وتكالب الناس على السلطة وهناك من الحكام من يسلطون على البلاد الجوع ظانين أنهم يثبتون أركان سلطانهم بتركيع رعاياهم وإذا انتشر الجوع في شعب فإنه يعصف به، فالجوع عندي مرادف للذل والخوف والألم والحزن ويمثّل انتهاكاً صارخاً لحقوق الإنسان. الجوع والفقر صنوان بصورة لا يمكن الفصل بينهما، فالأول نتيجة للثاني. وتأكّد أنه إذا وجد أكثرية جائعة تتعرّض للمجاعة التي تفضي إلى الموت فإن هناك أكثرية تعاني من التخمة قد سلبتها حقها في الحياة وقضت عليها.

أحمد فاروق محمد: كائن مخيف ومرعب

يُعرب الكاتب السوداني أحمد فاروق محمد عن قناعته بأن الجوع كائن مخيف ومرعب إذا أصاب الفرد أو المجموعة، وهو كارثة إذا أصاب أمة أو وطناً ويتغيّر اسمه إلى مجاعة وهي أم الكوارث لذا نجد إذا قامت الحروب تعقبها المجاعة والتي هي مصحوبة بالفقر وهما من مهدّدات الأمم، لذا نجد أن العالم خصّص المنظمات الإنسانية كبرنامج الغذاء العالمي وبرنامج اليونسيف الذي يهتم بعلاج الأطفال وغذائهم ومنظمات كثر في هذا المجال.

إن الناظر لخارطة العالم يجد أن كثيراً من الحروب والصراعات تدور في الاقتتال من أجل الثروة وإذا فكّر الإنسان مع أخيه في الخير لوقفت الحروب وأنفقت هذه الأموال الطائلة في إعمار الكون ولانعدم الجوع. كما أن السباق في الصناعة والتسليح قد أضر كثيراً بالرقعة الزراعية، إضافة لتلوث مصادر الشرب والزراعة بالمخلفات الصناعية وتغيير طبقة الغلاف الجوي بهذه المكونات مما تسبب في احتباس حراري.. كل هذا يقود إلى كارثة الجوع وربما إلى كارثة كونية.

بعد الحرب الشريرة ولعنة الآلة الحربية، في سورية، وشبح الموت الذي صار يرقص أمام الأموات الأبرياء يُصاب الإنسان بالألم الشديد لرؤيته للسوريين وهم في مجاعة قاتلة يلتحفون خيام منظمات اللاجئين يقتاتون الطعام والبرد يعذبهم والكبار يرجفون من الثلوج المتساقطة، إنه لمنظر جارح في وجدان الشعوب والإنسان الذي يتوق لحياة كريمة. إن ما يحدث في الشقيقة سورية محزن لذلك يجب على كل الدول العربية أن يهتموا بإخوانهم، ويقفوا إلى جانبهم من أجل وحدة شاملة لحفظ كيانهم.

رشيد لمهوي: عالم المفارقات، بين منطق الجوع ومنطق البدانة

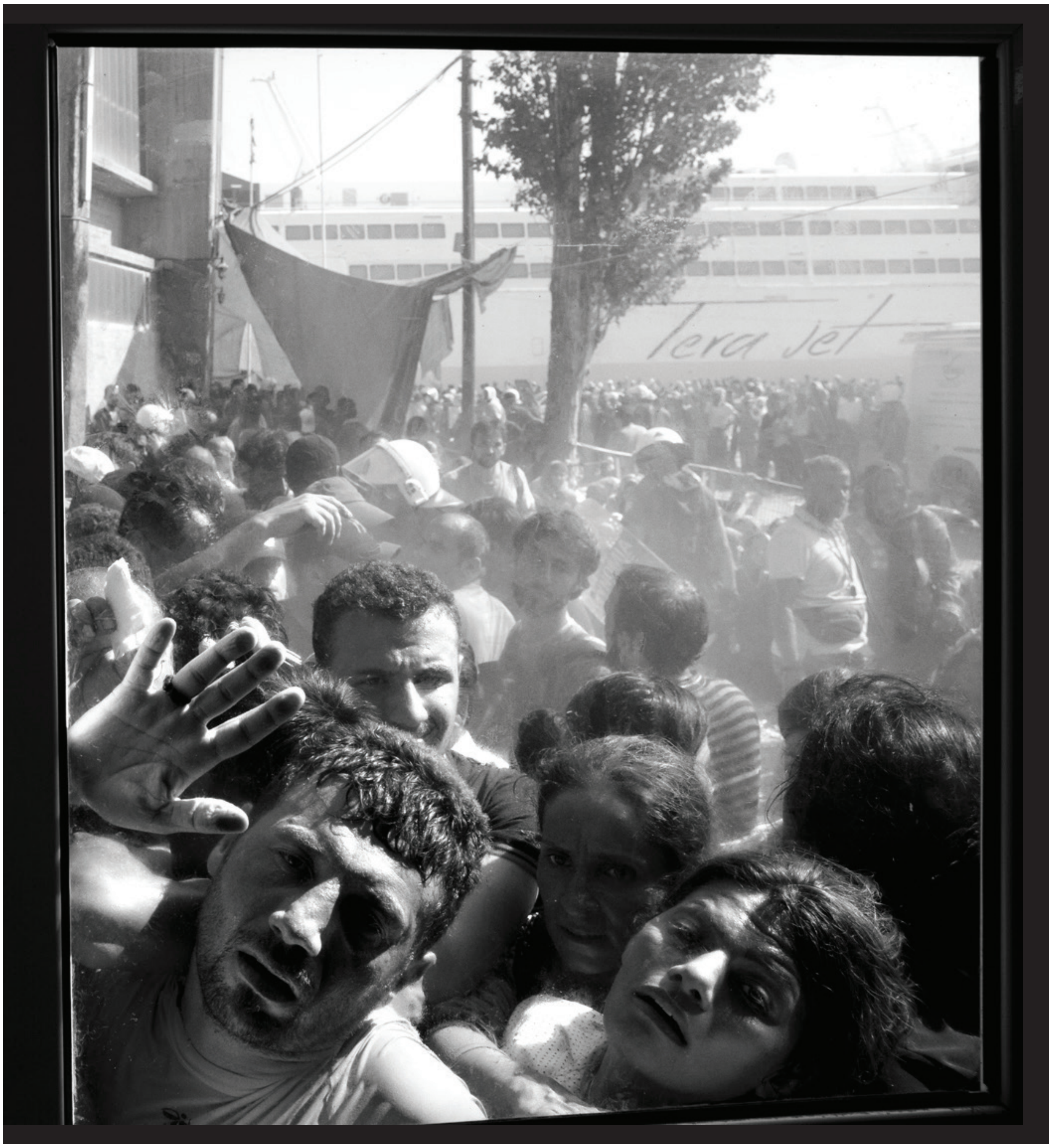
في لحظة الفقدان الجذري لمصادر التغذية ومقومات الحياة الأساسية ينتفي معها التعريف الذي بموجبه يحدّد الإنسان بكونه كائناً راغباً..! إن المتأمّل في وجودنا المعاصر سيصاب بالنهول من شدة هول الصدمة؛ لأن الأحلام التي وعدت بها الإنسانية أن تتحقق تلاشت وتبخرت، تلك الأحلام الجميلة والوردية التي وعدنا بها دعاة التقدّم قد اضمحلّت وذابت مثل الثلج على سفح جبل؛ تقدّم لم يرتقِ بالإنسانية نحو عالم أفضل بقدر ما رسم على خريطته مفارقات يندى لها الجبين ويتحسّر؛ مفارقات تترجم نفسها في عالم تخترقه الوفرة حتى النخاع، وعالم آخر تتجذّر النّدرة في مفاصله.

وفي الوقت الذي تخبرنا فيه التقارير الدولية أن 6500 شخص يموتون يومياً في إفريقيا بسبب الجوع، وأن مئة مليون طفل يعانون من الجوع في هذه القارة السمراء المنسية والتي تدّخر في أراضيها ثروات هائلة! تعود تقارير ثانية لتشير إلى أن بعض الدول يعاني سكانها من السّمنة والبدانة. ومن جهة أخرى، وعلى الشط الآخر نلاحظ وقائع حيّة لأفراد يعانون هول الحرب ورعبها المخيف من الصومال إلى مضايا ومدينة معضمية الشام؛ خوف يسكن الأفئدة والأجساد وكلهم أمل في رغيف خبز حاف!

إن ما يتحكّم في وجودنا في هذه الحياة والحالة هاته هو منطق المفارقة؛ والذي يتعين مجهرياً بين الوفرة والندرة، بين من يمتلكون ومن لا يمتلكون، بين الاستهلاك المجنون وبين نقص الأغذية، بين الجوع والشبع حَدّ التخمة.

مصطفى عطية جمعة: التضاد المرئي

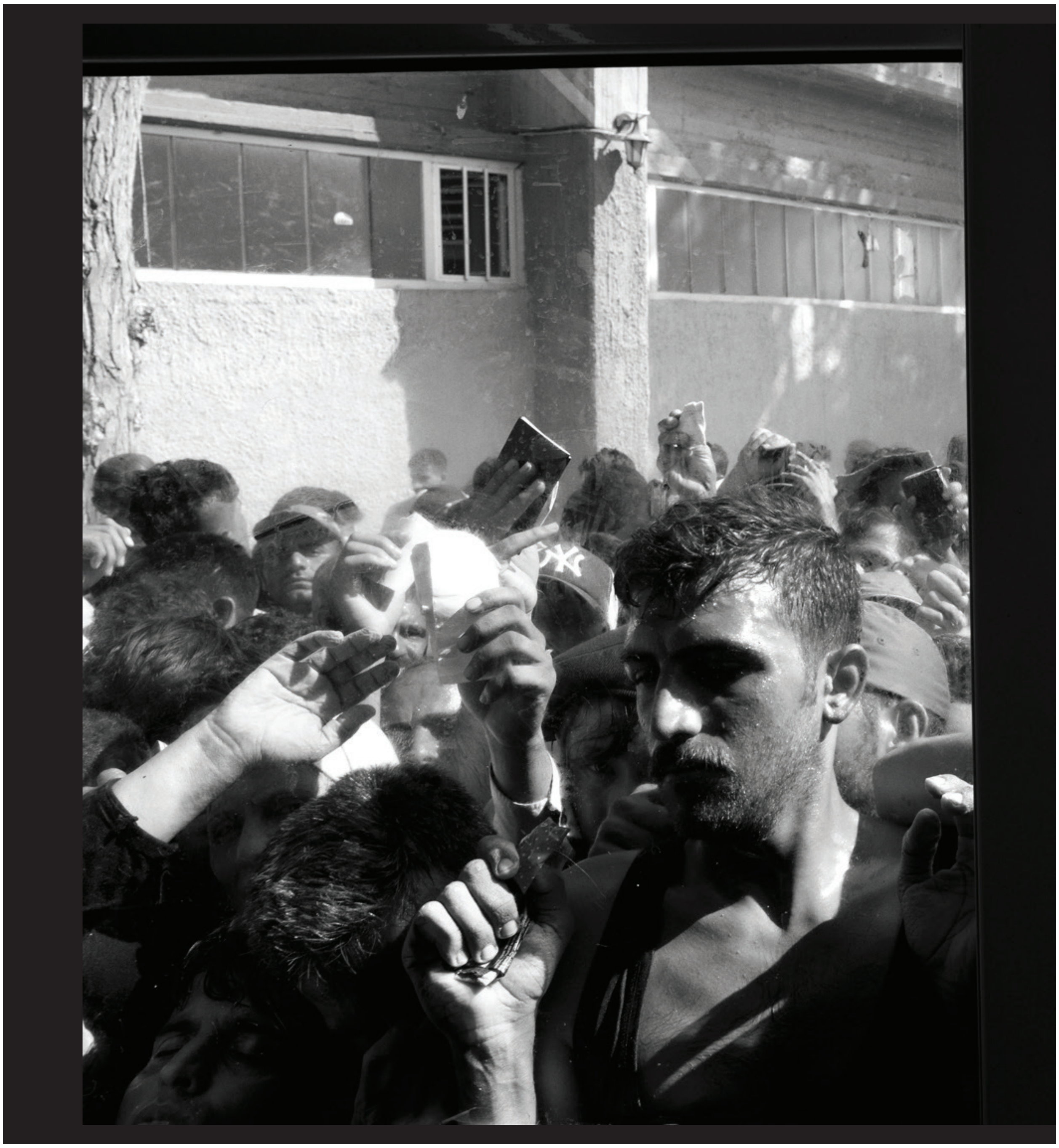
لأننا في زمن المرئيات: صوراً ثابتة أو متحركة؛ ولأننا في زمن الشاشات في أجهزة المحمول والحاسوب والتلفاز؛ فقد صرنا عارفين - كل لحظة - بالكثير من مآسي أمتنا التي تحدث أمام أعيننا، وربما في نفس توقيتات متعتنا، ثم تقتحم وعينا، وتدمي عيوننا، وتعكر صفو



مزاجنا. وفي كثير من الأحوال لا يصلح معها تبلّد الإحساس، الناتج عن الانغماس اللحظي في الهموم اليومية التقليدية، فمهما كانت أحوال معيشتنا، فإنها تظلّ أفضل حالاً مما تحمله إلينا المرئيات.

دع عنك مشاهد القتل والحرق والأسقف المنهارة، والتي يبدو منها رؤوس وأشلاء لأطفال ونساء، كان ذنبهم الوحيد أنهم احتموا بها، فاختارتهم القذائف العشوائية، أو صور الغرقى بجثثهم المنتفخة على الشواطئ، في مشاهد متكررة لا تجد إجابات لها، لأنها في الحقيقة عبثية. دع عنك هذا، لأننا واثقون أن هؤلاء تغمدتهم الشهادة التي هي منحة ربانية، فاستراحوا وهم الذين كانوا يترقبون الموت رعباً، ويحمدون الله أن أمد في أعمارهم، وهم يحمِلون إلى المقابر قرناء لهم.

انظر معي إلى مرئيات الموت البطيء، ونعني بها: أجساداً جفت، وعيوناً جحظت، وعظاماً برزت، لصغار وكبار، ما بين برد وحصار، يرجون حياة تنسحب من أجسادهم كل لحظة، ويتطلعون للعسات آملين أن تسارع القلوب حاملة معها بعضاً من القوت، قبل أن



ينوي ما تبقى من الجنوع، ويساقط على الأرض، ليتحلل ويختلط بثراها، شاكياً عسف بني البشر وتحجر مآقيهم.

وانظر معي - أيضاً - لمرئيات حملت لنا ولائم عملاقة، انتصبت فيها الخراف المشوية، وأكوام الأرز بالمكسرات المطهوة، وحولها بعض الأيدي، والكل واثق أن البطون لن تمتلئ إلّا بمقدار ما حوت، وهو النزر القليل مما هو مبسوط أمامها. وهناك ولائم وأعراس وحفلات تقام على متن الطائرات وأسطح اليخوت، يتفاخر من فيها أنهم نخبة وسادة وأسياد، غير عابئين بمآسي أناس من بني جلدتهم، يتضوّرون جوعاً، ويكتوون بالصبر، ويلهجون بالدعاء.

إذن، فالقضية ليست مأساة واحدة تبدو في صور الجوع، وإنما في ما وراء الصورة من متضادات: صقيع وثلج، وحصار مفروض، وبلادة وشح، وكذلك ساسة باردون، يبرزون على الشاشات محلّلون مبررون، ناسين أن الحياة ماضية بالجميع، وستبقى في ذاكرة الشعوب والتاريخ أطراف من أخبار المانعين والمانحين، الكرماء والأشحاء.

في هذا الجوع الذي يأكلنا لِيُحيينا !

فرحات عثمان

لا شك أن الحكمة، في حقيقة الأمر، ليست إلّا التنبه لما في حياتنا اليومية، حتى بما فيها من رتابة وابتذال، من معانٍ عِدّة يكفي الإمعان فيها للخروج بحكمة الأوائل الذين ما امتازوا في غالب الأحيان إلّا بحسن انتباههم لواقعهم المعيش وقراءتهم الجيدة له.

من ذلك موضوع الجوع الذي لعلّه يبدو لأول وهلة تافهاً، بينما فيه من المعاني ما لا يُحصى ولا يُعَدّ إذا تجاوزنا الفهم المعتاد، أي هذا الإحساس بالرغبة في الأكل أو حتى حالة نقص الأكل التي تجعل من الجوع مجاعة.

فإن نحن مررنا إلى معنى المجاز الذي هو الحاجة الماسة للشيء، أي شيء، عندها تتوافر لنا إمكانية مقاربة فكرية نفسانية تزخر بالمعاني مما لعلّه لا يخطر على بال لخفائها رغم جلائها في معانيها؛ فهي تلك الإرهاصات بعيدة الغور لجوع معنوي، هذا الجوع الذي فيه الرغبة الجامحة للحياة أو لما يرمز إليها، سواء كان ذلك عن صحة أو خطأ؛ فإذ بنا فريسة جوع يأكلنا ليحيينا إلى تلك الحياة.

لننتبه هنا إلى أننا إن تفكّرنا في هذا المعنى للجوع كمطية للحياة، فنحن لم نَعْنَ بمعنى تلك الحياة ومغزاها، إذ يمكن أن تكون في حقيقة الأمر مماتاً، كمن يسارع لأكل أي شيء يعتقد فيه الحياة وليس هو إلّا السم الزعاف؛ وطبعاً، هذا يقتضي التمعّن في معاني الحياة على حدة، وليس المجال لذلك.

تجلّيات قاعدية للجوع المادي

لا شك أن الجوع صنو للحياة، إذ لا حياة بلا أكل، فلا أكل بلا جوع؛ المسألة كلها هي في حِدة غريزة الحاجة للأكل ووطأتها على النفس؛ فلا يعيش ابن آدم إن لم يأكل، ولا يأكل إن لم يجع، أو هي تلك القاعدة.

وهناك من الحالات المرضية التي يفقد المرء فيها الإحساس بالجوع، فإذا به دون شهية للأكل أو لا يكبح نفسه عن الأكل؛ ولعلّ الحالة الأولى تحمله على تجاهل ضرورة من ضروريات الحياة فمقتضياتها، إلى حَدّ إجباره على أن يقتات ما يلزمه من ضروريات لا غنى له عنها، حتى إذ اقتضت الأمور إلى تغذيته قسراً بتقطير الأكل سائلاً ببدنه.

الجوع إذن ضروري للأكل، فهو بمثابة الأكل لنا ولجسمنا ليحيا ويعيش؛ وهو على درجات من الحِدّة في جوع فسيولوجي يتولّد في البدن عن حاجة قاعدية في الحرص على خزن ما من شأنه إكسابه الطاقة اللازمة للحياة. مع العلم أن هذه الطاقة لا تأتي بداهة وبصفة آلية مما بالبدن من مكونات الطاقة، بل هي مما يتغذاه الإنسان.

ذلك لأن الذكاء الفطري لما يُسمّى بالعقل الزواحفي في الإنسان يحمله على خزن المواد والموارد الغذائية لتعبئتها عند الحاجة القصوى لها لنشاطات الجسم، ويكون ذلك دوماً قبل التعويل على ما به من موارد طاقية، ومنها الدهون خاصة. لهذا نرى الرياضي الذي يفرض على عضلاته الترييض اللازم يحمل بدنه قسراً على الحصول على الطاقة اللازمة له من البدن نفسه ومما يختزنه، لا مما يأتي له من الأكل.



إرهاصات خفيّة للجوع

للجوع تجليّات أخرى غير مادية، هي في تعقيداتها مما يميّز الإنسان عن الحيوان، رغم أنه منه. فللإنسان مثلاً القدرة على التحكّم في غريزة الجوع بأن يُغيّر من وتيرتها، مثله في ذلك مثل الرياضي السالف الذكر الذي يفرض على بدنه ما ليس في عاداته من فطرية الخزن وعدم حرق ما بالجسد إلّا قسراً عند الضرورة، معوّداً إياه على ذلك، مما يطفئ من حرارة الجوع.

إنه بذلك يقلب الغريزة من الصورة العادية للجوع ، أي الرسالة المرسلة إلى الدماغ المركزي في الإنسان مع الإلحاح على الحاجة للأكل، إلى صورة جديدة تتمثل في عدم انتظار الأكل واستعمال المخزون البدني والذي، عادةً، لا يعود له الجسم بداية، إنما في حال الضرورة القصوى مع عدم الحصول على الأكل رغم اشتداد الجوع وتزايد وتيرته.

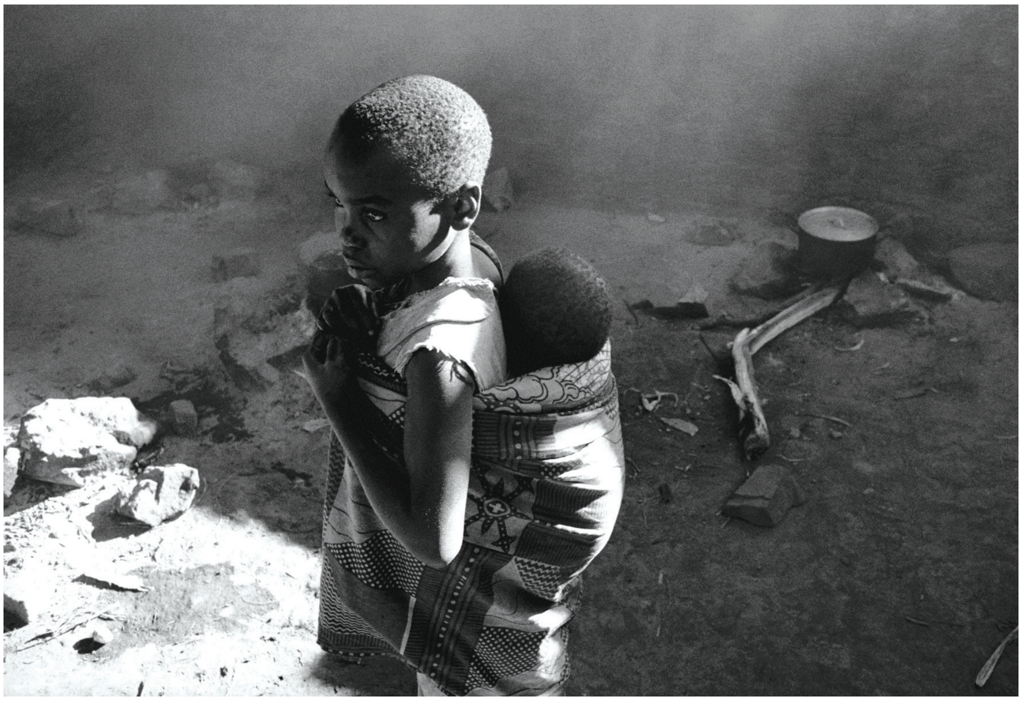
وللجوع أيضاً إرهاصات غير مادية لها نفس الآليات، إلّا أن مجال تجليها ليس في الغريزة التي تحمل على الأكل، بل في غريزة أخرى تحمل إلى أكل من نوع آخر. هذا النوع يكون سواء معنوياً، كالجوع إلى الغيرية، أي رفيق أو رفيقة لوقت قصير أو يطول، بما أنه لا حياة للإنسان بغير آخر مثله في البشرية، أو مادياً، كالجنس، وهو الرديف للبحث عن الآخر البشري.

إلّا أن الجوع في غريزة الجنس لهو مما طغت عليه عديد التراكمات التي أفرزتها العادات البشرية وما رسب فيها من نظريات أيديولوجية غيّرت معنى الجوع الجنسي عند الإنسان، رغم أنه أصلاً من نفس نوع الجوع المادي؛ فصفة الأكل فيهما واحدة، وحاجة البدن لهما واحدة، إلّا أنها تتم بصفة عادية وبدون مشاكل عند الحيوان غير البشري بينما هي عند الحيوان البشري هذا المجال المتشعّب لمشاكل عِدّة تجعل لغريزة طبيعية قواعد وقوانين تختلف حسب نمط الحياة والأخلاق والملل والنحل. فإذا الجوع الجنسي، عادياً كان أو فيه إفراط، مما تتعدّد فيه المشاكل وتتنوّع المشاغل إلى حَدّ نسيان طبيعته الأصلية كغريزة لا بد منها للحياة وليس فقط للتناسل.

ذلك لأن الاعتقاد أن الجنس هو بين البشر للتناسخ فحسب يطمس فيه صفته كجوع فسيولوجي لا غنى عنه إذا أردنا للبشر أن يعيش حياة طبيعية دون أمراض أو تعقيدات نفسية البتة.

من معاني الجوع الوجودية

للجوع إذن، عند الإنسان، بعض المعاني غير



تلك المعروفة عند الحيوان، تجعله هذا الجوع الوجودي الذي يمتاز به الإنسان عن الحيوان؛ على الأقلّ حسب علمنا الراهن.

إلّا أننا، قبل التعرّض لشيء من هذه المعاني، علينا التذكير أن الحياة، بما فيها البشرية، هي الحيوان، وأن الإنسان المتكلّم، وإن سما بفكره وذهنه عن غيره من سائر المخلوقات، يبقى في تكوينه مثله، مخلوقاً طينياً تنطبق عليه مواصفات كل الحيوانات في الطبيعة، لا يمتاز فيها عليها بأي شيء، خاصة في غريزة الجوع التي تهمنا هنا.

وجودياً، بعد هذه الملاحظة من زاوية المبدأ، يمكننا القول إن معاني الجوع هي ما من شأنه التدليل على مدى بلوغ ابن آدم من التحكّم في ذاته والسمو بها إلى المقام الأعلى، متسامياً بها عن ماهيتها المادية الفانية؛ إذ فيها تبدو ما في نفسه من روحانيات وتتجلّى روحه على حقيقتها.

ذلك لأن الروح الحبيسة في الجسم، والتي لها القدرة على الخلاص من ربقته فترة بعد فترة عند الموت الأصغر الذي هو النوم، لها أيضاً أن تجلي نوازعها في الخلاص من الطبيعة المادية البشرية بما يمكن لها أن تبثه فيها من جوع إلى وضعية غير مادية، هي روحانية أساساً. من ذلك ما وجدناه عند أهل التصوّف من صبابة وعشق لا حَدّ لهما إلى الله والفناء فيه؛ ومردهما جوع غير مادي، وجودي، متمثلاً في التوق إلى الوحدة مع الحق، خالق الوجود كله، في جوع لا خلاص منه.

من ذلك أيضاً جوع الحبّ الذي تحدّثنا عن صفته العامّة من قبل، وفيها الحبّ المادي وما يميّزه من جوع جنسي؛ إلّا أنه هنا محض حبّ روحاني، وجودي، كحبّ بني عذرة. إن كل حبّ ليس للغريزة الجنسية فيه نقير هو من هذا الجوع الوجودي.

هنا، وفي ديننا كما في حضارتنا، الاعتقاد الراسخ في أزلية الروح وإمكانية الاتصال بين الأنفس، بما في ذلك بين الميت والحي؛ كما فيهما حقية وجود الإنس والجّان. هذه بعض معاني الجوع غير المادية، وهي بلا شك وجودية بمعنى الكلمة الشائع، أي أسبقية الوجود على الماهيّة البشرية؛ وهي هنا أسبقية الجوع على الإحساس به الذي هو من تجلّيات الماهية.

وهي أيضاً لا تتعارض مع المعنى الفلسفي للوجودية، إذ المعنى الأخص للمفردة في حرّيّة العبد المطلقة لصنع وجوده وتحقيقه كاملاً حسب موقف منه فيه تمام الحرّيّة. ولا شك أن الجوع الوجودي يحاكي هذه النزعة للتحرُّر لدى العبد من قيود البدن لصنع وجود له مغاير للوضع البشري بقيوده التي تفرضها عليه طبيعته الآدمية لا محالة.

من التوصيف المادّي إلى الاستعارة والرمز

محمد بوزرواطة

يكتسي موضوع الجوع حيزاً مُعتبراً في عديد الأعمال الأدبية والسينمائية والمسرحية، وتختلف مقاربته من مبدع لآخر، لاختلاف في الرؤى ووُجهات النظر، وذلك عائد لحدّة التباينات وزخم التجارب التي يمرُ بها المبدعون أنفسهم، أي في مدى القدرة والاستيعاب، لإعادة صوغ عالم فظيع - كالجوع - يتلظّى ضحاياهُ بؤساً ويتجرّعون ألماً ضارياً وهُم على حافة الموت، ملامحهم شبيهةٌ بتلك الأجساد والأشكال الشائهة للرسام والنحات السويسري ألبرتو جياكوميتي. فإلى أي حَدّ استطاع الكُتّاب والفنانون مُلامسة هذا الموضوع والاقتراب من تخومه الخطرة، والإحاطة بنفسيات الجوعى والمُحبطين؟

عناوين كثيرة، يُمكن استحضارها في هذا السياق تحملُ تيمة الجوع.. كرواية الكاتب النرويجي كنوت هامسون - نوبل 1920 - ترصدُ الرواية بعيني صحافي يُدعى طانجن مأساته مع التشرّد والجوع في مدينة كريستيانا، ورغم الأهوال التي تعترض طريقه إلّا أنه لا يتوانى في مساعدة الآخرين. كما تعدُ لازمة الجوع لوغستاف لوكليزيو - نوبل 2008 - واحدة من أهم الروايات التي اهتمت بموضوع الجوع من خلال حكايات الجدة عن الأفارقة وما ينطوي عليه عالمهم من بؤس وضياع، كاشفة الستار عن أوضاع بشرية كارثية، جراء الجوع وانعدام القوت الذي يسدُ الأمعاء، ويُوقفُ صراخ الجوعى وأنينهم المتواصل في ظِلّ قارة منذورة لشتى أنواع الأوبئة الفتاكة والحروب العبثية القاتلة.

في سياق آخر تستحضر الكاتبة الألمانية هيرتا مولر - نوبل 2009 - موضوع الجوع مُقترناً بحالات الاعتقال والمُساءلات المستمرة مع السجناء الموقوفين، وما يتعرّضون له من تعسّف وتجويع مُمنهج، الغرض منه إذلال أدميّة الإنسان وتمريغ كرامته في التراب، هذا ما تشي به روايتها «أرجوحة النفس» التي تتحدّث عن سجين مُعتقل يُدعى ليوبولد، يُرمى بأحد غيتوهات الجحيم بالاتحاد السوفياتي، ويتعرّضُ - تبعاً لذلك - لأشنع صنوف التعنيب والتجويع، تُصوّر الروائية باقتدار وبراعة فائقة هشاشة الوضع البشري والانحطاط الذي تصله الإنسانية في شخص إنسان مُعتقل مسلوب الإرادة معصوب العينين، مُنقاد إلى مصير مجهول يهوي به إلى الحضيض. من جهة أخرى تفنّنت الروائية البلجيكية إميلي نوثومب في التعاطي مع موضوع الجوع في أسلوب سلس وشيق تتقاطع فيه السيرة مع التضاريس والأمكنة في توليفة عجيبة، نسجت من خلالها رواية بيوغرافيا الجوع، بحيث يستحيلُ الجوع - عندها - إلى حافز ومحرّض لتلافي المخاطر والعثرات. ومن عمق أميركا الجنوبية يتعالى صوت الروائي البرازيلي الكبير خورخي أمادو بروايته الرائعة دروب الجوع، مُنافحاً عن صوت المُهمشين والنساء البغايا اللائي وجدن من خلاله اللسان الناطق عن مآسيهنّ وأوجاعهنّ الكتيمة، لذا يُعدّ خورخي أمادو - بلا مُنازع - كاتب الطبقات المسحوقة وروائي الأزقة والفقراء. تحكي رواية دروب الجوع عن انتقال عائلة بسيطة من

المزارعين بحثاً عن الاستقرار والأمن وإبعاداً لشبح الجوع الذي بات يتهدّدُ العائلة، من كل الجهات ولم يبقَ لهم في مناطقهم الجرداء غير العقارب والثعابين والأشواك، فيتجهون نحو أفق مجهول، فيتعرّضون- عبر رحلة قاسية- لشتى أنواع المهانة من جوع وعطش، يموت من خلالها الطفل الرضيع بالزحار قبل أن يصل قطار الليل إلى مدينة ساو باولو، حيث تضطر الفتاة للاتجار بجسدها لكل طالب للمتعة واللذة للزبائن العابرين، ما يجعل الأب في حالة استكانة وإذعان وذهول تام إزاء ما يحدث أمامه، جراء هذا الوضع الاجتماعي الأسري الخانق، غير أن الأم تحنُو على ابنتها بنظرة إشفاق ملؤها الأسى والحسرة. تُعد هذه الرواية من الروايات المُهمة التي لم تحظَ في العالم الغربي بما تستحقه من اهتمام قياساً بأعماله الروائية الأخرى. ما يُمكن الإشارة إليه عبر هذه الرواية هو نبرة الاحتجاج التي يُدين من خلالها أمادو النُظم الديكتاتورية بأكملها في أميركا الجنوبية- ليس في البرازيل فحسب- والتي ساهمت في خلق سياسات خاطئة وبرامج سيئة، أدّت بشعوبها إلى حزام الفقر وحافة الجوع، ولكن ماذا عن الرواية العربية؟ كيف تسرّب الجوع إلى مفاصلها وهل استطاع الروائي العربي، النفاذ بعمق إلى لُب المشكلة، والتنبيه إلى المخاطر المُحدقة التي تتربّصُ بالفقراء باعتبارهم أكثر تضرُراً من غيرهم، وأكثر تلقياً لعواقب الجوع ونهاياته الوخيمة؟. ما يُلفتُ الانتباه، أنّ السيّر الروائية، كانت أقرب للبوح والاعتراف، لمُقاربة تيمة الجوع وانعكاساتها السلبية على الأوضاع الاجتماعية للأفراد والمجتمعات، في ظِلّ شروط استعمارية قاهرة، عاش في كنفها الوطن العربي أتعس أنواع البطش والتجويع والتخريب المتواصل. في هذا الشأن تبرزُ - لنا- رواية الخبز الحافي للروائي المغربي الراحل محمد شكري، كبيان واضح لحالة البؤس والتشرّد والفاقة التي عاشها الكاتب في سنواته الأولى في مدينة طنجة، باعتبارها مدينة مفتوحة على التجارة والجنس وسلطة الاحتلال، الأمرُ الذي أدّى بمحمد شكري إلى السرقة والصعلكة في دروب المدينة الكبيرة والتقوّت من مزابل النصارى، ذلك أن مزابل المسلمين كانت فارغة، لا يوجد فيها ما يسدُ الرمق على ما يذكر الراوي، كما يضطر شكري في صباه إلى أكل لحم الجيفة النيّئ والاضطرار مُرغماً على ابتلاع أعشاب البقول التي نبتت على حواف القبور، حيث يثوي قبر أخيه عبد القادر في تلك التربة والزاوية المهجورة. على هذا النحو تُعدّ هذه الرواية الجارحة، تجسيداً حيّاً



لحالة البؤس والجوع المادي الذي طال بأنيابه شرائح كبرى من المغاربة، كما تُعدّ إدانةً قصوى للسلطات الاستعمارية المُتسبب الرئيسي في اتساع دوائر الفقر والجهل وتفشي الأوبئة والمجاعات. هذه المشاهد المؤثرة- التي ذكرناها- استطاع نقلها سينمائياً المخرج الجزائري بشير بلحاج عام 2005، من خلال تحويل سيرة محمد شكري إلى تحفة سينمائية، حصدت العديد من الجوائز والاستحقاقات التي تليق برواية متميّزة وجريئة في آن معاً. وغير بعيد عن أجواء الجوع ومناخاته القاتمة، يسردُ-لنا- الروائي المصري الراحل محمد البساطي بلغة مرهفة وإحساس يُدمي شعور القارئ في روايته الجميلة «جوع» التي وصلت إلى القائمة القصيرة للجائزة



العالمية للبوكر في نسختها العربية عام 2009، بحيث نسج من حكاية زغلول رب أسرة صغيرة مُكونة من أربعة أفراد، تقطن بإحدى القرى النائية بالريف المصري، حكاية وطن أكبر هو تجسيد حي لمصر بأكملها ولفئات عريضة يعيش أفرادها تحت خط الفقر، فالبطل يعاني من فقر مُدقع لدرجة أنّهُ يضطر لاستعارة حذاء لينتعلهُ في ليلة زفافه، ذلك أنّهُ اعتاد منذ طفولته، المشي والسير حافياً على قدميه، وحتى عندما تؤمّنُ له زوجته سكينة، وتشتري له «شبشباً»، سرعان ما يتخلّى عنهُ وينساه مرمياً في مكان ما، وأمام الأوضاع القاسية التي يعاني منها زغلول يضطر إلى العمل في مهن شتى، نادل مقهى، مُبيض نحاس، كما تضطر زوجته للعمل عند الغير، غير أن أوضاعه لا تتحسّن أمام تدهور أحوال البلد والمجتمع بأكمله، إن مشهد أكل أعواد القش المُر من طرف زغلول- في غياب الطعام- هو إحالة واستعارة رمزية لقساوة الواقع الذي يعيشه رب الأسرة، والذي، يحاول- بالكاد- صون بيته الصغير من السقوط والانهيار، وهو مؤشر دالّ للوطن برمّته، في غياب تام للعدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص أمام الجميع. على هذا النحو لا تكتفي رواية جوع للبساطي بمُعاينة الجوع البيولوجي الذي، يُمكنُ إسكاته برغيف خبز وجرعة ماء، لكنّه يتحوّل إلى استعارة ورمز جلي لبلد فاقد للمصداقية والمشروعية، بل وعاجز عن تأمين الحاجات الضرورية لمواطنيه الفقراء والمسحوقين.

«صفر جوع»..

البرازيل أنموذجاً للعرب

ترجمة- بوداود عميّر

استطاع البرازيل، أن يحصل على نتائج باهرة، في مجال مكافحة الجوع على الصعيد المحلي. ففي ظرف تسع سنوات فقط، تمكّن من تقليص سوء التغنية لدى الأطفال إلى ما نسبته 61%، ونسبة الفقر في المناطق الريفية بنحو 15%، وذلك عن طريق تشجيع الزراعة المحلية، واستهلاك المنتجات المحلية، وبالموازاة مع هذا النجاح المحقّق، أوشك أيضاً، من خلال عمليات البيع والتصدير لمواده الغذائية، أن يتحوّل إلى أوّل مصدّر للمنتجات الغذائية، في العالم.

يبدو أن البرازيل، عثر على ضالته، في عصر العولمة. فقد تمكّن في السنوات الأخيرة، من إنشاء مركز الامتياز لمكافحة الجوع، وذلك من أجل تقاسم تجربته الرائدة، مع بلدان نامية أخرى، وهي التجربة التي حازها في إطار تطبيقه برنامج «صفر جوع». كما أصبح البرازيل أيضاً، مرجعاً عالميّاً لا مناص منه، في مجال الأمن الغذائي، لدى منظمة التجارة العالمية، ووكالات التغذية التابعة للأمم المتحدة، على سبيل المثال في مدينة ريو دي جانيرو، العالم كله، سيصغي إلى البرازيل.

ومع ذلك، هناك سؤال ملحّ، يُطرح، من وراء إنجازات البرازيل الناجحة في الميدان، ففي الواقع، يحاول البرازيل الحفاظ على توازن هش، بين الزراعة «الصغيرة»، والزراعة «الكبيرة»، ففي حين تسهم الأولى في إنعاش النمو الاقتصادي للبلد، إلّا أنها تستهلك كميات هائلة، من الموارد الطبيعية، الأمر الذي يؤثر، لا شك، على صغار المزارعين، هؤلاء الذين وضعتهم الدولة، في صميم سياستها، المتضمنة مكافحة الفقر والجوع.

ولعلّ الدرس المستفاد من النموذج البرازيلي، يتمثّل في قدرته ربما، على الجمع بين هذين النمطين، وكذلك على التخفيف من حِدّة الخلافات، لا سيّما في مجال الاستدامة، في المحيط، والموارد. من المرجّح أن البرازيل ولوحده، حسب البعض، يمكنه أن يوائم بين تلك المصالح المتضاربة، بفضل وفرة موارده الطبيعية، واتساع مساحات أراضيه الصّالحة للزراعة، علاوة على تواجد مجتمع مدني نشط، يحرص على إسماع صوته، ويدافع عن سياسته الأكثر تقدّمية.

لكن، ومع كل التقدّم الذي أحرزه البرازيل في الميدان، لم يصل بعد إلى تحقيق الهدف المنشود، فقد كلّفه ذلك، بوصفه أكبر مصدّر في العالم، للمنتجات المحلية، ثمناً باهظاً على مستوى البيئة، وأيضاً، على المستوى الاجتماعي.

في البرازيل، يحقّق صغار الفلاحين، ما نسبته 70%، من سوق الأغذية، وطنياً، ويقومون أيضاً، بدور اقتصادي رئيسي، عن طريق تعاونياتهم الزراعية، في تحقيق ما يُعرف بـ«الاقتصاد التضامني» للبلد، الذي يهدف إلى تحقيق أولويّة الفرد على رأس المال. وتحرص الحكومة البرازيلية، في ضوء ذلك، على دعم صغار الفلاحين، في سعيها نحو تسوية مشاكل الجوع، والفقر، وهكذا أطلقت برنامج«صفر جوع» سنة 2003، والذي باشر في زيادة قيمة القروض الممنوحة لصغار الفلاحين، إلى نحو ثمانية أضعاف، وذلك بالتوازي مع تدابير اجتماعية أخرى، مثل إعادة النظر في الحدّ الأدنى للأجور، ومنح إعانات



مالية، أو ما يُطلق عليه المنحة العائلية، لفائدة العائلات المعوزّة.

لقد تمكّن برنامج «صفر جوع»، من إخراج نحو 28 مليون شخص من دائرة الفقر، ضمن تعداد سكاني بلغ حوالي 192 مليون نسمة، واستطاع الحدّ من سوء التغذية لدى الأطفال، وتحسين متوسط دخل المستثمرات الفلاحية إلى حوالي 33%، مقابل ارتفاع متوسط عام بنسبة 13%.

بدايات برنامج «صفر جوع» تعود إلى سنة 1988، عندما صادقت البرازيل على دستور جديد، يرتكز أساساً على حقوق الإنسان، وسرعان ما أثمرت المجهودات التي بذلها المجتمع المدني، والحكومة، عام 2010، عن تعديل للدستور، من خلال تضمينه مواد جديدة، في هذا السياق، على غِرار الحقّ في الأمن الغذائي، ضمن إطار قانوني، يشمل المشاركة والمراقبة الاجتماعية، والعمل على الربط بين مختلف الهياكل الحكومية، والمجموعات العاملة في موضوع الأمن الغذائي. وهكذا أصبحت الدولة، العامل المساعد على الإنتاج، والاستهلاك، وتوزيع السلع الغذائية في البرازيل.

ومن هنا، شرعت الحكومة البرازيلية، في تعزيز سياستها الغذائية العمومية، وتحقيق برامج أخرى جديدة، على سبيل المثال، البرنامج الوطني للتغذية المدرسية، الذي يفرض على المدارس التعليمية، تلقّي تموينها من المستثمرات الفلاحية العائلية، بما نسبته 30%، من احتياجاتها في تغذية التلاميذ. كما أن برنامج المشتريات الغذائية، خصّص مبلغاً بقيمة 3,5 مليار من العملة البرازيلية (1,76 مليار دولار)، لشراء المنتوجات الغذائية، لدى حوالي 160 ألف مستثمرة فلاحية صغيرة، وهو ما يستفيد منه حوالي 14 مليون شخص سنوياً، من خلال هذا البرنامج فقط.

يفسّر نجاح برنامج«صفر جوع»، خاصة، في أنه شجّع جميع الفئات، للمساهمة في اقتراح وتنفيذ التدابير المتضمنة إنجازه، مثل الحركات الجمعوية، والنقابات الفلاحية، والمنظمات النسائية، جميعهم شارك في المحادثات، بشأن السياسات، والممارسات المتعلّقة بالتنمية الإستراتيجية. شاركوا في القيام بعملية متابعة للبرنامج، وتحمّلوا المسؤوليات الملقاة على عاتقهم، في تحقيق آليات إنجازه، مثل المجلس الوطني للتغذية (CONSEA)، والمشكّل ثلثه من أعضاء ممثلين للحكومة، فيما يتشكّل الجزء الباقي، من أعضاء يمثلون المجتمع المدني.

ومع ذلك يظلّ برنامج«صفر جوع» في تناقض، مع نموذج زراعي آخر، تنتهجه البرازيل، يتعلّق الأمر ببرنامج التحقيق الشامل للصادرات الفلاحية، والذي يهدف إلى جعل



البلد، المصدّر الأوّل للمنتجات الغذائية، يقع هذا القطاع تحت سيطرة شركات الصناعات الفلاحية الضخمة، وهي شركات ذات ملكية خاصّة، وطنيّة ودوليّة، تشتغل ضمن سوق تنافسي للغاية، وتستخدم لضمان جودة إنتاجها، التكنولوجيات الحديثة، واستغلال الموارد الطبيعية بكثافة، باعتبار نفوذ مجموعاتها في الشأن السياسي. كما تستثمر البرازيل وبدرجة كبيرة في الأبحاث الزراعية، وهو ما جعلها تتبوّأ المرتبة الثانية، كأكبر منتج للنبات الزراعي والصناعي، ورائدة في إنتاج الإيثانول من قصب السكر.

يلعب قطاع الصناعة الفلاحية، دوراً أساسياً، في النمو الاقتصادي للبرازيل، فقد كان يمثل 22% من الناتج المحلي الإجمالي البرازيلي في عام 2011. ومع ذلك هناك أسئلة تُطرح بشأن الأثر الاجتماعي، والاستدامة البيئية. حيث لاحظ المراقبون، أن هناك العديد من المؤشرات، تؤكد أن هذا القطاع، يستغلّ استغلالاً فاحشاً، وبشكل غير مسؤول، الاحتياطي الضخم للموارد الطبيعية في البرازيل. وهكذا أصبح هذا البلد، أكبر مصدر عالمي للحوم الحمراء، ولكن باستغلالها بصفة غير عقلانية، من خلال تمديد حدود أراضي الرعي، بعيداً داخل غابة الأمازون، مما بات يُشكّل خطراً، على الأراضي الأمازونية، ويهدّد وسائل عيش السكان الأصليين، في تلك البقاع، وسرعان ما أصبح قطاع الصناعة الزراعية، يتمتّع بقدر كبير من النفوذ السياسي، ويمارس ضغطاً واسعاً، على الحكومة وسياساتها المؤسساتية والمالية. فعلى سبيل المثال، توصّلوا مؤخراً، إلى إقناع البرلمان، بضرورة المصادقة على قانون جديد للغابات، يقلّص حماية الغطاء النباتي الطبيعي، ويمنح العفو عن الجرائم البيئية، التي اُقترفت قبل عام 2008.

لقد وجد البرازيل نفسه، في مواجهة جملة من التحدّيات، وحتى وإن لم تتمكن الحكومة من تحقيق النموذج الفلاحي الأمثل، الكفيل بتغذية جميع سكانه، وضمان النمو الاقتصادي، المرتكز على التصدير، بشكل مستدام، ولكنه نال، مع ذلك، تجربة واسعة، من المفترض أن يستفيد من خبراتها المسؤولون السياسيون، المنتجون، المؤسسات، والمستهلكون. وهكذا أصبح البرازيل، مرجعاً أساسياً، في سياسة الأمن الغذائي، بالنسبة للبلدان الفقيرة، التي لم تتمكّن من تلبية حاجيات سكانها من التغذية.

عن موقع / OXFAM

الجوع في الشّاشة

عبد الكريم قادري

«الجوع» هو فعل، قبل أن يكون إحساساً، يُحيل مباشرة إلى معدة فارغة، لا غذاء فيها يُحرّك باقي الأعضاء، ويدفعها للقيام بوظيفتها الطبيعية، ليكون المُعادل المادي لهذا المُعطى كالسيارة التي لا وقود فيها، إذ تصبح عاجزة عن أداء وظيفتها، هو مثال يُحاكي الوضعية الآنية، لكنه لن ينقل أبداً إحساس «الجائع»، لأن فاقد الشيء لا يعطيه، من هنا خُلقت الفنون، كي تساعد على فهم طبيعة الأشياء وعمقها، وتجعل المتلقّي يُحس بها، وهكذا فعلت السينما، التي ساعدت- ولو جزئياً- على فهم «الجوع» و«الجوعى»، وبحثت في أهم الأسباب التي أدت إلى هنا، وهي مختلفة ومتعدّدة، فأحياناً تكون طبيعيّة، نتجت عن جفاف، حريق، فيضان، قحط. أو بشريّة نتيجة للحروب، والأنظمة الفاسدة، والرؤى الخاطئة، والعناد السياسي، والأخطاء، والفيروسات، والتجارب، والهيمنة، والاستعمار.





كل هذه الأسباب وأخرى، تُنتج «الجوع»، ووحده «الجائع» من سيحلم برغيف خبز حتى وإن كان يابساً، كي يُقاوم به هذا الإحساس الرهيب ويهزمه، ووحدها العائلات من تتقطّع أوصالها وهي ترى فلذات أكبادها تتلوى جوعاً ولا تقدر على فعل شيء، إنه العجز في أكمل صوره وأتمه، والسينما وحدها، كما قلت، وضعتنا في هكذا حالات مشابهة، إذ إن الكل يتذكر تلك العائلة المكوّنة من أب يحمل معولاً على ظهره، وأم شاردة، وطفلين صغيرين منهكين ضعيفين، حُفاة، يرتدون أسمالاً بالية، يسيرون وسط الحارة بغير هدى، حتى وصلوا أمام أحد «المعلّمين» الذي كان يُدخّن «شيشته» بنهم، حيث بادره الأب بنبرة ذلّ ومسكنة، يسأل عن عمل، فكان الردّ من «المعلّم» سلبياً، أي ليس هناك عمل، فعاود الأب سؤاله بنبرة استعطاف وتنازل أكبر، قائلاً بأنه يودّ العمل بلقمته، فضحك «المعلّم» وردّ ساخراً، بأن لديه عاملين يشتغلان باللقمة وهو ثالثهما، لكنهم لم يجدوا ما يؤكلون.

هو مشهد من فيلم كامل جسّد البؤس والسواد والجوع الذي لحق بشريحة واسعة



من الشعب، حقّقه المخرج المصري علي بدرخان في فيلمه المثير للجدل «الجوع» 1986، المقتبس عن قصة «سارقة النعمة» للكاتب الكبير نجيب محفوظ، ورغم أهمية الفيلم الفنّيّة والثّقافيّة والحضارية، غير أنه لم يحظَ بالقبول لدى عرضه، وتم تجاهله تماماً، خصوصاً من المؤسسات الرسمية، لأنه وضع يده على الجرح، ونقل أصوات الجوعى الذين لم يجدوا ما يضعونه في بطونهم، نتيجة سياسات فاشلة، وعليه جاء هذا الفيلم المُجرد، الذي لم يُشر لأي فترة زمنية محدّدة، ليفضح الحكام العرب، الذين لم ينتجوا سوى الجوع والتشرّد لطبقة واسعة من الشعوب التي يحكمونها تحت الحديد والنار، وقد لعب دور البطولة فيه، كل من محمود عبد العزيز، عبد العزيز مخيون، سعاد حسني ويسرا وآخرون.

وفي مشهد آخر في فيلم «الأفيون والعصا» 1970، للمخرج الجزائري أحمد راشدي المقتبس عن رواية تحمل نفس العنوان لمولود معمري، عكس مدى بشاعة الاستعمار الفرنسي، الذي جوّع الشعب الجزائري بأكمله، نتيجة لسياسة مدروسة، اعتمد فيها على شعار بشع وهو «جوّع كلبك يتبعك»، إذ نرى في أحد مشاهد الفيلم استغراب الطبيب الذي عاد إلى قريته التي حوّلها المستعمر إلى محتشد محاصر من كل جهة، وقد زاد استغرابه أكثر عندما جلس في بيت العائلة، حينها تعالى بكاء الرضيع، وعليه سأل عن سبب هذا البكاء، فكان الردّ من الأم بأنه جائع، فيضيف الطبيب الذي عاد لتوه من المدينة ويجهل طبيعة الأشياء، بأن تعطيه يأكل، لكن الردّ كان مفاجئاً له، ومفاده بأن لا أكل في البيت، وهذا ما جعل الطفل يبكي بمرارة، إنه «الجوع» في أكمل صوره وأبشعها.

أما السينما العالمية، فقد أنتجت هي الأخرى المئات من الأفلام التي تناولت «ثيمة» الجوع بشكل كلي أو جزئي، من بينها فيلم الرعب والإثارة والتشويق «عودة هانيبال» 2007، الذي أخرجه «بيتر ويبر»، وأدى دور البطولة فيه «جوسبار أوليه»، حيث تجري أحداث الفيلم في ليتوانيا إبان الحرب العالمية الثانية، أين كان يعيش الطفل هانيبال رفقة عائلته الثريّة، الذين عايشوا بشاعة الحرب، ليفرّوا من بيتهم بعدما وصلهم المدّ النازي، إلى أحد الأكواخ وسط الغابة، لكن الأم توفيت، ولم يبقَ سوى الطفلين الصغيرين، هانيبال وأخته الأقلّ سناً، حيث اختبأ وسط البيت، بعدها وصلت مجموعة من الجنود الروس، واختبأوا في نفس البيت هم أيضاً، حيث شعروا بجوع شديد، ولم يجدوا ما يأكلونه بسبب القصف وانتشار النيران النازية في كل مكان، لهذا قرّروا أكل الطفلة الصغيرة التي ظهرت، وهذا أمام أعين هانيبال، في مشهد مأساوي رهيب، ومن هنا يقرّر هانيبال الذي نجا بأعجوبة الانتقام من الجنود، بعد أن كبر في الملجأ الروسي، حيث يتبعهم وينتقم منهم الواحد تلو الآخر، ببشاعة،



ليعكس الفيلم جانباً آخر من «الجوع»، الذي أفرزته الحرب العالمية الثانية، وما ولّدته من أحقاد وكراهية بين الجبهة الواحدة.

أما من أكثر القصص التي عكست «ثيمة» الجوع بشكل أساسي ومحوري، ونقلتها السينما في العديد من الأفلام الخيالية والوثائقية، فهي قصة الطائرة الأوروغوانية المقلّة لفريق اتحاد الركبي، والتي كانت متوجهة إلى مطار سانتياغو بالشيلي، لكنها لم تصل بعد أن تعرّضت إلى حادث، ما جعلها تسقط على مرتفعات جبال الأنديز الثلجية، وعلى متنها 45 راكباً، من بينهم 5 من الطاقم، توفي منهم 29، أثناء التحطّم والبقية لحقوا تباعاً خلال الأيام التي تلت الحادث، من البرد والجروح والجوع.

إلى هنا الأمر عادي، إذ إن سقوط الطائرات ليس بالأمر الجديد، فهذا أمر متوقّع الحدوث وفي أي بلد، لكن الأمر الذي جعل السينما تُعيد تركيب هذه القصة من جديد هو لجوء الناجين إلى أكل لحم المتوفين، لمدة 72 يوماً، حين تأكدوا بأن السلطات أوقفت البحث عن الطائرة المحطمة، بعد 8 أيام بحث، بسبب الظروف الجوية السيئة، والعواصف الثلجية والبرد.

تم التأريخ لهذه الحادثة المرعبة يوم 12 أكتوبر/تشرين الأول 1972، حيث تحطّم جزء كبير من الطائرة بدايةً، والجزء المتبقي احتمى فيه الناجون، لكن بعد أيام تحطّم الجزء المتبقي خلال عاصفة ثلجية رهيبة، أودت بحياة 8 ناجين آخرين، وبعد أن عجزوا عن إيجاد طعام وسبل نجاة، قرّروا أن يأكلوا من أجساد زملائهم المتوفين، حيث بقيت جثثهم محفوظة جرّاء درجات الحرارة المنخفضة، والثلوج المتراكمة، وهذا بعد أن أنهكهم «الجوع»، ليُقرر في الأخير اثنان منهم شقّ جبال الأنديز، بحثاً عن النجدة، التي تحقّقت بعد 10 أيام من المشي، ليتم إنقاذ 16 ناجياً.

هذه الحادثة أعاد تركيبها المخرج المكسيكي «رينيه كاردونا الابن» 1974، تحت عنوان «الناجون من جبال الأنديز»، وفي 1993، تمّ أيضاً إخراج فيلم وثائقي عن الحادث بعنوان «على قيد الحياة»، ناهيك عن أفلام أخرى، من بينها «لقد أتيت من الطائرة التي تحطّمت في الجبال» و«أحياء في جبال الأنديز» و«النجاة من حادث تحطّم جبال الأنديز» وغيرها من الأفلام الأخرى، وكل هذا التهافت على هذه القصة يعود بالدرجة الأولى إلى «الجوع» الذي دفع الأحياء لأكل لحم الأموات.

بالعودة إلى الماضي، نجد بأن العديد من المخرجين عبر العالم، حقّقوا أعمالاً تناولت «الجوع» من العديد من الزوايا، من بينهم مثلاً «لويس بونويل» عن طريق فيلمه الوثائقي الخالد «أرض بلا خبز»، كما أن شارلي شابلن تناول هو الآخر في بداية النصف الأول من القرن العشرين «الجوع» في العديد من الأفلام، من بينها «شارلي المتشرّد» و«حياة الكلب»، كما أن هناك مدارس واتجاهات سينمائية رائدة، ساعدت بشكل كبير على عكس «الثيمة» المذكورة، بحكم منهجها وضوابطها الفنّيّة، كـ«الموجة الجديدة» التي ظهرت بداية بفرنسا ثم انتشرت عالمياً، بالإضافة إلى «الواقعية الإيطالية» التي نقلت هي الأخرى المشاكل دون تزييف أو تجميل.



الأعمال الفنية للنحات الإيطالي برونو والبو ث

تاريخ طويل من الجوع

وجدي الأهدل

(1)

والظلام يرفّ بجناحيه متأهباً للرحيل، يلوح شبح مُجلّل بالسواد يُفتش في حاوية القمامة. ومن الخطوات المتثاقلة والقامة المحدبة أخمّن أنها عجوز قد هدّها المرض وأزعج الجوع رقادها.

(2)

الشوارع شبه خالية من المارة، والضياء يتثاءب في السماء، تبزغ امرأة وبصحبتها بنت عمرها ثمان سنوات تنقبان عن أيّ شيء يصلح للأكل. أراقبهما تارة، وأشيح ببصري عن هذا المشهد المؤلم تارات. كلتاهما ترتديان عباءة سوداء ولثاماً لكي لا يتعرّف عليهما أحد.

(3)

طيلة النهار سيأتي أولاد من مختلف الأعمار يرتدون الأسمال ويبحثون عن بقايا الطعام، ورجال شعث مهازيل يتقوتون من جمع الكراتين والمخلفات البلاستيكية ومواد الخردة. ومنذ اندلاع الحرب في مارس/آذار 2015 وأعداد هؤلاء المُتعيّشين على الالتقاط في تزايد ملحوظ من شهر لآخر، وعلينا أن نُقدّر أن وراء كل امرأة وطفل ورجل من هؤلاء «اللقاطة» ربما عائلة تتضوّر جوعاً وتنتظر كسرة من الخبز بفارغ الصبر.

(4)

إن الزوار الذين تجتنبهم حاويات القمامة في هذه البلاد هم أكثر عدداً من المترددين على مكتباتها العامة. وتبدو هذه كمعادلة أخلاقية.. إذ كلما انخفض منسوب القرّاء في المكتبات، ازدادت جموع الجوعى المنقبين في النفايات.

(5)

ماذا نسمي هؤلاء الناس الذين فقدوا الأمل في أن يساعدهم المجتمع الدولي وصارت حاوية القمامة هي مصدرهم الوحيد والمتاح للأمل؟

(6)

المعلمة تراقب ولداً عمره سبع سنوات يأكل وحده متوارياً عن زملائه، ثم ضبطته وهو يأكل شطيرة لها رائحة كريهة، نزعتها من يده بالقوة وهو يبكي، فإذا الخبز علاه عفن أخضر وحلوى الطحينية فاسدة مشبوبة بالديدان، فطلبت منه أن يُحضر ولي أمره. وفي اليوم التالي جاءت أمه وقالت للمعلمة إن والده مفقود، وبيتها ليس فيه شيء يُؤكل، وأن ابنها يتدبر طعامه من المزابل.

(7)

ربما تضم اليمن في وقتنا الحاضر أكبر عدد من الجائعين في العالم! أحدث تقرير صادر عن البنك الدولي ذكر أن (21) مليون يمني بحاجة ماسة إلى الغذاء والملجأ والرعاية الصحية ومياه الشرب. وبلغ عدد المشردين حوالي (2,5) مليون شخص، وقدّر عدد الأطفال غير الملتحقين بالمدارس بحوالي (3,4) مليون طفل.

لم تمتد ألسنة اللهب إلى العاصمة صنعاء، ولكن مظاهر الجوع فيها واضحة للعيان. التقديرات تذكر أن عدد سكانها قد يصل إلى ثلاثة ملايين نسمة، والعدد قابل للزيادة بسبب التدفق اليومي للنازحين من مختلف جبهات القتال، وبالأخص من مدينة تعز وأريافها التي تشهد أعنف المعارك في تاريخ اليمن المعاصر على الإطلاق.

تنتشر روايات عن أن بعض عائلات النازحين





قد قضت نحبها جوعاً، ولا أستبعد ذلك.

أعداد المتسولين تضاعفت خمس مرّات - وهذا تقدير شخصي- وأمام الأفران وبالنات في وقت الظهيرة تتزاحم النساء للتصدّق عليهن بالخبز.

الأسر الفقيرة في حرب طاحنة مع المدعو «الجوع»، وانتصارها عليه لا يدوم سوى ساعات قليلة، ثم ومن جديد تخوض صراعاً من أجل البقاء على قيد الحياة. وسأقول بشيء من التحفظ إن قسماً كبيراً من الفقراء يتناولون الخبز مع الشاي أو القهوة، وأما الوجبة الرئيسية لثمانية أو عشرة أفراد فقد تكون طبقاً من الفول أو علبة زبادي.

الوفرة في مائدة الطبقة الوسطى تدنت، والأسباب معروفة ولا تحتاج إلى شرح، وكثيراً ممن أعرف قد نقصت أوزانهم، ومن كان ممتلئاً صار رشيقاً، والنحفاء صاروا كأعواد القصب. إنه ريجيم الحرب «القاسي» الذي لم ينجُ منه أحد.

لذلك أيّ شخص يعاني من السمنة وميئوس من علاجه، ما عليه سوى أن يشدّ الرحال إلى اليمن، وسيعود إلى أهله بطلاً في الجري!

(8)

مشكلة اليمن المزمنة على مدار آلاف السنين تتمثل في ما يلي: كثافة سكانية عالية في حيّز جغرافي شبه جاف ويخلو من الأنهار.

علينا أن نضع هذه المعلومة في الحسبان حين نفكر في تحليل تاريخ اليمن القديم والحديث، وأيضاً المعاصر.

إذاً «الجفاف» هو الذي يولّد الصراعات السياسية، ويمكن الجزم بأن الدافع الأساس لخروج القبائل من أراضيها للقتال هو «الجوع».

وعلى سبيل المثال إذا كان نزاع دموي قد حدث بين القبائل قبل ثلاثة آلاف عام بسبب كارثة طبيعية - عدم نزول الأمطار وحدوث مجاعة- فإن آثار هذا النزاع القديم ستظل كامنة في لاوعي الأجيال المتعاقبة وحتى يومنا هذا. والطرف المغلوب سوف يتخذ على الدوام مساراً مُخالفاً وأسلوباً في الحياة يضعه على مسافة تحميه من الانسحاق الكلي تحت أقدام المنتصر. ويدخل ضمن هذا السياق التكويني للهوية: التمايز المذهبي واللغوي، وكذلك التباين في العادات والتقاليد والزي وبالأخص في غطاء الرأس الذي هو علامة فصل واضحة بين الجماعات.

وقبل التفكير في تسويات سياسية، أو الانشغال المفرط بالصراع الوهمي بين المذهبين السني والشيعي، لابد أن نبحث عن جذر المشكلة ونقوم بتسوية تاريخية مع «الجوع».

(9)

إن التغلّب على العدو الحقيقي للبشريّة «الجوع» سوف يعني أن كافة مظاهر العنف/



الصراع / الحروب / الأزمات الدولية ستختفي من تلقاء نفسها.

سيقولون إن مشاكل العالم عويصة جداً، هذا صحيح، ولكن علينا أن نُفرّق جيداً بين المشكلة والحل.. المشكلة هي العويصة وأما الحل فبسيط وفي متناول العالم! ويكفي أن نشير إلى أن حضارتنا تنتج سنوياً كميات من الغذاء تزيد على حاجتنا، وإذا توافرت النيات الحسنة وتم توزيع الغذاء بحسب الاحتياج، فإن البشريّة ستدشن عصراً جديداً من العيش المشترك، ولن تدوي رصاصة واحدة في كل أنحاء الكرة الأرضية.

(10)

مَنْ ذا الذي سيتطوّع لإخبار منظمة الأمم المتحدة بأن «السلام العالمي» لا يأتي عن طريق العقل ولكن عن طريق المعدة؟ العقل البشري مضطرب ومشوّش وأقرب إلى الجنون، وعلى عكسه تبدو «المعدة» محايدة، صريحة، ضالعة في الحكمة، ولا تشغل نفسها بالاختلافات الفكرية والمهاترات بشأن الخطأ والصواب.

فكّروا كما تفكّر «المعدة» وطبّقوا نصائحها، انسوا النظريات عن الاشتراكية والرأسمالية، لأن «المعدة» لا تفهم هذه الخزعبلات، ولنعمل على انقراض «الجوع» من عالمنا، وبهذه الطريقة فقط سوف ننتهي من عصر الدم وندخل عصر بني آدم، عصر الكرامة الإنسانية الحقة، ولن نسمع بعد ذلك عن موجات الهجرة التي تضرب هذا الكوكب من جنوبه الجائع إلى شماله المتبطر.

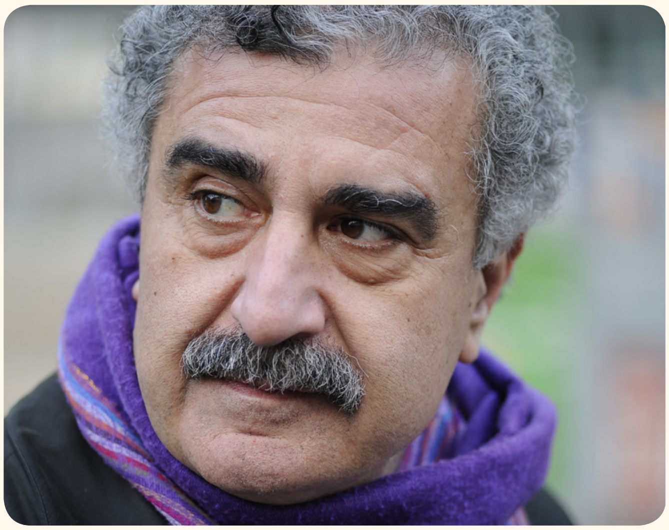
(11)

هل يشعر العقل بالجوع؟ فقط حين يبحث عن الحقيقة. وأما العقل المتخم فإنه مكتفٍ بذاته ويعاف الجديد، وحقائق الحياة المتعدّدة المناقات لا تجد إليه سبيلاً.

(12)

بعد مرور عام من اندلاع الحرب اختفت قطتي. لم تكن تعيش معي، ولكن هذه القطة ذات الفراء الأسود والأصفر الزيتي لها انضباط موظف حكومي! إذ تحضر في الصباح قبل خروجي للعمل فأعطيها حليباً، وتظلّ تتسكع قريباً من البيت حتى يحين موعد وجبة غذائها، وبعد ذلك تغادر ولا تظهر إلّا في اليوم التالي.

أحزنني اختفاؤها، وظننت أنها قد تنكّرت للمعروف - بحسب الأسطورة الشعبية- ووجدت لها مضيفاً أكثر كرماً مني. رحتُ أُراقب حاوية القمامة وهو مكانها المفضل ومكان تجمع عشرات القطط فلم ألاحظها، وانتبهتُ أن حشد القطط قد تقلّص إلى واحدة أو اثنتين.. فأين اختفت القطط؟؟



حوار

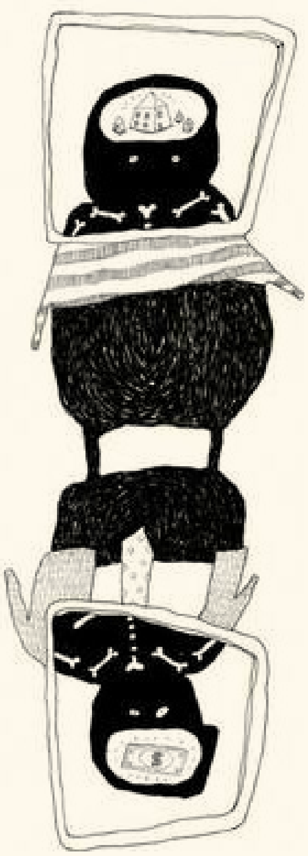
86

حسن داوود:

كلُّنا يتّجه نحو كتابة الكارثة

لا أحسب أن الإقبال الواسع على كتابة الرواية يعود إلى الجوائز الكثيرة التي باتت تحيط بها: أوّلاً، لأن ذلك الإقبال على الرواية سبق تكوّن الهيئات المانحة للجوائز، الجوائز العربيّة أقصد. هنا، في لبنان -مثلاً- شهدنا بداية ازدهار الرواية، انطلاقاً من الثمانينيات، بسبب انتقالنا مما يمكن تسميته زمن العيش العادي إلى زمن الحرب.

أدب



نصوص

ترجمات

90

محمّد ديب.. الرّوائي الشّاعر



يُعدّ الكاتب الجزائريّ محمّد ديب من روّاد الأدب الفرنكوفوني في بلده، كما في البلدان المغاربيّة، وهو ليس مجهولاً تماماً لدى القارئ العربيّ، فقد ترجم له سامي الدّروبي ثلاثيّته الأولى (الدّار الكبيرة، النّوْل، الحريق) قبل عقود، كما ظهرت، بالعربيّة، روايته «صيف إفريقي». وإنْ كان محمّد ديب الشّاعر لمْ يَحْظَ كثيراً باهتمام المترجمين العرَب، فإن له إنتاجاً في مجالات الرّواية والشّعر والقصّة القصيرة والمسرح والحكاية، كما أنّه ترجم أعمالاً من الفنلنديّة.

بروفايل

129

ميشيل تورنييه..

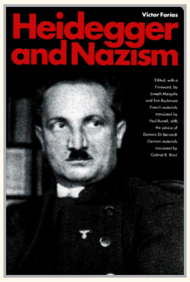
وداعاً «جمعة»



عندما كان يتحدّث عن نفسه، قبل أن يرحل عنّا في الثامن عشر من يناير الأخير، كان يقول إنه فيلسوف تهريب، أو فيلسوف مهرّب. ربّما، يرجع ذلك إلى أنه دخل عالم الرواية قادماً إليه من عالم الفلسفة. ثم، منها، ولج عالم الحكاية. مؤلّف «ملك المغوت» «LE ROI DES AULNES» (جمع مغت، وهو نوع من الشجر الذي ينبت قرب المياه في المناطق الرطبة)، و«جمعة، أو أهوال الهادي - VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE» اللذين حظيا بالتتويج بجائزتين، هما الأرقى في فرنسا، وجد نفسه مضطرّاً لقول ما لديه عبر قناع، بطريقة غير مباشرة، أي عن طريق أفكار خفيّة وصور متشخّصة.

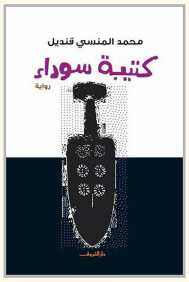
118

كتب



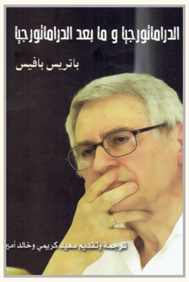
هايدغر

في قفص الاتّهام مجدّداً



كتيبة سوداء..

صرخة ضدّ الاستعباد



باتريس بافيس..

ما بعد الدراماتورجيا



ذاكرة قيد الدرس

تبتلع الحكايات

97

ترجمات



فُروغ فرُّخزاد

«مُفعمةٌ بحياء الأزهار أنا»

صادف، الرابع عشر من فبراير/شباط المنصرم، الذكرى السنوية التاسعة والأربعين لرحيل الشاعرة الإيرانيـة المتفرّدة فروغ فرّخـزاد، ففي كلّ عام، في مثل هذا اليوم، يجتمع عشّاق هذه الشاعرة الإنسانية الكبيرة في مقبـرة ظهير الدولة في طهران، يضعون أكاليـل الـورد، ويوقـدون الشـموع علـى ضريحها، ويقـرؤون أشـعارها، ويتنكّـرون حياتها الطافحة بالألم والمعاناة والحبّ.

فاز الكاتب الصحافي والروائي اللبناني حسن داوود بجائزة الروائي المصري نجيب محفوظ، عن روايته الصادرة عن دار الساقي، في العام 2013. وكان قد فاز، في العام 2009، بجائزة المتوسّط، عن روايته «مئة وثمانون غروباً».

صاحب «لعب حيّ البياض»، و«بناية ماتيلد»، و«غناء البطريق»، و«أيّام زائدة»، و«فيزيك»، و«نَقِّلْ فؤادك». تُرجِمت أعماله إلى الفرنسية والإنجليزية، والألمانية، والإيطالية، وقد استطاع أن يبني عمارته الروائية الزاخرة بالمشهدية السينمائية، بتطوُّر ملحوظ في أسلوبه، وإن كان السرد السلس والتفاصيل والتأمُّلات واللّغة الشعرية تبقى الأساس في مجمل رواياته. لكن، هناك بناء حقيقي، تتراكم فيه الطبقات الرقيقة كطبقات الجليد في كلّ رواية، ومن رواية إلى رواية يزداد الأسلوب رونقاً.

في روايات حسن داوود-عادةً- قيمة مطلقة للفرد الغائب في مجتمعاتنا العربيّة. فهو يشتغل على دواخل الشخصيات وحوار كل منها مع نفسها أكثر من اعتماده على الوقائع والأحداث المتصاعدة، كما هي الحال في رواياته الفائزة التي دخل فيها إلى عالم شبه مغلق، وأدخل بطلها في حقل من الألغام، مليء بالدهشة.

لقد صدرت هذه الرواية في ظلّ تصاعد التطرُّف الديني إلى أعلى المستويات في التاريخ، وبذلك بدت كأنها ابنة زمانها الراهن، على رغم تيّارها المعاكس وانتقادها لهذا الجو الطائفي المتعصّب. لكن داوود قال، عند تسلّمه الجائزة في القاهرة: «كتبتُ الرواية له وعنه، أوّلاً وأخيراً (أي والدي)، غير راغب أبداً في إعلاء موضوعه عن وجوده الشخصي (أقصد أن أستند إلى كوننا نشهد هذا الحضور الطاغي للدين، من أجل أن تلتحق الرواية براهنية). السيّد هو هو، وليس متطابقاً مع أشخاص يماثلونه. لن تكون رواية إن لم يكن بطلها فرداً مكتمل الفرادة. وهذا يُلائمني، بل إنني لا أجيد غيره، وأنا أعرف عن نفسي أنني لا أعود أفهم شيئاً عن أيّ أمر، من لحظة ما يتحوّل موضوعاً عامّاً».

وفيما يلي حوار مع الروائي حسن داوود:

حوار: رنا نجار (بيروت)

حسن داوود:

كلُّنا يتّجه نحو كتابة الكارثة

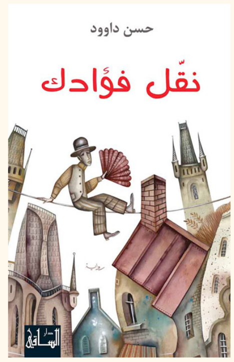
نعرف أنكم تأثّرتم تأثُّراً عميقاً بأدب نجيب محفوظ الواقعي وشخصياته التي رسمت ملامح مصر في ذهنكم. فهل صنعت روايات محفوظ تلك العلاقة العاطفية والمشهدية السينمائية مع الأمكنة والناس والحياة الاجتماعية المصرية، لديك؟ أخبِرنا: كيف كانت تصلكم روايات محفوظ؟ وما الذي بقي فيك، أو في أدبك، منها، خصوصاً أن أدب صاحب «أولاد حارتنا» شكَّل تياراً أدبياً، ومدرسة، في وقت من الأوقات؟

- لم أعد أذكر من أين كانت تصلني كتب نجيب محفوظ. أذكر، فقط، أنها كانت بين يديّ، حاضرة في ذلك العمر المبكّر، وكنت أقرؤها، كتاباً بعد كتاب. أوّل ما وصل إليّ منها كتاب «همس الجنون»، وهو مجموعة قصصيّة، لم أعد أذكر من تفاصيلها شيئاً ذا بال، لكن، رغم ذلك دفعتني إلى البحث عن كتب أخرى لنجيب محفوظ، بدأتها بما يمكن اعتباره ثلاثية أولى له، سبقت ثلاثيّته المشهورة، بل الأكثر شهرة بين كلّ ما كُتِب في الأدب العربي الحديث. الثلاثية الأولى (مصر القديمة، رادوبيس، وكفاح طيبة)، تجري وقائعها في زمن الفراعنة، كما هو بَيِّن في عناوينها، ذلك الزمن الذي لم

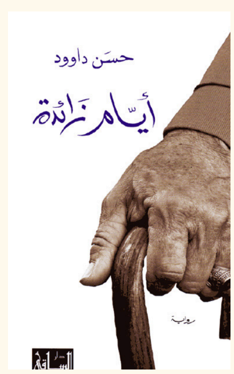
يَعُدْ إليه نجيب محفوظ في كتبه اللاحقة. كانت هذه الكتب الثلاثة ممتعة للقراءة، وقد رسمت مشاهد وحوارات وبطولات، بدا فيها محفوظ متمكّناً من بناء عوالم وأحداث، معتمداً على مخيّلته الخصبة، وقادراً على بعث الحياة في ما يستحضره خياله. لم أعد أذكر الشيء الكثير- طبعاً- من تلك الروايات الثلاث. الذي ما زلت أذكره هو استمتاعي بقراءتها وانبهاشي إزاء ذلك العالم القديم. وكما يحدث حين يصير كاتب ما كاتبك أنت، رحت أقرأ ما تلي من روايات محفوظ التي زادتني تعلّقاً به. طبعاً، كنّا نقرأ أعمالاً روائية أخرى كانت تأتي من مصر خصوصاً، مثل روايات يوسف السباعي، وإحسان عبدالقدوس، وعبدالحليم عبدالله، لكنّ ما كنت أتابعه، كتاباً بعد كتاب، هي كتب نجيب محفوظ.

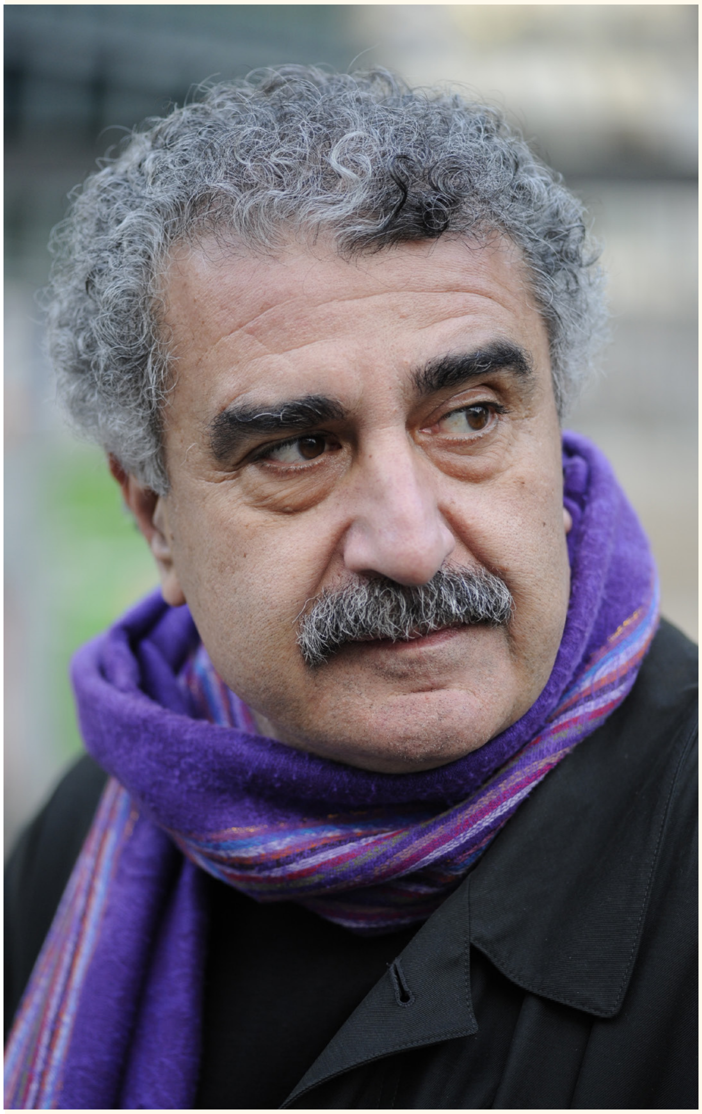
ما زالت ماثلة، في ذاكرتي وفي وعيي، شخصيات كثيرة من نجيب محفوظ، خصوصاً تلك التي تعود إلى عمله الأكبر (الثلاثية)، ثم هناك حميدة في «زقاق المدقّ»، والأخوة الثلاثة في «بداية ونهاية»، ثم- طبعاً- شخصية سعيد مهران في «اللص والكلاب». دائماً، يتبع وصف العالم التفصيلي، القائم على تقاليد قديمة راسخة، نهايات مريرة محزنة، سواء في ما خصّ حميدة مثلاً، أو في ماخصّ «بداية ونهاية»، حيث دُفعت الأخت دفعاً إلى إلقاء نفسها في النيل إخفاءً لفضيحتها. الصفحات التي تصوّر موت أحمد عبدالجواد في (الثلاثية) صفحات مرّة هي أيضاً، على الرغم من أن تلك الميتة كانت بسبب التقدّم في العمر. أحسب أنّ ميل محفوظ إلى تصوير المأساة التي تلازم مصائر البشر هو مما بقي فِيَّ من أدبه. المأساة عنده، على الدوام، هي الذروة، هي نقطة الوصول، حتى إن جاءت قبل نهاية الرواية بكثير (كما في وفاة أحمد عبدالجواد).

محفوظ، الذي انتقل من رواياته الفرعونية الأولى ليحلّ في زمنه المعاصر، ما لبث أن انتقل إلى زمن روائي ثالث، اتّسم بالخروج عن









بنيته السردية، ذاهباً نحو طور آخر من الكتابة، تمثّلَ في روايات، بينها «الشحاذ»، و«ميرامار»، و«ثرثرة فوق النيل». هو صانع الروايات الأكثر تمثيلاً لزمنه، ما لبث أن استشرف التغيّرات الحاصلة فيه. هذه الروايات الجديدة انتقال في الوعي الروائي لكاتب، كان دائم التساؤل عن معاصرته؛ وهنا ما يجعله متجدّداً بقدر ما هو أصيل.

لنبقَ في عالم «أمّ الدنيا» التي ألهمت كثيراً من الكتّاب والفنّانين، من خلال الموسيقى والتشكيل والأدب والسينما والرقص. وأنت، إذ تبني طبقات رواياتك، وترسم شخصيّاتها، وتنحت اللّغة، وتصنع لها نغمات، فنّان مبدع. هل رسمت مصر ملامح شخصيّتك أو ملامح ثقافتك ووجدانك، لا سيّما أن طه حسين كان أوّل من قرأت له؟

- في أيّام الستينيات كانت الكتب تأتي من مصر، بما في ذلك الكتب المترجمة أو المختصرة (وكان شائعاً، آنذاك، أن تصدر نسخ مختصرة أو مبسّطة للأجيال الجديدة، من هذه الكتب، أذكر «الجريمة والعقاب»، مثلاً، وكتب

روسية أخرى لغوركي وتولستوي).
قبل ذلك كنت أنتظر، بفارغ الصبر، صدور العدد الأسبوعي الجديد من مجلّة الأطفال «سمير». ما كنت أقرؤه كان يأتي من مصر، وهذا كان حالي مع ما أشاهده؛ أقصد الأفلام السينمائية، وما أسمعه؛ أقصد الأغنيات. كنّا مقيمين في حاضنة الثّقافة المصرية آنذاك، وكانت هذه ثقافة أُوْلى في تشكيل وعينا. أدب اللبنانيين ذهبنا إليه في ما بعد. طبعاً، وعلى سبيل المثال، كان كاتب مثل مارون عبود حاضراً، لكن، عبر النصوص القليلة التي تعطى لنا في المدارس. كان علينا أن ننتظر سنوات أخرى حتى نقرأ كتبه وكتب سواه، وهنا، ينبغي أن نستثني جبران الذي كان حاضراً فينا، بقصصه القصيرة ونصوصه، كما في «العواصف» و«رمل وزبد» مثلاً، أما «الأجنحة المتكسّرة» فكان لها شيوعها الكبير بيننا، نحن- طلبة المدارس- آنذاك.

طه حسين، كان اسمه قد سبق معرفتنا بكتبه. كان اسمه يتردّد بيننا، نحن- الصغار- آنذاك، مترافقاً مع صورته الشهيرة، المرسومة باليد، والتي يبدو فيها مختلفاً عن كلّ صوره التي شاهدناها له لاحقاً. هو، في وعينا، كان رجل الأدب. لذلك، وتحت تأثير هذه السمعة، كان أوّل كتاب اشتريته من مصر، وقد اشتريته في أوّل نزول لي إلى سوق المكتبات في بيروت، كتاب «بين بين» الذي- ربّما- بقيت عند صفحاته الأولى، لم أتجاوزها إلى غيرها. كنت أجده كاتباً قديماً، أو عتيقاً، لأعرف، في ما تلى من السنوات، أنه داعية حداثة وتجديد، لكنني لم أكن من قارئيه المعجبين، ولم أحبّ كتابه «عن المتنبي» الذي قرأته كاملاً، آنذاك. كتابه «الأيّام» قرأته في ما بعد، وكذلك «الشيخان». ما أحببته وتعلّقت به هو الكتاب الأوّل من سيرته تلك، «الأيّام»، فيما الكتابان اللاحقان كانا أقلّ أدبيّة من سابقهما.

قرأت - أيضاً- الكتاب الذي وضعته زوجته سوزان عن حياتهما. كان كتاباً جميلاً لعرضه الجانب الشخصي من حياة طه حسين، وقد بدا لي هذا الكتاب تكملة لكتاب «الأيّام» عن طه حسين، الذي قال لي عنه الراحل نقولا زيادة، في إحدى جلساتنا القليلة: طه حسين لم يكن كاتباً كبيراً، لكنه كان رجلاً فذّاً.



شبّهت لجنة تحكيم الجائزة إيحاءات «لا طريق إلى الجنة» بأسلوب الفرنسي مارسيل بروست، من حيث الدقّة، كما شبّهت سردك بطريقة إرنست همنغواي. ما رأيك بهذا التشبيه؟ وهل تعدّ نفسك متأثّراً بهذين المرجعين الأدبيين، في الأسلوب وفي ما يتعلّق بنظرتها إلى الإنسان والزمن؟ مع أنني أرى أن جملك القصيرة وزمن رواياتك أقرب إلى الأسلوب الفرنسي منه إلى الأميركي.

- هذا ما ذكر في الكلمة التي جمعت آراء أعضاء اللجنة، ونظراتهم. في ما خصّني لا أعرف كيف أدخلت أثر مارسيل بروست، وأرنست همنغواي في كتابتي. في فترة ما كنت متعلّقاً بأوّلهما، بأسلوبه التفصيلي وبقوّة الحنين التي تلازم تلك التفاصيل. ربّما اشتركت مع كتّاب عرب آخرين بتلقّي هذا التأثير الذي صنع، لفترة ما من الثمانينات، ما أراه استعادة الماضي موضوعاً للكتابة. أما أرنست همنغواي فليس ممن أثّروا فيّ بشكل خاصّ. ربما أرغب، هنا، في أن أستعيد، حيال همنغواي، ما قاله نقولا زيادة عن طه حسين، لا لأقول بأن همنغواي لم يكن كاتباً كبيراً، بل لأن طغيان شخصه كان هائلاً؛ ما جعل بطولته الشخصية أقوى حضوراً من أبطال رواياته.

بالحديث عن الزمن والماضي والحاضر الذي طبع أدب مارسيل بروست، تحديداً. كيف هي علاقتك بالزمن والذكريات والحنين إلى الماضي الذي نلاحظه في أكثر من رواية، كما في «نَقِّلْ فؤادك»، و«لا طريق إلى الجنّة» أيضاً، إذ تعود بنا إلى زمن مضى؟

- رواية «نَقِّلْ فؤادك» احتوت سجالاً بين شخصية الراوي وشخصية أخرى، نقلت اختلافها في ما يتعلّق بالزمنين: الماضي، والمستقبل. هي رواية صغيرة، جرى بعضها حول تذكُّر الراوي للفتاة التي أغرم بها قبل أربعين عاماً، ولم يلتقِها مرّة، منذ ذلك الزمن. ربّما كنت أكتب عن تعلّقي الخاصّ بتلك الحقبة من حياتي الشخصية جاعلاً راويتي في مكاني، وجاعلاً حبيبته الغائبة ممثلة للزمن الماضي كلّه. ربّما كانت هذه الاستعادة للغرام الأوّل إعلاناً بأنّ قوّة الماضي تراجعت، وها إنّ مواضي (وهذه جمع لكلمة الماضي) كثيرة تراكبت فوقها. مع العمر، يفقد الماضي الكثير من حنيننا إليه. لا يظلّ جنّة خيالنا وملاذنا كما كان. في «نَقِّلْ فؤادك» بدوت كأنني أناقش الماضي وأساجل فيه، بينما أثره الخفيّ والسحري قد بدأ يشحب ويضعف.

أحسب أن أكثر ما كتبنا، كان الماضي مسبّبه وباعثه. كنت كثيراً ما أستعيد ما قاله الروائي «وليم بويد» في تصنيفه للروائيين، قال إنهم فئتان: فئة تخترع، وأخرى تتذكّر. على الدوام، كنت أرى أنني منتسب، كلّيّاً، إلى هذه الفئة الثانية. فقط، في كتبي الأخيرة، بدوت كأنني أحاول الاقتراب من التأليف، ربّما لأنني استنفدت أكثر ما في ذاكرتي من صور الماضي وعوالمه.

... والمكان، ذاك الهاجس الموجود في أعمالك، بدءاً من «بناية ماتيلد». هل المكان قائم بذاته أم على علاقة بناسه؟ هل ترى أن المكان جزء من مرتكزات روايتك، أم أن هنا الهاجس آتٍ من تجربتنا، في لبنان، مع التهجير والتنقُّل وعدم الاستقرار والنزوح؟ وقد نرى نحن -القرّاء- أن هذه العلاقة مع المكان تأتي من أسلوبك الذي يعتمد على قوّة المشهدية البصرية، وكأنك تنقّل كاميرا سينمائية، فهو وصف لمكان، و-في الوقت نفسه- لناس هذا المكان، فأنت تربط هؤلاء الشخصيات بأمكنتهم، ألّا ترى أن المكان هو الناس أيضاً؟

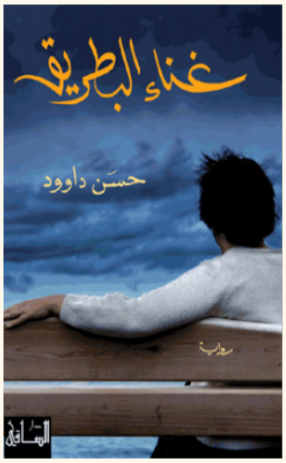
- وكذلك هو الحال في ما يتعلّق بتنكُّر الأمكنة. إنها تُستَنفد، ولا نظلّ مشتمَلين ومحتضَنين فيها، كما كنّا من قبل. في فترات سابقة من العمر، كانت تبدو غالبة الحاضر، حيث للأمكنة صروح قائمة في خيالنا. بقيت عقوداً متعلّقاً بمنزلنا الأوّل الذي كان خروجنا منه أشبه بخروج آدم من الجنة. كان يأتيني في المنامات، وقد جرت تغييرات على بنائه وتوزيع غرفه، كما على الدرجات الموصلة إليه في الطابق الخامس. أحياناً، كنت أراني وأنا أتجوّل في حديقة واسعة، حديقته الخيالية، تلك التي - ربّما- أضافها المنام إليه، آتيًا بها من الحديقة القريبة، حديقة الصنائع.

والمكان حاضر بتفاصيله وببَشَره معاً، ذاك أن هؤلاء وأولئك تفصيلات من صورة المكان العامّة. هكذا، كانت نساء البناية، (بناية الصنائع)، واقعات في درجة الحنين نفسها التي أحسّها تجاه عيشي هناك. في روايتي الأولى «بناية ماتيلد» أجريت، بعد عشرين سنة من مغادرتنا البناية، الحياة السابقة بتفاصيلها، وإن مُكتنفة بمشاعر الحنين تجاهها. كتابي «سنة الأوتوماتيك»- أيضاً- هو استعادة لماضيّ في فرن أبي، ببنائه وبَشَره، أيضاً؛ أقصد عمّاله وزبائنه، أولئك الذين- شأن بَشَر بناية ماتيلد- ذهبوا إلى غير رجعة.

انطلاقاً من الثمانينيات، شهدنا في لبنان بداية ازدهار الرواية، بسبب انتقالنا مما يمكن تسميته زمن العيش العادي إلى زمن الحرب.

لنعد إلى الرواية الفائزة التي كتبتها قبل 12 عاماً من إصدارها، وأضعت المخطوط في باريس، ثم أعدت كتابتها مرّة جديدة. هذه تجربة فريدة وقاسية، في الوقت نفسه؛ أن تكتب القصّة نفسها مرّتين. هل اختلفت الشخصيات أو البناء الروائي أو الأسلوب والأحداث؟

- إنها- فعلاً- تجربة قاسية، أقصد ما يتعلّق بفقد رواية كانت مُعَدّة للطبع تقريباً. إعادة الكتابة أمر لطالما استَهْوَلته من قبل. مرّة، اندهشت كيف أن صديقي الشاعر محمد العبدالله أعاد كتابة مقالة، قال محرّر الجريدة أنه ضيّع أصلها الأوّل. رأيت في ذلك تحدّياً، ليس، فقط، لذاك المحرّر، بل للنفس أيضاً. فيما يتعلّق بالنسخة الأولى مما سمَّيته فيما بعد «لا طريق إلى الجنّة»، بقيت طيلة تلك السنوات الاثنتي عشرة أحاول إعادة الكتابة. في البداية كنت أظن ذلك مستحيلاً، إذ كيف يمكن توليد الصور والمشاعر لشيء كان قد تألّف أصلاً، خصوصاً أنني لست من الكتّاب الذين يبنون رواية كما يبني المهندسون بناءً؛ أي أن أضع مخطّطها، مسبقاً على ورقة لأنفّذها بعد ذلك؟ حتى أنني لا أعرف- مثلاً- ماذا ستقول الجملة التالية بعد أن تنقفل الجملة التي سبقتها. كانت تلك تجربة صعبة، رحت أقول لنفسي، خلالها، أن ما يجب أن أفعله هو تجريد الرواية الضائعة من أكثر تفاصيلها، ولا يبقى منها إلّا شخصية الشيخ نفسه، عائداً، هكذا، إلى حياة له جديدة.



تُعَدّ الرواية العربيّة، عامّة، بكلّ فنونها وتنوّعاتها، غزيرةً اليوم، خصوصاً مع بروز جوائز حديثة كثيرة، ومن ثم ظهر كتّاب جدد. كيف تقيّم هنا النشاط؟ وهل يعوّل عليه لظهور تيار أدبي معيّن أو مدرسة أو تميّز لهذه المرحلة بالذات، على غرار ما حدث في رواية «بلدان أميركا اللاتينية»؟

- لا أحسب أن الإقبال الواسع على كتابة الرواية يعود إلى الجوائز الكثيرة التي باتت تحيط بها: أوّلاً، لأن ذلك الإقبال على الرواية سبق تكوّن الهيئات المانحة للجوائز، الجوائز العربيّة أقصد. هنا، في لبنان -مثلاً- شهدنا بداية ازدهار الرواية، انطلاقاً من الثمانينيات، بسبب انتقالنا مما يمكن تسميته زمن العيش العادي إلى زمن الحرب. تلك الانعطافة الهائلة، غير المرتقبة لمجرى الحياة، كان ينبغي لتفاصيلها أن توصف. ثم إن الحرب صانعة الأقدار، هذه التي تختصّ الرواية-عادةً- في رصدها وملاحظتها. لقد جاءتنا الحرب بذلك؛ أي إنها رسمت لنا ما كان علينا أن نهتدي إليه بتأمُّل تجارب خاصّة ونادرة حولنا. هذا ما سيكون شاغل الروايات في البلدان التي هي واقعة، الآن، في نيران الحروب. كلّنا يتّجه نحو كتابة الكارثة.



يُعدّ الكاتب الجزائريّ محمّد ديب من روّاد الأدب الفرنكوفوني في بلده، كما في البلدان المغاربيّة، وهو ليس مجهولاً تماماً لدى القارئ العربيّ، فقد ترجم له سامي الدّروبي ثلاثيّته الأولى (الدّار الكبيرة، النّوْل، الحريق) قبل عقود، كما ظهرتْ، بالعربيّة، روايته «صيف إفريقي». وإنْ كان محمّد ديب الشّاعر لمْ يَحْظَ كثيراً باهتمام المترجمين العَرَب، فإن له إنتاجاً في مجالات الرّواية والشّعر والقصّة القصيرة والمسرح والحكاية، كما أنّه ترجم أعمالاً من الفنلنديّة.

محمّد ديب.. الرّوائي الشّاعر

تقديم وترجمة النصوص: مبارك وساط

وُلِد محمّد ديب في تلمسان، في 21 يوليو، 1920، وتوفّي في ضاحية سانْ-كْلُو الباريسيّة، يوم 2 مايو، 2003. في طفولته، بدأ الدّراسة في تلمسان بالجزائر، وتابعها في مدينة وجدة بالمغرب. مات والده سنة 1931، وانطلاقاً من سنة 1934 بدأ يكتب شِعْراً، ويُمارسُ الرّسم التّشكيلي (الصّباغة، بمعناها الفنّي)، ومارس ديب التّدريس في الابتدائي، من 1938 إلى 1940. بعدها، أصبح مُحاسِباً في مدينة وجدة، ثمّ مترجماً ما بين اللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة لدى جيش الحلفاء في الجزائر العاصمة، خلال سنتَيْ 1943 و1944. وعاد إلى تلمسان في 1945، واشتغل في مجال النّسيج، وقد نشر أوّل قصيدة له سنة 1946، في مجلّة «Les Lettres» (الآداب) السّويسريّة، تحت اسم «ديابي». بعد ذلك، تعرّف إلى أدباء مثل ألبير كامو، وجان سيناك... ثمّ أصبح ديب نقابيّاً، وقام بزيارة أولى إلى فرنسا، واشتغل في الصّحافة، وفي سنة 1951، تزوّج من كوليث بيليسّان، التي أنجبت له أربعة أطفال.

سنةَ 1952، صدرتْ له رواية «الدّار الكبيرة» عن منشورات سُويْ في باريس، وهي أولى أجزاء ثلاثيّته الأولى المُشار إليها (الجزءان الآخران منها ظهرا، بالتّتابع، سنتَيْ 1954 و1957). وكانت كتابة ديب، وقتها، تندرج تحت مُسَمّى الواقعيّة، فالكاتب، من هذا المنظور، يلعب دور «شاهد» على بؤس أهل المدن والقرى، وعلى إضرابات عمّال الزّراعة، كما يُعَبِّر عن المطالب الوطنيّة التي كانت قد بدأتْ وقتها في الإعلان عن نفسها، وقد انتقدت الصّحافة الاستعماريّة الرّواية، فيما دافع عنها لويس أراغون.

في «صيف إفريقيّ» (سُوي، 1959)، تطرّق محمّد ديب، بشكل أكثر صراحةً، إلى حرب التّحرير. وفي سنة صدورها تلك، طردتْه الشّرطة الاستعماريّة من الجزائر، بسبب أنشطته النّضاليّة، فقد كان عضواً في الحزب الشّيوعيّ

الجزائريّ، كما كان قريباً من حركة التّحرير، وقد تدخّل أندريه مالرو، وألبير كامو، وجان كايرول لتمكينه من الإقامة في فرنسا، وبالفعل، استقرّ هنالك. وفي 1960، كتب في قصيدة له: «أيا لياليَ باريس الوادِعة، كمْ أجدُك مريرة/ للمنفيّ، باريسُ المظلمة هي جحيم.»

سنة 1962، ظهرتْ له رواية بعنوان «من يتذكّر البحر»، وفيها ظهر، جَليّاً، أنّ محمّد ديب شرع في خَوض مغامرة إبداعيّة من صنف جديد؛ فقد تمرّد على قيود الواقعيّة، ونحا في «من يتذكّر البحر» منحىً فانتازتيكياً وحُلُميّاً في معالجة تيمات، كعُنف الاستعمار الفرنسيّ في الجزائر وظهور حركة التّحرير.

سنة 1964، ظهرتْ لمحمّد ديب رواية بعنوان «ارْكُضْ على الضّفّة المهجورة»، وفيها يعتمد كتابة حُلُميّة أيضاً، ويفتح فيها للخيال آفاقاً، ويُعالج تيمات الأوضاع الإنسانيّة، والحبّ والموت (لكن، ليس من زاوية واقعيّة، كما أسلفنا).

ما بين سنَتيْ 1974 و1976، درّس ديب في جامعتَيْ لوس أنجوليس، وكاليفورنيا، وابتداءً من 1975، توالتْ أسفاره إلى فنلندا، وهنالك، اشترك مع الشّاعر الفرنسي غِيلفيك في ترجمة أعمال أدبيّة فنلنديّة. ومن إقاماته في فنلندا، استلهم «ثلاثيّة الشّمال»، المنشورة عند ألبان ميشال: «سطوح أورسول» (1985)، ««نوم حوّاء» (1989) و«ثلوج من مرمر» (1990).

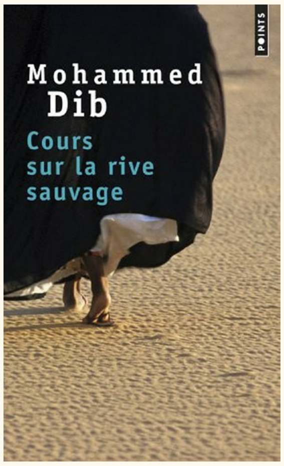
وقد بقي محمّد ديب مثابراً على الكتابة حتّى آخر حياته، ففي سنة 2003، وهي سنة وفاته، ظهرتْ له رواية بعنوان «سيمورغ» (ألبان ميشال)، أمّا آخر رواياته، «لايزا»، التي أنهاها قبل موته بأيّام، فقد نُشِرَتْ سنة 2006 عن (ألبان ميشال).

بالطّبع، فحديثنا عن روايات محمّد ديب لن يُنْسِيَنا أنّه كان شاعِراً مقتدراً وكاتب قِصّة قصيرة، ففي شعره نجد احتفاءً بالمرأة، وبالحبّ، وبالبحر، والتقاطاً للحظاتِ الأسى وللّحظات الشّاعريّة في الحياة، والتي تُمكّن القصيدة، وحدها، من التّعبير عنها. ومن أعماله الشّعريّة، نذكر: «ظِلٌّ حارس» (1960)، «استبيانات» (1970)، «أومنيروسْ» (1975)، «نارٌ نارٌ جميلة» (1979)...

وله مجموعات قصصيّة: «في المقهى» (1955)، «الطّلسم» (1966)، «الليلة المتوحّشة» (1995).

وقد حاز جوائز عِدّة، فكان أوّل كاتبٍ مغاربيّ يحصل على الجائزة الكبرى للفرنكوفونيّة التي تمنحها الأكاديميّة الفرنسيّة (1994)، كما حصل على جائزة مالارميه في الشّعر (1998).

قالتْ عنه الباحثة الجزائريّة نجاة خَدّة: «إنّ الأعمال الأدبيّة لمحمّد ديب، والتي شرع في إنجازها في نهاية أربعينيّات القرن العشرين، هي الأغزر، اليوم، في نطاق الإنتاج الجزائريّ باللّغة الفرنسيّة، وهي -أيضاً- التي يتبدّى فيها تجديدٌ مستمرّ على مستوى الأشكال والتّيمات، وتسودها



استمراريّة وثيقة، ووحدة لا جدال فيها.».

يجد القارئ، رفقة هذه المقالة، قصائد مترجمة لمحمّد ديب، إضافةً إلى مقتطفات من رواية «ارْكُضْ على الضّفّة المهجورة» تشمل الفصل الأوّل منها وفقراتٍ من الفصل الثّاني. ولا بدّ من كلمة، ولو وجيزة، عن هاته الرّواية التي أنجزها ديب، في فترة، كان قد تمرّد فيها على حدود الرّواية الواقعيّة. يمكننا أن نبدأ، هنا، من تذييل، كان محمّد ديب قد كتبه لأوّل رواية له، اعتمد فيها الكتابة الحُلُميّة والفانتازتيكيّة، أعني «من يتذكّر البحر». في ذلك التّذييل، قال ديب إن الكتابة الواقعيّة عن مآسي الحرب الجزائريّة لم تعد ذات تأثير في وجدان القارئ، ذلك أنّها استنفدتْ مفعولها بفعل التّكرار. وكي يقرّب ديب القارئَ ممّا سعى إليه في روايته المنكورة، عمد إلى الإشارة إلى لوحة بيكاسو، «غرنيكا»، التي هي بمثابة عمل غير واقعيّ ومؤثّر جدّاً، عن مأساة غرنيكا التي دمّرتها طائرات الألمان المقنبلة، سنة 1937.

في «اركُضْ على الضّفّة المهجورة»، يطغى الطّابَع الحُلُمي أيْضاً، دون أن تفقد الرّواية صِلاتها بالواقع، طبعاً. والسّارد فيها رجل في مقتبل العُمر، يُسَمّى إيفن زوهار، ينوي أن يعقد قرانه على المرأة التي يُحِبّ، واسمها راضية، لكنّ كارثةً طبيعيّة تحدث، ويكون إيفن زوهار من النّاجين، إلا أن الكارثة تُفوّت عليه الزّواج المرغوب فيه، إذ تؤدّي إلى اختفاء راضية. يمضي إيفن زوهار في البحث عنها، وفي لحظة ما، يعتقد أنّه عثر عليها، لكنّ المرأة التي يبدو أنّها تامّة الشّبه براضية ليست إلّا هيلّي، وهي جِنّية، نوعاً ما، تريد أنْ تخدعه فتظهر له في أجواء ساحرة جِدّاً. وبعدها، لن يكفّ عن فقدان راضية والعثور عليها من جديد، بحيث تبقى هذه الأخيرة كأنّما يتعذّر العثور عليها فعليّاً. وللتّخييل قوّته في هذه الرّواية، التي تُعتمد فيها أساليب من تلك التي وطّدها السّورياليّون في مجال الشّعر.

مقاطع من «اركُضْ على الضّفّة المهجورة»

محمّد ديب

مضينا، إذاً.
كانت مياهٌ وسُحُبٌ اجتاحتْها النّوارس تُهاجم ذَهَب السَّماء دون أن تَبْلُغه - ذَهَبَ السّماء الذي يمتدّ فوقنا، ويتجاوزُ أشجاراً وحدائق فسيحة - لكنّها كانت تنهشُ الأعالي والفيلّات والقِلّة من العابرين الذين كانوا يتباعدون، أو يتقاربون، على خطوطٍ لا نهاية لها. ولجأْنا إلى غابةٍ، كانت السُّبُلُ فيها تتقاطع دون أنْ تُفْضِيَ إلى مخرج، ثمّ عُدْنا نحو الجادّة الكبيرة التي أفرغتها هجمة الأمواج، وإذا بنا أمام عالَمٍ من اللهب.
خلف ظَهْرَينا، زَمْجر التّرولّي سُداسيّ القوائم. مرّ قريباً منّا جدّاً، وبلا إبطاء ترك الطّريقَ سالكة، وهرعنا نحوه. ينبغي ألّا يَفُوتنا: لقد كان الأخيرَ الذي يُمكننا أنْ نستقلّه، بحسب الرّقم الوحيد المسجَّل على مِينا ساعتِي، وكان قد وصل إلى مكان وقوفه، وثمة أُناسٌ ينزلون منه. كانتْ راضية، متعلّقةً بذراعي، تتقافز على كعبي حذائها. وكان شَعْرها، إذْ تهتزّ إلى أعلى، يلطمني على وجهي.
كان التّرولّي يستعدّ للانطلاق. وبادرْتُ إلى القفز على أرضيّته، جاذباً، في اندفاعتي، راضية التي سقطتْ إلى جانبي وهي تضحك.
لقد جعلتها حركة الانطلاق ترتطم بي، واعتمدتْ كفّيها لتُخَفّف من حِدّة انقذافها، واستمرّتْ في الضّحك، وهي تتعلّقُ برسغي، فيما كانت سرعة المركبة تزداد.
ووجّهتُ ناظريّ إلى حقيبة صغيرة بلا مقبض، كانت كفّها اليسرى تنقبض عليها.
لا تَخْشَ شيئاً، همستْ إليّ.
وابتسمتْ وأضافتْ، وقد أشاحتْ ببصرها:
إنّها المرّة الأولى التي أتزوّج فيها، وهذان الخاتمان، لن أضيّعهما.
تعالتْ في داخلي صيْحةُ اعترافٍ بالجميل.
وكان الرّجال والنّساء الذين من حَوْلنا يبدون كشُهودٍ من حجر. وبِيَد مرتفعةٍ إلى حدٍّ ما، كانت راضية تمسك بالحقيبة الصّغيرة أمامها، ومن وقفة إلى وقفة، كان ذو القوائم السّتّ ينزل نحو وسط المدينة.
كنتُ قد بدأتُ أستشعر خشيةً ما، وحضور راضية جعل المخاوف لا تتمكّنُ منّي.
«لماذا؟ ليس هنالك أيّ خطر في أيّ مكان؛ ليس هنالك ما تتخوّف منه.».
لم يُعدّ التّرولّي يسير، وتكاثف العالَم. حاصرتني المياه والسّحب في زوبعة، وأخمدَتْ حواسّي، مُهيّئةً الموجة الباعثة على الدّوار التي لن تنسحب، التي ستأخذني معها. أغلقتُ أجفاني ضاغطاً جيّداً، فتحتها ثانية. كان التّرولّي ما يزال يتقدّم.
«لن تُفصح. لنْ تُفْصِح عن كلّ ما تنتظر، ولا عمّا تُطارده.»
أيكون في هذا وقاية لي؟ أهو أسلوب الاتّقاء الأكثر نجاعة؟
«لن تفصح. لنْ تُفْصِح عن كلّ مّا تنتظر...»
وكأنّ الأضواء قد نضجتْ؛ فالأشجار مشتعلة في الحدائق، وجمرٌ ينتشر فوق المدينة.
وجّهتُ، إذاً، ابتسامة وداع لِظِلال، ولبيت، كُنْتُ، للتوّ، قد تعرّفتُ إليها من أعماق ضباب كان يسكنني. كانتْ شجرةُ مشمش تَمُدّ فروعها



الأعمال الفنية: حمسي أبو بكر - الجزائر

فـي فِناء الدّار، ومـن إحدى الزّوايا، كانت شـجرة عنب تعلو حتّى السّطح، ومن هنـاك، تُلْقي بفروعها حول رأس المرء. كان أبـي وأمّي يجلسـان، هنالـك، متجاورين، ومع ذلك فلا أحـد منهمـا كان يفتح فمه. هـل سـيقرّران أن يتكلّما في آخِر الأمـر؟ كنتُ أُصيخُ السّـمع، ثمّ فهمت. إنّهما كانـا قد تكلّما من قبـل. في أيّة لحظة؟ لم أكن أعرف، لمْ أكنْ أعرف. حدث ذلك قبل وقتٍ طويل، بلا شكّ.

هبّـتْ عليّ ريحٌ باردة. وتلاشـتْ الظّلال التي كانتْ قد انبثقتْ من مدينة قديمة، ولم تترك إلّا لهب البحر يتراقصُ أمام عينيّ. وفـي نزولِها نحو ذلـك البحْرِ الذي لُمِح، كانـت المدينة تدور على رِجْلٍ واحـدة. تلك كانت دورةُ بنايات، وحدائق تنتصب فيها أشْجار، وتظْهرُ جوانبُها في ما يَعكسه الجَوْن. أمّا البحر، فقـد كان يقوم ببَورة أكثر اتّسـاعاً، مُجَمّعاً ما تبقّى منْ ضوءٍ مُتلبّـث، وكان رِفاقنا في الرّحلة، بأحداقهـم الميّتة، يحاذون العَدَم. كيف كان هؤلاء الشّـهود يَرَوننا: راضية، وأنا؟ وكيف كانوا يرون الأشـياء الأخرى؟ هـم لم يكونوا يعرفون الطّريق الـذي كنّا نمضي فيه تحـت أبصارهم. كانـتْ لديهم عنه فكرة غامضة، ورأوا فيه الطّريق نفسـه الذي كان قدرُهُمْ قد عوّدهم على اتّباعه.

هذه الفكرة جعلتْني أضحك.

وردّت راضية على ضحكتي بضحكةٍ أخرى.

وفوق رؤوسنا، ارتعشتْ سماء سبتمبر.

وجّهـتُ صوبها ناظِرَيّ من جديد: كانتْ سـاهيةً عمّا حولها... ونال منّي الاضطراب، إذْ رأيْتُ قبالتي واحِدةً، أجهلُ مَن هي! كانت تنتصب أمامي امرأةٌ وحيدة.

كنتُ أتقدّم مُتلمّساً طريقي.

هـذه المـرأة الضّائعة لم تكنْ راضية. لقد تمّ الإبدال بسـرعة شـديدة، حـدّ أنّ أحداً لـم يتنبّه إليه لحظة حدوثـه؛ لا أنا ولا الشّهود.

بقيتُ للحظة منكمشاً على نفسي، لا أرى شيئاً.

وباحتياط، فكّرت:

«مـن الـذي سَـيُخَلِّصُها؟ من الـذي سـيتصدّى للُغز؟ مـن الذي سـيطرد الشّقاء؟ أنا؟ سأعرف كيف أعثر عليها، وسنمشي من جديد، جنباً إلى جنب...»

وشـعرتُ برغبةٍ في إيصال أفكاري إليها، لكنّي تراجعت، فقد أدركتُ ما في ذلك من مخاطرات.

«سأخبرها بهذا، بعد أنْ...»

كنـتُ أفهم، وأرفض أن أفهم. لم يكن الانفصال هو الذي أنشأ هـذه الهـوّة بيننـا، لم يكـن الانفصال وحـده هو الـذي فَعَل، فتجلّي المظهر لعب دوراً في ذلك، أيضاً.

«هل سـيُمكنني، مُسْنَداً بحُبّي، أنْ أُدَمّر المرآة التي تفصلني عنها؟

... هل سنلتقي من جديد، إذْ تنصرم هذه اللحظة؟

... هل سأُدَمَّرُ أنا أيْضاً؟»

وترنّحت المدينة. كانـتْ تهيم على وجهها، ولم تُلاقِ نظراتي سـوى وُجوه من حجر. وعلى السّـواء، كانـت وجوه الرّجال والنّساء تحمل التّعبير المستهلَك نفسه. لم تكن تلك السَّحَنات تُعْلِـنُ إلّا عـن الرّغبـة فـي المـوت أو فـي القتل. واسـتغللتُ ارتجاجـةً للتّرولّي فدنوتُ من راضية للاحتماء من البرد الذي كانت تَبُثّه تلك الوجوه.

وفـي اللحظةِ نفسِـها، تبدّدت نـارُ الهواء، ونـارُ البحر، ونارُ المدينـة، وصـار الجوّ رماديّـاً، والعالَم بدأ يهْمي على شـكل غبـار. كنـتُ أراقب الشّـهود: ما رأيْتُـه تماثيل مُفَحّمَـةٌ لفظتها كارثةُ المغيب، وكلّها خرساء.

«عمّا قريب»، قالتْ.

ألقيتُ نظرة على سـاعتي. كان عقرباها على وشك الوصول إلى الرّقم الوحيد بمِيناها.

تطلّعَـتْ راضية إليّ، وكانت أسـاريرها قد انبسـطت بمفعول ابتسامة تكاد لا تبين، وشددتُ على ذراعها.

عاودتْني الرّعشـة، فتماسكتُ، وبذلتُ جهدي لأنطق بالكلمات الأولى التي راودتْ ذهني:

نمضي إلى هناك؟

حنتْ رأسها نحو صدري:

نمضي إلى هناك.

اهتزّ التّرولّي إثْر الفرملة، نزل بِضعة أشخاص، ونحنُ أيْضاً.

***

كان حشـد من النّاس منشغلين بالإعدادات الأخيرة للاحتفال، ولم يكونوا يولونني اهتماماً. عليّ أنْ أقول بأنّ قِلّة قليلة من بينهم هم من كنتُ أعرف أسماءهم، وكان يبدو أنّهم يعتبرون إهمال الأزواج أمراً يُضْفي أهمّية كبيرة على الاحتفال بالقِران؛ فـلا أحد منهم، من ثَمّ، شـرّفني برفقته. تركـتُ الأمور تجري كمـا قُيِّضَ لهـا؛ فهم الذيـن كان بإمكانهم أن يقيمـوا لي وزناً مـا، أو ألّا يأبهـوا بـي. حقّـاً، كان من بينهم مـن يدنون منّي أحياناً، ويتفحّصون وجهي في صمت، ثمّ يهزّون رؤوسَـهم. إنّها الشّـفقة، شـفقتهم عليّ في يوم كهذا. كنتُ أقول لنفسـي: «إنّهمْ لا يُدركون حقيقة الأمر، فكيف لا يفهمون؟»

وكان مزيد من النّاس يدخلون باسـتمرار، ومنهم من يتسـلّل حتّـى إلى القاعة التي جعلوني أقبع فيها والتي بُسِـطتْ فيها زربيّـة من مُخْمَل في لون النّار، وكانت هنالك قاعات أخرى، تشـكّل امتداداً لهاته، وتشـبهها فيما يخـصّ الدّيكور. ولم يُعَدّ فيها مـكان لمدعوّ إضافيّ، وسـيكون ظهـور العروس، التي كانـتْ محروسـةً، إيذاناً ببـدء الاحتفال الذي كانـت تفاصيلُه الصّغيرة، حتى، قد حُدِّدتْ سَلَفاً. (لمْ يكنْ أحدٌ قد أبه بإطْلاعي علـى تلـك التّفاصيل، ولم أكنْ أستشـفّ إلّا العنايـة التي تمّ بها وضعُ كلّ شـيء في مكانه)، كما أنّ ذلك الظّهور سـيحرّر هؤلاء الفضوليّين من التّرقّب.

فجأة، انبثق في نفسـي شعور مسبق بأنّ كلّ شيء سيجري بخـلاف المُتوقّـع، ما دامـت العروس التي سـتلج هذا المكان هي راضية.

صورةٌ تُؤجِّج الهواء

محمّد ديب

(١) في غابةٍ، ما بعد الظّهيرة

أمام عينيّ صورة
من الضّوء
لطيفة الحركات
إنّها تُؤَجِّج الهواء من حولها.

ولا نَعرف ما سِرُّ الطّقس،
فهو -بأناةٍ- يُحوِّلُ طَميَ المرارة
إلى عسل
ويحسب المرء أنّه يسمع المستقبل؛

فالعمق الأزرق للسّماء يخفق
والشّوارع، والأشجار
وبنو الإنسان، وكلّ الحياة
تُصيخُ السّمع.

سلامُ العالَم ينساب، ويحلّ دافقاً،
وجمرةُ الشّمس الرّقيقة
تتمدّد على كلّ الطّرقات.

وهذا اليوم الجميل الهادئ
البارد قليلاً
والذي يلتمع طويلاً، مع ذلك
يُخَفِّف على القلب المتعب
للخريف.

(٢) في المكان نفسه

حيثُ ينعقدُ النّفَس
يهوي الحبّ
أكثر بياضاً من السّاطور

حيثُ ينعقدُ النّفَس
يهوي السّاطور
أكثرَ حُمرةً من الحُبّ

(٣) من يستطيعُ أنْ يرى

مُطاردةً من قِبَلِ الصّقيع
فيما كلّ حنان سيرتعش
إذا استيقظْتِ

(٤) عاينتُ الجَزع

عاينتُ الجَزع
المتمرّدَ القاتم
وهو يُحْرِق عينيك
فيما، بتأنٍّ،
يهيم وئيداً
لِصْقَ الثّرى،
ويسري في الفضاء
الذي أصبح من رماد
نشيد براءة.

(٥) ضوء معاكس

تظهرُ الطّيور
تشتعل شُعلة
وها هي المرأة

بلا اسم ولا ارتباطات ولا شراع
تهيم، بعينين مغمضتين،
المرأة التي
تغطّيها طراوة البحر.

لكن، فجأةً، تظهر الطّيور من جديد،
وتتمدّد هذه الشّعلة
التي هي أكثر من ملموحة
في عمق الغرفة.



وها هو البحر،
البحر بيديه المنوِّمتين
يحمل الشّمس
وما من مشرق، ولا شرق،
ما من متراس ولاحاجز،
إنّه البحر.

وحده البحر المجلّل بالظّلمة، الرّقيقُ
السّاقِط من بين النّجوم،
الشّاهد على حالات البتر
التي تتعرّض لها السّماء،
عزلة، أحاسيس سبقيّة، همس خفيف:
ذاك البحر ولا شيء آخر

بعيونه المُطفأة،
بلا موج ولا ريح ولا شراع

وفجأةً، تظهر الطّيور من جديد.
وها هي المرأة،
إنّها ليست نجمة ولا حُلماً،
ليستْ عينَ مارّ حارّ
ولا عَجَلةً، المرأة.

وتعود العصافير.
وما من شيء سوى البحر.

(٦) كما لوْ أنّي كُنْتُ أحلم

كما لو أنّي كنتُ أحلم...
على نهر وادِعِ الانسياب،
فيما الليل يُنشئ فراغات غريبة
بين المدينة والهواء والماء الدّاكن.
بهدوء، أفقد حياتي في شهر أغسطس هذا.

كما لو أنّي كنتُ أحلم، وتلك هدنة فحسب...
مِن فوق الأرصفة والجسور تَسْري فتنة قاتلة؛
فلا ننطلق، لا ننطلِقْ صارخين
نحو ذاك الذي، من هنالك،
ينزل عبر نهر السّين
في الحُلم.

على فمه اجتذب النّهر ما يُشبه الشّرشف،
فهو يمرّ دون أن يرى شيئاً،
دون أنْ يُنادي أحداً،
حتّى الشّجرة التي ترتعد على الضّفّة.

والقمر، في عالم حيثُ كلّ شيء سيتصلّب،
في عاصمةٍ ذات بياض تائه،
سيحرسه من أعالي الكثير
من بروجِ الحِراسة.





صادف، الرابع عشر من فبراير/ شباط المنصرم، الذكرى السنوية التاسعة والأربعين لرحيل الشاعرة الإيرانية المتفرّدة فروغ فرّخزاد، ففي كلّ عام، في مثل هذا اليوم، يجتمع عشّاق هذه الشاعرة الإنسانية الكبيرة في مقبرة ظهير الدولة في طهران، يضعون أكاليل الورد، ويوقدون الشموع على ضريحها، ويقرؤون أشعارها، ويتذكّرون حياتها الطافحة بالألم والمعاناة والحبّ.

تُعَدّ فروغ فرّخزاد، مع نيما يوشيج، وأحمد شاملو، وسُهراب سبهري، ومهدي أخوان، ثالث أهمّ أعمدة الشعر الفارسي الحديث، وهي من أكثر الشعراء المعاصرين الذي تركوا تأثيراً جليّاً في الشعر الفارسي اليوم، كما تُعدّ دواوينها من أكثر الكتب مبيعاً في إيران حتى بعد مضيّ ما يقارب الخمسين عاماً على رحيلها، على الرغم من الرقابة الصارمة على بعض قصائدها، ونفور الجهات الرسمية، في إيران، من أشعارها.

فُروغ فرُّخزاد

«مُفعمةٌ بحياء الأزهار أنا»

تقديم وترجمة القصائد: ماهر جمُّو

بدأت شهرة فروغ مع صدور أوّل دواوينها، وهو ديوان «الأسيرة» في عام 1952م، إذ كان صدور هذا الديوان نقطة انعطافٍ كبيرة في تاريخ الشعر الفارسي، ومع أنّ هذا الديوان كُتِب بأسلوب «نيما يوشيج» من حيث الشكل، إلّا أنّ مضامين الأشعار جاءت مفاجئةً، بل صادمةً للوسط الثقافي، و- أيضاً- لشرائح واسعة من المجتمع الإيراني المحافظ، فقد كسرت الشاعرة التقاليد الأدبية والتقاليد الاجتماعية الرائجة في عصرها، وتجاوزت كلّ الخطوط الحُمر، وأطلقت العنان لمشاعرها الأنثوية لتكتب قصائد جامحة عن الحبّ الأرضي والجسدي، بلغةٍ جريئة وصريحةٍ، لا تقبلُ أيّ تأويل، كما هو الحال مع الحبّ العرفاني لدى الشعراء الفرس الكلاسيكيين، فكان نشر أشعار بهذا الصوت المختلف حدثاً في الشعر النسائي الفارسي، فلم تكن المرأة، حتى ذلك الحين، تجرؤ على الإفصاح عن مشاعرها الأنثوية، وكان صوتها في الكتابة كصوت الرجل، وكان من الصعوبة بمكان تمييز قصائد النساء عن قصائد الرجال قبل فروغ فرّخزاد،

فقد كانت النساء قبلها يكتبن وفق الأساليب والتقاليد الأدبية الرائجة في عصرهنّ، ومع أنّ الشعر النسائي، عبر تاريخ الأدب الإيراني، لا يخلو من المشاعر الأنثوية الرقيقة، إلا أنّ هذه المشاعر كانت، دوماً، مغلّفة بالكنايات والاستعارات والتوريات الشعرية؛ مما كان يجعل نَسْب هذه القصائد إلى رجلٍ لا يبدو أمراً غير مألوفٍ، في حال كانت الشاعرة مجهولة.

وُلِدت فروغ فرّخزاد في الخامس من يناير/كانون الثاني، عام 1935م. في طهران، كان والدها محمّد فرّخزاد عقيداً في الجيش، وكان يتّبع في تربية أولاده أسلوباً خاصّاً، يتّسمُ بالقسوة والخشونة، فكان يعلّمهم، منذ نعومة أظفارهم معنى الاعتماد على النفس، كما كان يفرض عليهم النوم تحت بطانياتٍ عسكرية، بينما كان في البيت أنواعٌ مختلفة من البطانيات الوثيرة. وقد تركت صرامته وتعامله العسكريّ مع أولاده أثراً بالغاً في نشأة فروغ، وكان هذا أحد الأسباب الرئيسة التي جعلتها تستعجل بزواجها من قريب والدتها «برويز شابور»، الذي كان يكبرها بخمسة عشر عاماً، وكانت هي ما تزال في السادسة عشرة.

أحبّت فروغ «برويز»، ولكن هذا الحبّ كان يغذّيه نفورها من حياتها المحاصرة ضمن أسرتها المليئة بالمشاكل، وانتقلت،بعد زواجها، إلى الأهواز مع زوجها، وأنجبت منه ولدها الوحيد «كاميار»، وسرعان ما شعرت فروغ برتابة الحياة التي أوقعت نفسها فيها، وبعدم الانسجام مع زوجها، فانتهت علاقتهما بالطلاق، وقد حرمها القانون من رؤية ابنها، حتى نهاية حياتها.

رأت فروغ أنّ هذه الحياة ليست تلك الحياة التي تطمح إليها، فكانت ترى أنّه يجب أن تحيا حرّةً، ولأجل الشعر فقط، فكانت تنظر إلى الشعر بوصفه امتداداً لحياتها، وكانت تراهُ التفسيرَ الوحيد للغز وجودها والشاهد عليه، وكانت تقدّس الشعر كما يقدّس رجل دينٍ دينه، وترى أنّ ضرورة الشعر في الحياة ليست مثل الطعام والشراب، بل مثل التنفُّس.

تسنّى لفروغ، بعد طلاقها، السفر إلى أوروبا، سعت فيه إلى توسيع آفاق ثقافتها ومعرفتها، فسافرت إلى إيطاليا وإنجلترا وألمانيا، وتعلّمت اللغات: الإيطالية، والفرنسية، والألمانية، وعادت بعدها محمّلةً بطاقةٍ جديدةٍ خلّاقة مشبعةً بثقافةٍ جديدة ورؤىً جديدة بعد أن كانت قد وصلت إلى حدّ اليأس، نتيجة وضعها الاجتماعي بعد طلاقها، وبعد الجلبة والرفض اللذين أحدثهما صدور ديوان «الأسيرة».

تغيّرت كتابة فروغ، وتبلورت تدريجياً، وبلغت أوج نضجها في ديوانها «ولادة أخرى»، الصادر عام 1964م. فلا يمكن مقارنة قصائد هذه المجموعة مع دواوينها السابقة، بأيّ شكلٍ من الأشكال، لا من حيث اللغة الشعرية ولا من حيث المضمون أو المستوى الفنّي للقصائد، فكانت أعمالها الأولى تحمل طابعاً متمرّداً وانفعالياً، وكان الكثير من قصائدها الأولى قد كُتِبت تحت تأثير شعراء آخرين كلاسيكيين ومعاصرين، كحافظ، والخيام، ونيما يوشيج، أما ديوان «ولادة أخرى» فيعدّ حصيلة تجربتها: الحياتية، والفنّية، فهذا الديوان يحتوي نصوصاً ناضجةً تموجُ بالألم الفلسفيّ والحكمة المرّة، إلى جانب حنينٍ عميقٍ وملحاحٍ إلى عوالم الطفولة المفقودة وتمجيد الحبّ والصدقٍ والعلاقات الإنسانية الصافية، وهي نصوصٌ تنبضُ بصداقة العالم، صداقة الإنسان والطير والنبات، صداقة الفصول والشمس والغيوم، واستطاعت فروغ، في هذا الديوان، خلق لغةٍ خاصّة من خلال صورٍ وتراكيب شعرية مبتكرة، وإدراج مفرداتٍ جديدةٍ لم تكن تَردُ في قصائد الشعراء الآخرين من مجايليها، وشحنها بطاقةٍ شعرية؛ ممّا أكسبها بريقاً جديداً وخاصّاً، ولعلّ أشهر قصيدة وأعمقها هي تلك التي تحمل عنوان الديوان، وهي القصيدة المهداة إلى «إبراهيم بوليستان» القاصّ والسينمائي الإيراني الذي كان عذاب حياة الشاعرة، وشعلة الألم الصافية المتوقّدة داخلها.

برزت فروغ- أيضاً- سينمائيةً بارعة، ففي عام 1962م. نال فيلمها عن دار للمجذومين «البيت أسود» جائزة أفضل فيلم، في مهرجان «أوبرهاوزون» في ألمانيا الغربية، وقد سمّى المهرجان جائزته الكبرى باسم فروغ فرّخزاد في دورته التالية، ويرى المخرج الإيراني البارز محسن مخملباف أنّ السينما الإيرانية تدينُ بالكثير لهذا الفيلم الذي كان نواةً لولادة الموجة الجديدة للسينما الإيرانية.

كما برعت فروغ ممثّلةً مسرحيّة، لا سيّما عندما مثّلت مسرحية «ستّ شخصيات تبحث عن مؤلّف» للويجي بيرانديللو، بأداءٍ باهر.

أنتجت منظّمة اليونسكو، في العام 1965م، فيلماً تسجيلياً عن الشاعرة، مدّته نصف ساعة، كما أخرج المخرج الإيطالي «برناردو برتولوتشي»، في العام نفسه، فيلماً تسجيلياً عنها، مدّته ربع ساعة.

توفّيت فروغ عصر الرابع عشر من شباط، من العام 1967م. عن اثنين وثلاثين عاماً، بحادث سيارة، بعد أن حاولت تجنُّب حافلة تقلّ تلاميذ الرَّوضة، ولا يزالُ الشكُّ قائماً، لدى البعض، في هذه الحادثة، وهؤلاء يتّهمون تيّاراتٍ أصولية بالوقوف وراء الحادث، بتعطيل مكابح سيارتها قبل انطلاقها.

تُرجمت أعمالُ فروغ إلى: الإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والألمانية، واليابانية، والصينية، والعربية، والتركية، والعبرية، وغيرها.

أعمالها الشعرية:

1 - الأسيرة (1959).

2 - الجدار (1957).

3 - تمرّد (1959).

4 - ولادة أخرى (1964).

5 - لنؤمن ببداية فصل البرد. (صدر بعد رحيلها).

«ستأخذنا الريح» وقصائد أخرى

فُروغ فرُّخزاد

النَّوم

هادئاً،كرمادٍ ساخنٍ،
كان الليل يحطّ فوق الزّجاج المعتم،
الرّيحُ كانت تقلّبُ، كلّ لحظةً، الظلال، في باحة البيت
واللبلابُ كان يتمايلُ مثل دخانٍ أعلى الجدار،
وخلَل أشجار الصنوبر
كان القمر الساحر، بمصباحه الذاوي، يزحف بهدوءٍ
وكأنّه كان يبحث، في حفرة الظلام،
عن روحه الضائعة.
متعبةً من القلق والصّمت
زحفتُ إلى قلب الفِراش، وقلتُ:
يا نومُ، يا من رأسُ إصبعك مفتاحُ البساتين الخضراء،
وعيونك بركةٌ معتمةٌ لأسماك السكينة،
افتح جعبتك في وجه طفلي الباكي،
وخذني معك إلى البلاد الورديّة
لحوريّات النّسيان..

الخريف

عن وجه الطبيعة الساحرة
أغمضتُ عينيَّ المترعتين بالأسى،
كي لا ترى نظراتي المحمومة،



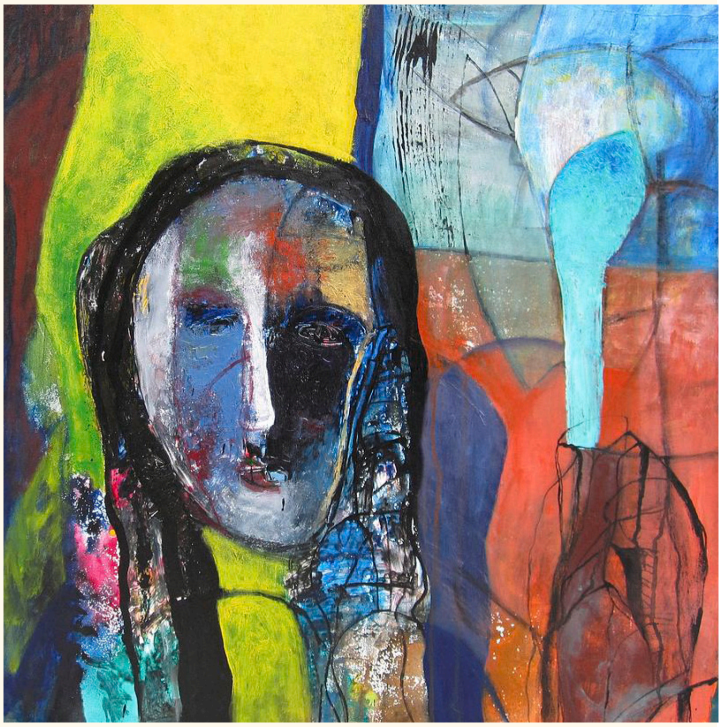
الأعمال الفنية:-Nasrin barekat- إيران

هذه المشاهد الأليمة المحزنة.
يا خريفُ، يا أيّها المسافر المغبرُّ
ما الذي تضمره في حاشية ثوبك؟
أيّة ثروةٍ تحملها للعالم
غير الأوراق اليابسة الميتة؟
سوى الحزن
ما الذي يمنحهُ غروبك الثقيلُ القاتمُ والصّامت
لقلب الشاعر؟
وسوى البرد والسآمة
ما الذي يهبه عناقك لروحي المتألِّمة؟
تعذّبني الكآبة النّائمة
بين ثنايا صمتك المُحزن،
ويتراقص فوق ستائر خيالي الغامضة

ذلك الأملُ الضّائعُ.
يا خريفُ:
يا أيُّها النشيدُ الخياليُّ
أيُّها الغناءُ المأساويُّ
يا ابتسامةً ذابلةً
فوق شفاه الطبيعة الساحرة.

ستأخذنا الرّيح

في ليلتي الصغيرة، آهٍ...
للرّيح ميعادٌ مع أوراق الشجر،
في ليلتي الصغيرة
ثمة خوفٌ من الانهيار.
أصغِ،
هل تسمعُ هبوب الظلام؟
إني أحدّق، بغرابةٍ، إلى هذه السعادة،



إني مدمنةٌ على يأسي.
أصغِ،
هل تسمعُ هبوب الظلام؟
الآن، ثمّة أمرٌ ما يحدثُ في الليل
القمرُ أحمرُ ومضطرب
وفوق هذا السقف، الذي يُخشى من انهياره في كلّ لحظة،
تبدو الغيوم كحشدٍ جنائزيّ
ينتظر لحظة الهطول.
لحظةٌ..
ثمّ، بعدها، لا شيء.
خلف هذه النافذة
يرتعد الليل
والأرض تكفّ عن الدوران،
خلف هذه النافذة
مجهولٌ ما قلقٌ عليَّ وعليك،
أيّها الأخضرُ بأكملك،
ضع يديك كذكرى لاهبةٍ في يديّ العاشقتين
وسلّم شفتيك، مثل إحساسٍ دافئ بالوجود، لمداعبات
شفتيّ العاشقتين،
ستأخذنا الرّيحُ معها
ستأخذنا الرّيحُ معها..

الطيرُ فانٍ

كئيبةٌ أنا
كئيبة،
أمضي إلى الشرفة

وأمسّد بأصابعي جلد الليل المشدود.
مصابيح العلاقات معتمة
لا أحد سيعرّفني على الشمس
لا أحد سيأخذني إلى ضيافة العصافير،
تذكّر الطيران
فالطيرُ فانٍ.

جنون

ماذا سيفعلُ قلبي الضالُّ
أمام الربيع القادم على الطريق؟
أمام الرغبة المتلوِّنة في جسد الأغصان السوداء اليابسة؟
ماذا سيفعلُ أمام نسيمٍ يرشحُ منهُ عبقُ عشق اليمامات
ونفحات عطرٍ تائهة؟
شفتي تحترقُ من الغناء،
صدري يتوقّدُ بالحبّ،
جلدي يتشققُ من الجمال
وجسدي يلتهبُ بالبراعم..
كلّ لحظة أتدفّقُ أمواجاً نحو أعماقي،
أمضي وأمضي إلي مكانٍ بعيد،
في طريقي تمكثُ شتلة الشمس وسط هالة النور..
مُفعمةٌ بحياء الأزهار أنا؛
أيّها الربيع الأبيضُ،
من هو حبيبي؟
إن لم يقبّلني في هذا الربيع
فهو ليس حبيبي..

من الذي يناديه السهلُ الجزِءُ المغمور بالندى؟
اصمتي قليلاً، أيّتها الأعشاب، اصمتي
فحبيبي يعرفُ..
السماء تركضُ خارج ذاتها
ما عاد العالمُ يتّسعُ لها،
آهٍ، كأنّ السماء ما عادت تتّسعُ لكلّ هذه «الزرقة».
في الربيع،
سوف ينسى برودة الشتاء وظلامه،
وسيضع على شعري، مرّةً أخرى،
إكليل الحبق البرّي اللاذع..
أيّها الربيع، أيّها الربيعُ الساحر،
لقد غدا كلّ كياني طيفاً له.
جنوني بكَ أفقدني الوعي
فصرتُ شعراً
صرتُ صراخ الأمل..
على الأعشاب الطريّة الباردة
أزحفُ مثل أفعى محمومة..
آهٍ، ماذا سيفعلُ قلبي الضالُّ
أمام كلّ هذه الإثارة والفتنة؟

هدية

إني أتحدّثُ عن نهاية الليل،
عن نهاية العتمة،
وعن نهاية الليل أتحدّث.
إن أتيتَ إلى بيتي، أيّها الحنون،
فاجْلب لي معك مصباحاً ونافذةً
أنظرُ منها إلى اكتظاظ الحيّ السعيد.

صوت شعري استثنائي في المشهد الشعري التُّركي المُعاصر. يحظى بشهرة دوليَّة كبيرة، حيثُ تُرجمت كتاباته إلى أكثر مِن عشرين لغة، فضلاً عن فوزه بالعديد من الجوائز. يستمدّ شعره فرادته وحساسيّته مِن تعدُّد الينابيع الأدبيّة التي يستقي منها تجربته؛ إذْ يمزج بين ثقافات البحر المتوسِّط، التركية، واليونانيّة، والشّرقيّة، ليؤلِّف غنائيَّة سرديَّة ودراميّة ثريَّة بالإحالات: التّاريخية، والجغرافيّة، واللّغويّة.

وُلِد عام 1958 في أحد أحياء قبرص الكوزموبوليتانيَّة التي كانت خاضعة للاحتلال البريطاني آنذاك. ذاق مرارة الصراعات بين شطرَي الجزيرة القبرصيَّة خلال فترة طفولته، وانفصل أبواه (وكلاهما كان جزءًا من العالم الثقافي والأدبي) قبل ولادته. صادرت الحكومة التركيَّة، التي تشكّلت عقب انقلاب 1980 العسكري، أوَّل دواوينه الشّعرية، ونفته خارج البلاد عام 1986، بسبب ما رأت من أنّه شاعر «تخريبي»، فتوجّه إلى بريطانيا لاستكمال دراساته العُليا في مركز الدراسات العثمانية، والبيزنطيَّة، واليونانية الحديثة في جامعة برمنغهام. وعقب رفع أمر النّفي، عام 1993، عاد إلى اسطنبول، لكنه عاد أدراجه إلى لندن عام 1996.

قام بتدريس الأدب المقارن ودراسات التّرجمة والأدب التّركي المُعاصر في جامعات مُختلفة في بريطانيا، وتركيا، وقبرص. يعيش، منذُ عام 2002، بين كامبريدج ونيقوسيا واسطنبول.

أصدر محمد ياسين تسع مجموعات شعريَّة وثلاث روايات، فضلاً عن عدد آخر من الكتب والمقالات والمنتخبات والدراسات للشعر القبرصي في اسطنبول، حيثُ لعبت كتبه دوراً مهمّاً في إعادة التعريف بالتقاليد الأدبيَّة في قبرص وتركيا، كما يُعدّ من الشخصيات البارزة في الشّعر والأدب القبرصيَّيْن مابعد 1974، والشعر التركي مابعد ثمانينات القرن المنصرم.

«حافلة المساء» وقصائد أخرى

محمد ياسين (تركيا)

شَبَح

أجهزَ المُحاربون الفينيقيون على حفّاري المرثيات الفينيقيين،

لا لشيء، سوى حماسهم لوضع حدّ للحرب مع الإغريق،

أمّا هؤلاء الّذين ظلّوا على قيد الحياة، فقد عاشوا

مثل أشباح مهدَّدين بالذبح.

(مِن شاهد قبر في إيداليون، قُبْرُص، القرن الثامن قبل الميلاد.)

كَمَا شبح، ليس إلّا، أستطيع الآن العودة إلى بيتي،

والطّلوع مِن المرايا المغبشة. لم يبقَ أمامي الكثير.

أدفع الشبابيك، في العتمة المطبقة، فيفيض نور

الأبواب،
وأرحل مِن جديد، دون أن ينتبه إليّ أحد.
أنا طيف... ولن يستطيعوا قتلي.

الباب !

دعهم يطرقون. دعهم.
يُمكن أنْ تعتبر نفسك آمناً في الدّاخل، مُحتَجباً،
لا أحد سواك، لا سبيل إليك.
التلفاز نافذتك يتيمة العين على الزّمن الخارجي،
لون تِلوَ لون، وقناة تِلوَ قناة، طقطقة تلي الأخرى..
الباب! دعهم يطرقون.
تُرى من يكون، على أيّ حال؟ حبيبة؟...
رجالاً أو نساءً، يُمكن للعشّاق أن يكونوا نوافذ،
كلّ نافذة منها مفتوحة على مغامرة مختلفة
سلسلة وراء سلسلة، طقطقة تلي الأخرى. الباب!
تُرى: هل يستحقّ الواقف وراء الباب عناء الردّ
الآن؟ إنّ الحُريَّة سجن مِن نوع ما...

يانوس له وجهان: باب بَشُوش، وآخر
عابس!
كلّا، دَعْه موصَداً.

حافلة المساء

كانت النساء طريحات جرّاء طعنات السكاكين
المروِّعة.
واندفعت الحافلة دون أن تتوقّف
أمّا هؤلاء الّذين يعيشون في الطوابق العلويَّة


الأعمال الفنية:-Gizem Saka- تركيا

النجوم
داخل الغرفة. أنفضُ الغبار عن الستائر،
وعن الشّراشف التي تغطّي أرفف الكُتب. لابُدّ،
كذلك، أنْ أنظِّف
بأنفاسي الرّطبة، صور العائلة المؤطّرة.
إنّ ملائكة الثأر بهذا المنزل متعدِّد اللّغات، وقَدْ
سكتت الآن،
تحمل الّذين يدخلون، على الكتابة
ضدّ الحروب، ضدّ كلّ ما هو شوفيني، حتّى
الشّائعات.
أنثر قاتل النّمل مثل كلمات مسحورة،
وكرات النفتالين مسحت الأرضيات. أغلق

فقد أوصدوا أبوابهم أمام الصيحات في الأسفل.
رأيت المشهد نفسه، مقشعرّاً بعض الشيء
ليلةً بعد أخرى،
أتعلَّم فقرتي في الخفاء كلّ يوم،



وقد انتظرت دوري
كي أرى وجهي فوق الشّاشة،
وقد سدَّدت رسم الدّخول كي أمرّ.

قبَّلَه المساء فوق جبينه، فوق شفتيه،
فتح الباب وأرشده إلى كرسيه،
لا رجل، ولا امرأة !
وأبرزت الجماهير دمًى كي تدغدغ اللحم
ولفّت المشروبات الحمراء كالدّم بين الأصابع
أرجاء دار الرّغبة.

سألونا عمّن نكون، لكننا نسينا أسماءنا،
كُنّا تمزّقْنا
بَتَرتْنا جياد بأجنحة سوداء...
بدّل المساء ثيابنا
وثبّت التّرتر في شعرنا
بعدها، حُمِلنا إلى أرض غارقة.

كانت النســاء طريحات جرّاء طعنات الســكاكين المروِّعة
واندفعت الحافلة دون أن تتوقّف.

أيّها الأسى الغالي

قلت: لِم أحسست بالحزن آنئذٍ؟
جثمت فوق حافّة كرســي بمقهى يفيضُ وينحسر على شاطئ البحر،
يعييك العثور على موضع لحقيبة ظهرك، فتصغي إلى كلمات الحنين،

التي نطقتها وقد أشاحت بعينيها... [لُعبة،

حين تفرّ هي تتشبّث بها، وحين تتشبّث بك تفرّ أنت.
والضوء عالق داخل البلور المُقسّى.
كلّ شيء يُستهان به الآن.
مُحال أنْ تُصاحب مَنْ آلموك كثيراً،
وفي اللحظة التالية تصاحبهم؛ فالآن، لم يُعد يمثِّل ذلك فارقاً على الإطلاق.]

تقول: لا بأس، لكن، كيف أفارق حزني؟
يُعاجله، لِنضع حدّاً لحياتكما معاً
طويلاً، لأنّك عُدت فحسب...
سأضطرّ للإحساس بالأسى يوماً ما، على أيّ حال
خَجِلاً لو ضاعت دفعات أساي سُدًى.

طوال النّهار

أخذتْ حمّاماً، وغادرت...

أمّا أنت، لا اغتسلت
ولا غادرت الفراش
طوال النّهار ترقد فحسب
تحتضن الوسادة حيث وضعت رأسها.

كَمَا ممثِّل ينتظر دوره

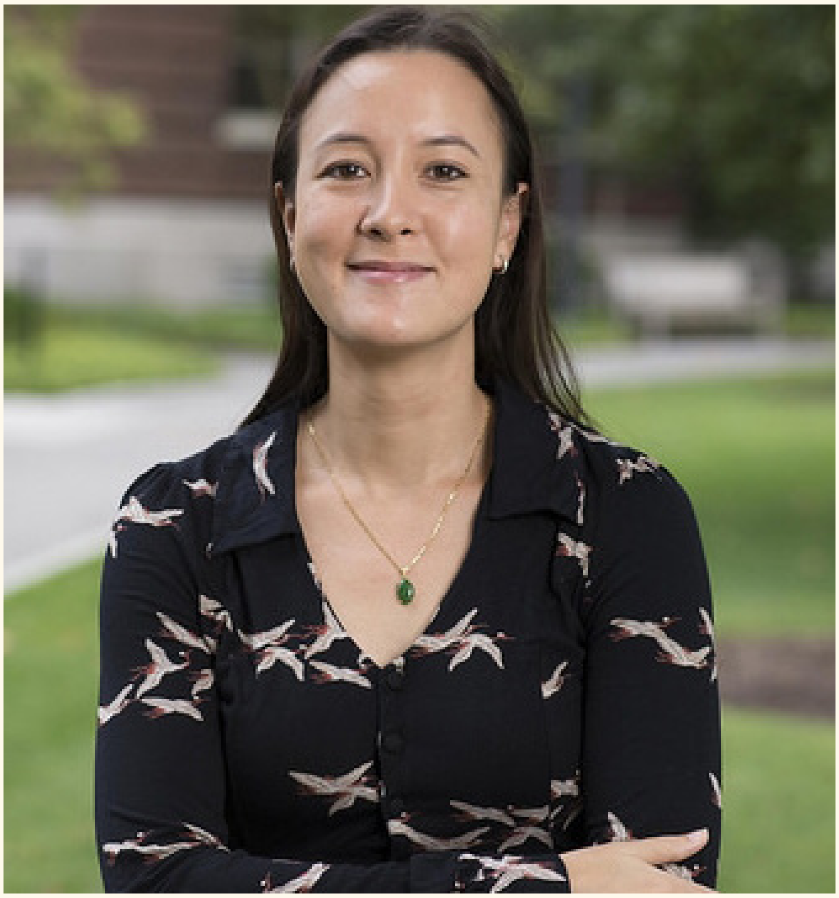
في البدء دروس التمثيل، البروفات،
كلّ ذلك الصّخب والضّجيج في الطريق
ذلك المجيء والإدبار إلى أن تعتاد الملابس...
بعدها، ينادونك كي تقف أمام المرآة.
ويستغرق الماكياج ساعات وساعات...
والآن، تنتظر دورك وراء السّتار
مرّة بعد مرّة، تستظهر عباراتك
وتفكِّر كم طال انتظارك لهذه اللحظة:

هكذا، إذن، كلّ ما كنت أفعله طوال حياتي،
ثلاث دقائق في مسرحيَّة عَلَى نِزاع عُمر.

البشكير

يخربشك الغار حين تطلع من البحر.
كلّ ما يشغلك أنّها ستصاب بالبرد بثوب الاستحمام المبلَّل،
بل تحسّ رعشة جسدها، رغم أنّك لا ترى
الخربشات التي خلّفتها الأغصان الشّائكة...
تناولها منشفتك كي تجفِّف نفسها،
وحين تعيدها إليك، تقول: «لا، احتفظي بها
وإلّا انتابني الحُزن حين أتذكّر هذه اللحظة،
في حين يسعك أن تذكريني دون أن يغمرك الحزن.»
فتمضي إلى الحمّام، وتغسل البشكير
وتعيده إليك نظيفاً،
دونما أثر لرائحة البحر أو أوراق الغار.

لكن، في اليوم التالي يحكّ جلدك
ذلك البشكير، يبَّسه الملح الخشن مثل ورق الصّنفرة.



«سـارا هـاو»: شـاعرة، ومحـرِّرة صحافيـة، وباحثـة أكاديمية، وُلِـدت فـي هونـغ كونـغ، عام 1983، لأب إنجليـزي وأمّ صينيـة المولـد. انتقلت مـع أسرتها، في سنّ السابعة، إلى إنجلتـرا، حيـث نالت شـهادتها الجامعيـة الأولى من كامبردج، ثم نالـت الدكتـوراه فـي الأدب الإنجليزي من الجامعة نفسـها. حصلت عـام 2015 على جائزة تـي إس إليـوت الشـعرية المرموقـة عـن مجموعتهـا الشـعرية «طوق اليَشَم»، وهـي المـرّة الأولـى التي تُمنَـح فيها هذه الجائزة عن مجموعة أولى لشاعر

ثلاث قصائد لـ«سارا هاو»

ترجمة: ماجد الحيدر

هائجة

قد يكون الامتناع

مجرَّد ضرب آخر

من الاحتياج.

أنا ثمرة خوخ زرقاء

في ضياء الغسق،

وأنت نمر

يأكل براثنه.

يوم تزوَّجنا،

ارتجفت الأشجار كلّها

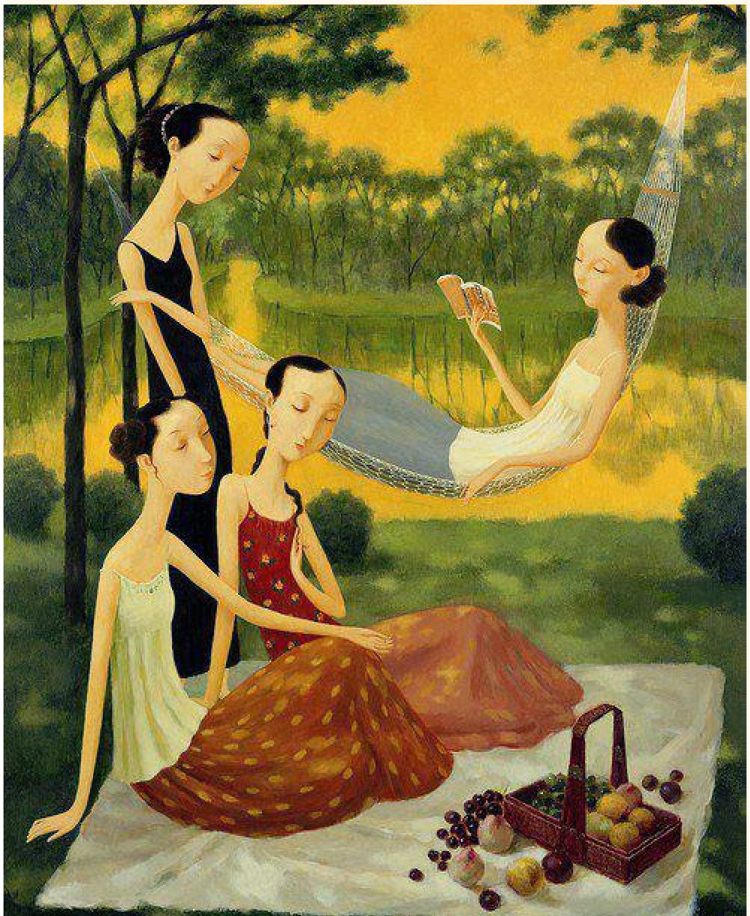
كأنها جُنَّت،
وقلت لي:
كوني بي شفيقة.

مدجّنة

«تربية الإوزّ أكثر ربحاً من تربية البنات»

(مثل صيني)

هذي حكايةٌ عن ابنةِ حطّاب
وُلدَتْ، وجوار السرير- تحسُّباً-
صندوقٌ من رماد.
قبل صرختها الأولى،
أمسكها.. مرّغَ وجهها في مُطفأ الجمر.
الأمّ الحديثة، الواهنة من عنفوان النزيف،
حاولت إيقاف يده،
فأخرجها سحلاً إلى الفناء
جَلَدها بالغصن المعتاد.
هل كان ثمّة سحر
في تلكم الخشبة؟ ما خبَّرنا أحد.
لكنها شرعت بالتحوُّل:
ظهرها الذي غضَّنَته الندوب
من تحت السياط تصلَّب،
صار قشرةً؛ تشطّر، أضحى لحاءً.
ركبتاها المنكبتان حفرتا في الأرض الرملية
مَدّتا الجذور، تبحثان عن الماء.
أصابعها المعروقة من الكدح استطالت،
صارت غصوناً.
وحين استحالت شجرة



الأعمال الفنية: Shuai-Mei -الصين

شجرة لايتشي (1)
ما انفكّ عن شتمها، كأنها امرأته:
يا عديمةَ نفعٍ، يا هزيلة ثمار!
لكن الفتاة نجت.

مكسوّة بالرماد الأشيب،
وجهها أفطس، كإوزّة صغيرة.
سمّاها مي مينغ (لا اسم)، إذ لم تعرف الكلام.
حياتها أعطبها حزن أبيها
فالأسى جبّارٌ عتيد، حتى حين لا يدرَك.
كان عليه رميها في البئر،

فربّما استطاع النسيان.
أحياناً، حين يتهيّأ للعمل،
رافعاً فأسه ليفحص نظافة شفرتها
كان تنطح مرفقه برأسها الحرون،
مرّةً بعد أخرى،
حتى يغضب وينفضها عنه.
كلاهما ليس يدري
إن كان ثمّة معنى
لهذي الالتماسات الصامتة.

سلواها الوحيدة كانت
أن تأوي إلى شجرة اللايتشي.
أغصانها المتأرجحات تصفِّر لها
بتهويدات صامتة: ثمار اللايتشي بعيونها اليقظة
وطيور إوزّ حرّة، تجتاز من فوقها السماء.
الثمار والإوزّ. علّما فصولَها.
لم تَتُق إلى لحاقِ بالطيور،
ففي التوق إرادة تتجاوز الغريزة العمياء.
ثم، وفي منتصف خريفٍ ما،
مدّت عنقها بعيداً لتتبيّن الإوزّ الطائر
في حلقات، فوق التلال الغائمة،
وظلت تمدّها، وتمدّ
حتى استدقّت مثل منقار،
وتبرعمت من أصابع قدميها الورديات
مخالبُ وطَيّات
واستقوى ذراعاها الضعيفان بجناحين.
وحلّقت.. حلَّقت البنتُ الإوزّةُ
لتلحق بالسرب المنظوم كالسهم،



يجمعها بهم نسبٌ من غاية واحدة وميل،
أدركت مقصدهم وما ينشدون.
وأنفقوا عامهم، أو ما يزيد، في التحليق،
لكن، أين؟ في أية سهوب جرداء متلألئة؟
ما سمعتهم يخبّرون.
بعضهم ينهي الحكاية هنا،
لكن، من يعرفوا عادات الإوزّ
يعرفوا التزامهم الرجوع إلى موطنهم الأوّل.
حسبكم- إذن- هذا: في آخر الربيع
أوقعَ حطابٌ في شراكه
إوزّةً بريّة دوّمت، وحَطّت،
كما لو تعرف، في حقله تماماً.
أمسك عنقها المفتول، ثَبّته إلى جذعٍ
مقطوع من شجرة لايتشي.
وبضربةٍ واحدة.. تبدَّد الربح!

لماذا أكرهك الآن!

سأجلجلُ بقبضةٍ من عظام الفودو (2)
فـي الوجه المسـيحي المتعصّب لشـاي الصباح،
لأمّك المداهِنة.
سأفصل أباك الذي طال عذابه عن عبوديته
للطموحـات الطغيانيـة الخرقاء لزوجتـه المحمرّة الوجه.
سأزوِّجُ أخاك بالمطلّقة الحمقاء، التي من أجلها
جعّد قلبَ بائعِ السـياراتِ المستعملةِ الصغيرَ الذي يحمله.

ولكن ماذا سأفعل بك؟

يمكننـي أن أنكـتَ بإصبعـي إرادتـك الضئيلـة،
عديمة القيمة،
المرتعشة ثلاثاً حول الطاولة.

أستطيع أن أدوسٍ بقدمي
على اللباس التنكّري المسمّى بالفطنة والظرف،
وأسحقه في المسرحية المتكلّفة
المسمّاة بالقذارة.

يمكننـي أن أنتزع حشـوةَ كلِّ تملُّقك المتشـامخ
المبتذل،
وأقول لك، وأعيد: قد أضجرتَني أيّها المطنِب.

أستطيع امتلاكك.
أستطيع امتلاكك كلّ حين.
أستطيع امتلاكك كلّ حينٍ، إن أردتُ.

لكنني أكثرُ شهامة من ذاك.
وبدلاً من هذا، يا صديقي القديم،
سأكتفي بهجوكَ، وأنا
أتقلّب في سلوى عقلي الملتوي الصغير.

---

(1) لايتشـي: هي شـجرة اسـتوائية، موطنهـا الأصلي جنـوب الصين، تنتج فاكهة صغيرة الحجم ذات قشرة صلبة ولبّ أبيض يشبه لب العنب، في الطعم والملمس.
(2) الفودو: ديانة تنتشـر في منطقة الكاريبي وجنوبي أمريكا، هي خليط من الطقوس الكاثوليكيـة والطقوس الأفريقية القديمة، وتمتاز بالسـحر وتقمُّص الأرواح.

* د. ماجد الحيدر: شاعر وقاصّ ومترجم من كردستان العراق

الشحّاذ الهاوي

أحمد المرزوقي (المغرب)

كان العم «لحسن» فلّاحاً يسكن في أعالي الجبال، ويحيا حياة الضنك، على غرار جلّ الفلّاحين الجبليين البسطاء. وشاءت الأقدار أن تجعل من ذرّيّته نسلاً صالحاً، ارتقى، بفضل كدّه واجتهاده، أسمى الدرجات الاجتماعية.
وكان لزاماً، بعد وفاة زوجته، أن ينزل من قمّة جبله، ويسكن في الدار البيضاء مع أحد أبنائه، من أولئك الذين ابتسمت لهم الحياة، بعد طول عبوس.
وبعد مدة ليست بالقصيرة، ضاق الحال بالشيخ، ولم يعد يطيق حياة المدينة بضوضائها وصخبها وعماراتها الشاهقة المنتصبة كسلسلة جبال إسمنتية قاسية تصفع النظر، وتحول دون رؤية بزوغ الشمس وطلوع القمر، وضحك المروج، وخرير السواقي والوديان...
فنزعت نفسه للرجوع إلى مسقط رأسه ليستأنف مشوار حياته على النمط الذي تعوّد عليه، إلا أن أبناءه وقفوا في



وجهه وقفة رجل واحد، مدّعين أنه تعذَّبَ بما فيه الكفاية، وأن الأوان قد حان ليتمتّع براحة المحارب، بعدما توفّرت له جميع سبل العيش الكريم.
فأذعن لهم مهموماً محسوراً...
إلا أنه بعد عدّة شهور، طفح به الكيل، وضاق بحاله ذرعاً، لما حَنَّتْ نفسه إلى الجلوس تحت ظلال الأشجار الوارفة والاستمتاع بثُغاء النعاج، وهي راجعة إلى حظائرها، سعيدة منتفخة البطون، وخلفها الراعي «عبسلام بوشكريط» يعزف من نايه الشجي لحناً جبلياً رائقاً لأغنية من أغاني محمد العروسي، شيخ شيوخ الفنّانين الجبليين، يقول مطلعها:
أليلة واش هاد الليلة... الليل والليالي وأنا ماشياً بحالي...
أجناني وجناني البرقوق، أنا صغيرة، والرجل مدعوق...
فبات- كما يقولون- ولم يصبح.
استيقظ ذات مرّة، في الهزيع الأخير من الليل، بعدما اتّفق مع صاحب شاحنة صغيرة تؤمِّن الربط بين بلدته والبيضاء، وما هي إلا ساعات قليلة حتى كان في مسقط رأسه، يفيض سعادةً وحبوراً، كذاك العصفور الأسير الذي انفتح أمامه باب القفص فجأة، فانطلق طائراً مجنَّحاً، لا يلوي على شيء.
وكان من الطبيعي أن تفرح ساكنة الدوّار برجوعه، لا سيّما أنه كان ودوداً طيّباً، ويتمتّع، فوق ذلك، بحسّ الفكاهة والمرح.
فتحلّق الناس حوله، وصار يحكي لهم عن الدار البيضاء، المدينة الغول، قصّصاً عديدة شيّقة، لم يكن ينتهي من سرد إحداها حتى يبدأ في أخرى أطول منها وأمتع...
وذات مرّة، سأله فقيه الدوّار مستفسراً:
هل لك أن تختصر لنا وصف هذه المدينة المخيفة في جملة قصيرة؟ فتارةً نراك تصبّ حمم غضبك عليها، حتى نقول إنك لن تعود إليها أبداً، وتارةً أخرى تشيد بها إلى حَدّ الانبهار، حتى نعتقد أنها سحرتك، وأنك إليها- لا محالة- راجع.
فأجاب الشيخ، وكأن الجواب كان جاهزاً في «قبّه»:
الدار البيضاء، بالنسبة إليّ- أيّها الفقيه الذي لا يفقه في المدن شيئاً- هي أمّ المعضلات، فإن مشيت في شوارعها الراقية ورفعت عينيك، عصيت الله، وإن خفضتهما، دهستك سيارة.
ولم يكمل العمّ لحسن أسبوعه في الدوّار، حتى قدم أولاده في طلبه، فتمنَّع في البداية، لكنه سرعان ما رضخ

لإلحاحهم بعدما آنس من نفسه استعداداً للرجوع، بسبب انعدام من يقوم بأموره في باديته، من جهة، ومن جهة أخرى بسبب حنينه الجارف للنيذ الشراب وشهيّ الطعام. لكنه، ما إن استقرّ به المقام في العاصمة الاقتصادية ثانيةً، حتى أحسّ بالاختناق من جديد.
ولكي يروّح عن نفسه لحظةً، شرع يتريّث في الصباح حتى يتوجّه ابنه الذي كان يعيش معه إلى عمله، فيأخذ حافلة كانت تقلّه إلى مكان قصيّ في المدينة، ثم يعود إلى البيت في الزوال قبل أن يفطن إليه أحد. لكن ذلك لم يكن لينطلي على زوجة ابنه التي أخبرت، بذلك، بعلها، فترصّد هذا خطواته من بعيد، وتبع الحافلة إلى أن نزل منها أبوه، فرآه وهو يتوجّه إلى عتبة دكان مهجور ويجلس مفترشاً شرائح من الورق المقوّى.
ولم تمضِ دقائق معدودة حتى اندهش، إلى حَدّ الصدمة، وهو يرى الشيخ يغطّي وجهه بقبّه، ويمدّ يده إلى السابلة متسوّلاً...
ارتبك الابن، ولم يعد يدري ما يفعل! وبعد تفكير قصير، توجّه إلى المتسوِّل، ودَسَّ في يده ورقة من فئة الخمسين درهماً.
خطفها الشيخ خطفاً، واندفع يدعو للمحسن إلى أن يبس الريق من فمه، وما إن تجرّأ ورفع إليه بصره يستكشف هويّته، بدافع الفضول الملحّ، حتى انقلب عليه في التوّ، وشرع يدعو عليه بصوت مرتفع، جعل الابن يهرول إلى سيارته خوفاً من أن يتعرّف إليهما أحد، فيقعا في الفضيحة.
وفي المساء، التأم شمل الإخوة والأخوات، فتذاكروا وتشاوروا وتدبّروا أمرهم قبل أن يدعوه إليهم للحديث معه حول تلك النازلة الغريبة التي شقّ عليهم استيعابها وفهم دوافعها.
فتكلّم معه كبيرهم باللباقة والحسنى، وأثار انتباهه إلى الخطر الذي أصبح يتهدّد سمعتهم لو شاع الخبر بين الناس وأوّلوه على غير وجهه، فاندفعوا يسلقونهم بألسنة حداد.
طأطأ الشيخ رأسه لحظةً، ثم أجال في أبنائه نظرةً فاحصة مبتسمة، وقال:
 اعلموا- أيها الكلاب- أني لم أفعل ما فعلت إلا طمعاً في تزجية الوقت ومساعدة الفقراء والمعوزين، فتيقّنوا أن كلّ ما أجمعه أردّه على مَنْ هم بمسيس الحاجة إليه، وقد قلت، في نفسي، بأن أحداً لن يطّلع على سرّي في هذه المدينة الغول، ولكن، كان عبثاً مسعاي، فأنا لم أكن أدري بأني محاط بجوقة من البوليس والمخبرين.
وفي نهاية كلامه، ادّعى التوبة، وطوى الأمر.
 غير أنه مع مرور الأيام، رجع الشيخ إلى هوايته، كما يعود المقلع عن التدخين إلى سجائره..
ولم يكن كاذباً فيما ادّعاه لأبنائه، إذ كانت الكيلوغرامات الثقيلة من الصرف التي كان يجمعها، يعيد توزيعها على الفقراء والمساكين، بأريحية منقطعة النظير.
وهكذا، بقي متذبذباً بين التوبة والعَوْد، إلى أن ضاق به أولاده ذرعاً، وتركوه لحال سبيله، بعدما استعصى عليهم حلّ معضلته.
فأصبح يتنقّل بين المدينة والبادية، إلا أنه لم يعد يشعر بالراحة، لا في هذه ولا في تلك، وحيثما وُجِد، كان لا يجد أدنى حرج في مَدّ يده، وتكفّف الناس.
استحكمت به بليّة الشحاذة إلى أن صارت له حرفة، لا يقبل عنها بديلاً.
وها هو ذا، اليوم، قطرة من بحر الشحّاذين الذين تفيض أمواجهم العطنة على الطرقات والأسواق والمحطّات والأماكن التي تعجّ بالسيّاح.
وحينما سأله أحد معارفه مازحاً عن أيّ المدن أشدّ كَرَماً، أجاب بلهجة العارف المطّلع:
أمّا المدن، فلا مدينة في المغرب، يضاهي كرم أهلها كرم البيضاويين.
ولمّا سأله: أيّ الفئات الاجتماعية أكرم؟
أطلق من أنفه ضحكة، وقال:
السكارى، ثم السكارى، ثم السكارى ...
قال له السائل مستغرباً:
ولِمَ كلّ هذا التوكيد؟
أجاب الشحّاذ موضّحاً:
اسمع يا بنيّ، سأحكي لك قصّة تغنيك بعدها عن طرح هذا السؤال:
ذات يوم من أيام الله، كنت أحسّ، وأنا في المدينة، بفراغ خانق، فطرأت في خاطري فكرة، دفعتني- بهاجس الفضول- إلى محاولة معرفة أيّ الناس أشدّ كرماً، وصادف ذلك اقتراب عيد الأضحى، فبدأت أدخل إلى المساجد، واحداً تلو آخر، وأصلّي مع المصلّين، حتى إذا ما سَلَّمَ الإمام، وقفت فغطّيت وجهي بـ«قبّي»، ومددت كفّي، وصرت أدعو الناس بصوت مرتعش حزين.
فكان أقصى ما كنت أجمعه، عقب كلّ صلاة، ثلاثة أو أربعة دراهم، لا غير.
وعندما كان يرخي الليل سدوله، وتُقفر الشوارع إلا من الكلاب والقطط، كنت أقصد الحانات والخمّارات، فأجد قوماً يترنّحون في بحر من الأضواء الحمراء الخافتة، ويتناجون خلف سحب من دخان السجائر المتراقصة، فأهتف فيهم:
 يا وجوه الخير، يا أهل الجود والكرم، إني لأدعو الله لكم بالتوبة والغفران... هذا أبوكم أبو عيال...
وما كنت أكاد أكمل حتى يتهاطل المال عليّ بأريحية مدهشة، ولولا أني كنت أُطرَد سريعاً من طرف بعض الحرّاس الغلاظ، لكنت أجمع، في ثلاث أو أربع ليال، رَيْع أضحية.
هل تدري، الآن، لماذا أكّدت على فئة السكارى ثلاث مرات؟.



مرابح الخاسر*

جلال برجس (الأردن)

كان الوقت ليلاً، والأوان صيفاً، تشتعل فيه عمّان مصابيحَ، وزحاماً، وضجيجاً. فقد عجّت الشوارع والطرقات بالسيارات وبالمارّة وبالمصطافين هروباً من درجات حرارة ملتهبة، تكاد في النهار تسلق البيضة، وتجفّف ماء العين، فترتبك سنّة الوقت، ليصبح النهار ليلاً، والليل نهاراً.

سطع اللون الأحمر في شاشة إشارة ضوئية نصبت في وسط البلد، فتوقّفت السيارات تنتظر انبلاج الأخضر.

نحو أوّل سيارة تقف على أهبة الانطلاق، مشى رجل يشارف عمره على الخمسين، بثياب رثّة، وبخطوات مترنّحة ثملة، ثم توقّف عند نافذتها التي جلس وراء مقودها رجل بثياب زاهية، فاح منها عطر فاخر، ينفخ

ما بين الحين والآخر دخان سيجار من ذلك النوع الثمين، يحدّث امرأة عشرينية تجلس إلى جانبه، ويعبث بسلسلة ذهبية تدلّت من عنقه، بينما كانت المرأة تطلق ضحكات مغناجة، وهي تداعب خصلة شعر انسدلت من وراء أذنها، حيث هوى منها قرط ذهبي، يهتزّ لحركاتها الكثيرة.
مدّ الرجل يده المرتعشة متسوّلاً، فانطلقت صرخة رعب مفاجئة من فم المرأة، ومن ثَمّ بصقة من فم السائق، ودفعة قويّة من يده للمتسوّل، قبل أن تشتعل الإشارة بالأخضر، فتنطلق السيارات ميمّمة شوارع المدينة المزدحمة، ومحرّكاتها تطلق أنّاتها المتفاوتة.
تحت مصباح الشارع الساطع، كان المتسوّل ما يزال على أرض الرصيف، متهالكاً على نفسه بفعل السقطة المباغتة، عندما التفت إلى اليمين يتفقد كوعه الذي جُرِح، بأصابع لم تكن متّسخة كباقي المتسوِّلين، والتي لم تستطل أظافرها، بل شُذِّبت بعناية، بان وجهه المرعب تحت الضوء أكثر من ذي قبل، فبدا جلد وجهه منكمشاً على بعضه، ليس له سوى عين واحدة بلا حواجب ولا رموش. لا وجود لعينه اليمنى، فانثناء الجلد طَمَر ما تبقى منها، فبدا أعور. لم يَنْمُ شعر ذقنه إلّا من أعلى صدغه الأيمن، ومن أسفل صدغه الأيسر فتدلى ما نما من شعر الذقن حتى وصل صدره، مبروماً كأنه حبال كتّانية غمرت باللون الأسود. ليس في رأسه شعر سوى قليل، هبط حتى كتفيه من جهة الرأس اليمنى، وبضع خصلات في مساحة ضئيلة من أعلى رأسه، تدلّت على ظهره حتى وصلت خصره، فبدت بشعة وهي تنمو في جلد رأسه المشوّه، كحال رقبته الذي كان جلدها منكمشاً هو الآخر كقطعة بلاستيك شوّهت ملامحَها النار.
توقّف سيل السيارات الهادر مرّةً أخرى عند الإشارة. ثمة ولد سأل أباه، بصوت مرتعد خائف، عن ذلك الرجل، فأجابه بعد أن أشاح بوجهه عنه بعيداً: (يلقبونه يا ولدي بأبي حُطَمة. يقال إنه تعرض لحريق، نجا منه بأعجوبة).
(أبو حُطَمة). لا أحد يعرف من أطلق عليه ذلك اللقب المزعج له، والذي ما هو إلّا أحد أسماء النار. إنه ضحيّتها، فكيف تكون الضحية أباً لأداة إيذائه، إلّا إذا قُصد المفهوم الشعبي لها، كمن يطلقون على من تعرَّض لمصيبة (أبو المصايب)! عرفته عَمان منذ أن أتى إليها بهيئته الغريبة، وجسده الذي أكلت منه النار الكثير، فسطت على ملامحه، في حادثة لا يعلم أحد عنها شيئاً، فلا أصدقاء له ولا أقرباء في هذه المدينة، التي خبرته صامتاً لا يتحدّث إلى أحد، حتى خاله الناس أخرس. ورغم بشاعة شكله الذي لا يقوى الكثير على النظر فيه، ورغم منظر ملابسه الرثّة القديمة، إلّا أن ما من أحد عاب عليه نظافته، ففي بشاعته شيء جميل خفيّ، لم يلحظه إلّا من تخطّى الخوف من منظره، ودقّق في طباعه وحركاته. فلم يحدث يوماً أن ألقى بشيء في عرض الشارع، حتى لو عقب سيجارة، ولم يحدث أن خالف قانوناً ما، حتى أن عمال المطعم الوحيد الذي يرتاده، سخروا منه وهو يؤشّر لهم طالباً شوكة وسكّيناً، وورق (كلينيكس)، عندما قدّموا له أوّل وجبة، بعد فترة من ظهوره في المدينة.
رآه البعض يحمل صحيفة ويعود إلى مكان إقامته، وآخرون شاهدوه يقف عند بسطات الكتب وأكشاكها، لأكثر من مرّة. وهنالك من صادفوه في مرّات أخرى يشتري كتباً ومجلّات، وقيل إن أناساً رأوه يمشي خلف مظاهرة قرب المسجد الحسيني، يرفع قبضته ويحرّك شفتيه المشوّهتين بكلمات هتاف تنتصر لشهداء فلسطين، في ذكرى هزيمة 67. إلّا أن كلّ ذلك لم يشفع له، فقد لفظته المدينة ورفضته كما لم يتوقّع. قيل إنه حاول إيجاد عمل يعتاش عليه، لكن، ما من أحد كان يقوى على النظر في وجهه، فما قبلوا له طلباً.
سخر منه البعض، وضربه البعض الآخر. شتمه عدد من الأطفال، وطرده آخرون من أكثر من مكان، خوفاً على النساء والأطفال من شكله وهيئته، إلّا (أبو أحمد) صاحب كشك الكتب، الذي دبّر له عملاً لا يتطلّب الظهور أمام الناس، حينما رآه يقرأ صحيفة بالفرنسية، فعلم أنه يتقنها، طلب من صحافي يتردّد على الكشك لاقتناء الكتب، أن يساعد (أبو حطمة)، فعاد الصحافي بعد أيّام يحمل أوراقاً باللّغة الفرنسية، على (أبو حطمة) أن يترجمها. ومنذ ذلك اليوم، صار له عمل، لكنه لم يدم طويلاً؛ فقد اعتذرت الصحيفة عن عمله، لتردّي حالها، كباقي الصحف. فلم يجد حينها سوى أن يمتهن التسوُّل لساعات قليلة، في بعض الأيام، راضياً بما يجنيه. رغم الصراع الذي كان يعانيه جرّاء مهنة وضيعة، قاسى بسببها معاملة ازدادت سوءاً، خاصّة عندما أخذ يشمّ (الآغو)، طالباً النسيان والابتعاد عن حالة حزن تقيم في قلبه، وعمّا رآه في مدينة، لم ينكر حبّها.
نهض بصعوبة من الرصيف، وعَبَر الشارع مترنّحاً بين صدى أبواق السيارات، وصرير كوابحها، وصهيل راديوهاتها، التي تبثّ أغانيَ صاخبة، بأكثر من لغة. كانت ذاكرته تنفتح على مشاهد له، وهو يدخل جامعة فرنسية، وفي يده حقيبة جلدية من طراز رفيع، يرتدي بذلة بربطة عنق، وينتعل حذاءً جلدياً لامعاً. سمع صدى خطواته وهو يتّجه نحو مكتبه، في ممرّ تردّدت عبره أصداء عدد من التحيّات: (بونجور مسيو علي. بونجور دكتور علي. بونجور)

* من رواية (أفاعي النار/حكاية العاشق علي بن محمود القصاد) الرواية الفائزة بجائزة كتارا للرواية العربيّة 2015، عن فئة الروايات غير المنشورة

قدح شاي لرجل أحبُّه

هدية حسين (العراق)

أضع إبريق الشاي على النار، وأتّجه إلى النافذة، شقّتي الصغيرة معلّقة على مرتفع يطلّ على سفح منبسط لمسافات بعيدة، تنفتح أمام صالتها سماء رمادية قاتمة أغلب فصول السنة، ألوان الطبيعة المبهجة اختفت بعد رحيل الربيع والصيف، وهاهي الأشجار عارية تماماً، وبلون كالح.

مزاجي، مثل كل يوم، بلون هذي السماء، لكنني أعرف كيف أصنع سعاداتي، وكيف ألوّن الرمادي لتطلع من بين ثناياه الألوان.

هل قلتُ سعاداتي؟ فليكن، إذا كانت حزمة الأوهام تنتشلني من صمت الجدران ورتابة ساعات النهار.

المطر ينث خفيفاً هذا الصباح، أفتح شاشة الموبايل لأقرأ النشرة الجوية، بعد ساعة سيكون المطر غزيراً، تصحبه رياح متحرّكة، تستمرّ إلى ما بعد الظهر. عند المساء ستنخفض درجات الحرارة إلى ما تحت الصفر بسبع درجات.

أخلّف نافذة الصالة ورائي، وأتّجه إلى المطبخ، أسكب الشاي في قدح، وأضعه على المائدة، خيوط البخار تتماوج في فضاء الغرفة، ورائحة الشاي تعيدني إلى أيام خلت، وأقول لنفسي: أنا لا أحبّ الشاي، ولا أشربه، لكنني بانتظار من يجلس قبالتي ويشرب الشاي.

تتزاحم الوجوه في رأسي، أستعرضها لأختار واحداً منها، لكن أيّ أحدٍ منها ليس المقصود، وهي -أيضاً- تقف بحيادية، ولمْ يبدُ أنها معنيّة بأمري، وهذا شيء يريحني، ذلك أنني تمنّيت شخصاً بعينه، من الواضح، وبحسابات عاطفية أعرفها في داخلي، فهو رجل أحبُّه، بيني وبينه خطوة تبدأ بكلمة نعم ليعبر المحيطات التي بيننا، أو أعبرها أنا لأصل إليه حاملةً قدح الشاي الساخن.

المطر يعزف وراء نافذتي، ومايزال الشاي ساخناً، والوجوه تبدأ رحلة العودة، فتتلاشى من رأسي، مفسحةً الطريق للرجل الذي أحبُّه، يخرج من النقطة التي تلاشت منها الوجوه، ويسطع بحضورٍ باهر، أستقبله بابتسامة رائقة، ويدور بيننا هذا الحوار:

- هل تشرب الشاي معي هذا الصباح؟
- بكلّ سرور.
- إذن، تعال اجلس، صنعت الشاي كما تحبُّه، بنصف ملعقة سكّر، فأنا لم أنسَ عاداتك، هكذا أنت دائماً، تحبّ أنصاف الحلول.
- ألم يقولوا بأن خير الأمور أوسطها؟
- ولذلك تركتني في منتصف الطريق.. وكان الفراق!
- لكننا نلتقي مجدّداً، حتى ولو كان الأمر على قدح شاي ساخن.
- وستغادرني بعد أن تنتهي من شرب الشاي؟
- ربّما.
- وهذه الـ(ربّما) التي لا أحبُّها تعيدني إلى منتصف ذاك الطريق الذي تركتني فيه، إنها أداة غير حاسمة، مثل ريشة في مهبّ الريح، لا تصعد إلى الأعالي، ولا تحطّ على الأرض.
- هكذا أنا، وهكذا أنتِ، على هامش الاحتمالات، منذ الأزل.
- هل تصدّق أنني نسيت الأسباب التي فرّقتنا؟
- هذا أفضل، لكلّ شيء أسبابه التي تنتهي بنهايته.
- هل انتهى الحبّ بيننا؟
- يمكن القول إنه انتهى إلى ذكرى عزيزة لم يمحُها الزمن.
- الذكريات داء عصيّ على الشفاء، إذا كانت من النوع الفاجع.
- لكننا مانزال مشدودين من خلالها، وبمرور الوقت تخفّ الآلام، ويحّل محلّها التسامح.
- هل تظنّ أنني سامحتك؟
- بالتأكيد، وإلّا ما دعوتني لتناول الشاي معك.
- هذا صحيح، والعمر الذي نحن فيه لا يسمح بذلك.

توقّف الحوار فجأةً، فقد خبط شيء ما على زجاج نافذتي، وسقط إلى الأرض، بفعل هبوب عاصفة لم تكن متوقّعة في النشرة الجوية، تطايرت أشياء كثيرة من بالكونات الشقق المجاورة، اهتزّت مفاصل النوافذ، ارتعشت الأشجار، وتحوّلت قطرات المطر إلى فراشات



ثلجية تدوِّرها الريح في الاتّجاهات كافّة. أعاين المنظر من وراء زجاج النافذة، وأعود إلى جلستي، وحيدةً ومتوحّدة مع ذاتي، أتداول الحوار مع نفسي، متقمِّصة شخصيَّتين، لا يجود الزمان بلقائهما، يتأرجحان على خيط وهمي لا يستقيم، وقدح الشاي لم يَعُد ساخناً.
إنه قدح شاي ليس إلّا.

يقولون بأن الشاي يعدّل المزاج، ويخلّص الرأس من أوجاعه، وأنا أصدِّق ما يقولون، على الرغم من أنني لا أحبّ الشاي، مثلما أصدّق أن رجلاً عَبَر المحيطات في يوم عاصف، وجلس قبالتي، نتحاور حول قدح شاي، لم يشربه أحد منا.

عناقيد البشر

جمال فايز (الدوحة)

(1)

الغرفة مظلمة إلّا من ضوء خافت ينفذ من زجاج النافذة، وهواء بارد يدفع به المكيِّف، فأتدثَّر بغطاء ثقيل، أنعم ببعض الدفء وبالظلام الحالك، وأراهم من جديد: مجموعة رجال ملتحين، بأيديهم بنادق آليّة، يرتدون قمصاناً لونها أسود، وسراويل لونها أسود، يطلقون الرصاص الكثيف على الساجدين، فتتطاير في الهواء قطرات دمائهم، وتحضن الأرض أجسادهم، وأجزع، ولست بقادر على منعهم، ويد تمسك ذراعي اليمنى، تهزّها، وصوت أسمعه:

- انهض..
- دعيني يا امرأة.
- ابنتك في المستشفى.
- وأين زوجها؟
- معها، هيا انهض.
- وماذا عساي أن أفعل لها؟
- ابنتك على وشك الوضع، ستصبح جَدّاً، ألّا تريد رؤية حفيدك الأوّل ؟!
- غداً أزورها، وأراه.
- أنا ذاهبة لأبدِّل ملابسي، وإن لم تفعل مثلي، ذهبت وحدي، بسيارتي.

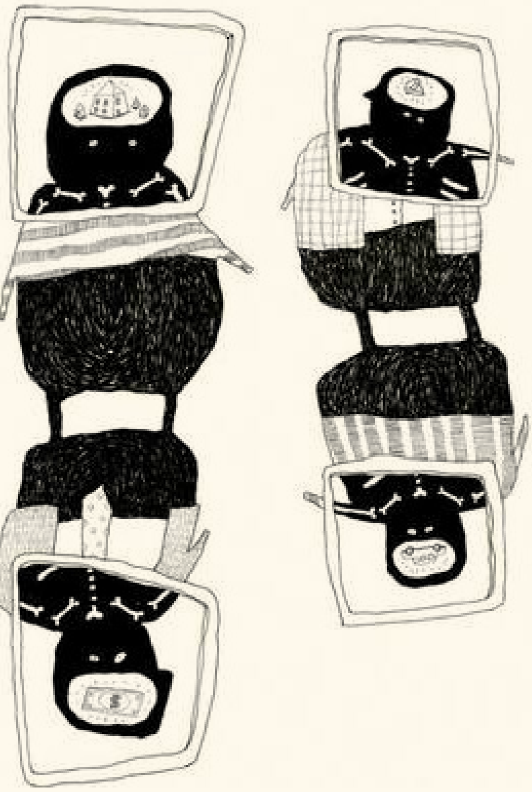
جلست متَّكئاً على السرير، أمسح براحة يدي اليمنى وجهي، قلت لها، وهي أمامي تفتح خزانة ملابسها:

- حاضر.. أمري إلى الله.

(2)

رائعة الدوحة بعد منتصف الليل، ما زالت، رغم اتّساعها، وكثرة الوافدين إليها، تحتفظ بالوداعة، إلّا من بعض الشباب المتسابقين بالسيارات وبالدراجات النارية، أو كما المارّين من جانبي الآن، المضيفين أجهزة، تُصدر من سياراتهم أصواتاً مزعجة، فأرفع زجاج السيارة، وأدير المكيِّف، وأستمع، عبر المذياع، إلى قناة الجزيرة، تنيع أخباراً متفرِّقة، تتصدّرها مناقشة خبر صباح اليوم الرئيسي: تفجير سيارة ملغَّمة في بغداد من قِبَل جماعة متطرِّفة.

عند اقترابنا من مبنى المستشفى، رجتني زوجتي أن أقف أمام المدخل الرئيسي، استجبت لرغبتها، خرجت من السيارة تهرول إلى الداخل، طلبت منها، بصوت مسموع، أن تنتظرني عند المدخل، قدت السيارة متوجِّهاً إلى المواقف العامّة.



الأعمال الفنية: louise jensen - الدنمارك

عدت أمشي متوجّهاً إلى مبنى المستشفى، عندما دخلت ما وجدتها في انتظاري! تهتُ.. لا أعرف إلى أين أذهب، سألت موظَّفة الاستقبال فنصحتني بالتوجُّه إلى قسم المواليد الجدد، وأسأل هناك عن ابنتي.

في قسم الاستقبال الخاصّ بالمواليد الجدد، لم أجد اسم ابنتي، عرفت أنه تمّ أخذها إلى إحدى الغرف، لكن الممرِّضة قالت إن باستطاعتي رؤية حفيدي، وافقت على اقتراحها، فطلبت أن أتبعها.

داخل غرفة المواليد الجدد، رأيت أربعة، تزامنت ولادتهم، في الوقت نفسه، الأوّل شديد السمرة، والثاني فيه حمرة، والثالث فاتح السمرة، هتف صوت داخلي: إنه حفيدك، والرابع أقحواني البشرة.

أشارت الممرِّضة إلى الثالث، صدق حسي بأنه حفيدي، تميل ملامحه إلى والده، يراقب تعابير الفرح على وجهي وكلماتي، وسبّابتي تلاطف أنفه، وهو غير قادر على الحركة، ولا على منع إصبعي عنه.

قالت الممرِّضة:

المواليد ملائكة.

- هم كذلك، لكن عندما يكبرون لا تعرفين من يبقى ملاكاً إنسياً، ومن يصبح شيطاناً إنسياً، ومن التائهون بينهم.

التفتُّ إليها: وكيف أصل إلى أمّه؟

- حسناً.. اتبعني إلى مكتب الاستقبال لأستخرج من اسمها رقم غرفتها.

أخذت من الممرِّضة رقم الغرفة الموجودة فيها ابنتي، شكرتها وأنا مغادر المكان، مشيت في ممرّات عديدة إلى أن وصلت إلى المصاعد، دخلت أحدها، وضغطت على مكبس الدور السادس، وعدت أمشي من جديد، وما توقّفت إلّا عندما رأيت ثلاثة أطفال: واحد منهم يمسك مسدساً لعبة، يركض ويصوِّبه إلى آخر، يختفي عنه وراء جدار وخلف سلّة المهملات، بينما الثالث تائه، يراقبهما، لا يعرف من يتبع!.



عبدالسلام بنعبدالعالي

الناشر- المؤلِّف

«تعمل ثقافة الجيب على القضاء على النّبوع الثّقافي للأعمال الإبداعيّة كي تضع مكانها الآليّات التقنيّة ذات الفعالية المختلفة».

م. بلانشو

فاعل أساس يتوارى وراء «تأليف» الكتاب طالما حجبته «شخصية» المؤلِّف، إلّا أنه ما فتئ يزاحم المؤلِّف في توقيعه لنصوصه، بحيث لا يكاد اسمه يغيب عن غلاف أيّ كتاب: إنه الناشر.

منذ نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي، كان م.هايدغر قد نبّه إلى ارتباط البحث والكتابة بمتطلّبات النّشر، «تلك المتطلّبات التي أصبحت تحدّد المصنّفات التي ينبغي كتابتها، وتلك التي لا ينبغي إنتاجها».

لا تعود أهمية النّاشرين، في نظر هايدغر، إلى كونهم يكتسبون، بفعل التمرّس والقرب من سوق القرّاء، حسّاً تجارياً، بل حسّاً «نقديّاً» بجميع معاني الكلمة، ممّا يجعلهم على بيّنة بـ«متطلّبات سوق القراءة»، وإنّما، على الخصوص، «لكون عملهم يتخذ صورة تخطيط مصمّم، يعيد تنظيم ذاته، ويوجّه عمله لمعرفة الكيفية التي تمكّن من دخول العالم شكل الإعلان والإشهار عن طريق النّشر الموجّه وسلسلات الكتب والمصنّفات. فليس ذيوع المجموعات والسلسلات والمجلّات ومنشورات الجيب إلّا نتيجة لمجهودات النّاشرين. تلك المجهودات التي تتلاءم مع مقاصد الباحثين وأهدافهم، لا لكون هؤلاء يلقون مزيداً من الشهرة في ذلك النّوع من الكتب، وإنما لأنهم يبلغون مباشرةً، وعلى واجهة أكثر تطوّراً، فعّالية موجّهة».

ما أبعدنا - إذاً - عن عالم «الإبداع»، بل - ربّما - حتى عن «التثقيف». فنحن، هنا، أمام «تخطيط مصمّم» ما يفتأ «يُعيد تنظيم ذاته» وفق عمل «محسوب»، بهدف تحقيق «فعالية موجّهة». إنها الخصائص والأهداف التي تعكس هيمنة «التقنيّة»، بمعناها الهايدغري، على «إنتاج» الكتاب، وخضوعه لمتطلّبات تتجاوز الكتّاب والمؤلّفين، والقرّاء والنقاد، بل - ربّما - تتعدّى حتى المرامي الاقتصادية. وما استهداف «البيست سيلير» وخضوع النشر لإيقاع تقويم الجوائز ومواعيد المعارض إلّا دليل على ذلك «التخطيط المصمّم».

يعتبر فيلسوف الغابة السّوداء أن ظاهرة بعينها تكاد تجمل كلّ ذلك، هي انتشار منشورات الجيب، فهذه ليست، في نظره إلّا نتيجة وعلامة دالّة على تلك «الفعالية الموجّهة». ليس «كتاب الجيب» مجرّد كتاب بخس الثمن، يسعى لأن يؤكّد أن المجتمع يقسّم ثرواته المعنوية، على الأقلّ، بكيفية عادلة، فيجعل الثّقافة في متناول كل الفئات، أو في «جيبها» على الأصح. الكتب بخسة الثمن وُجِدَتْ منذ عهد بعيد، أما كتب الجيب وسلسلاتها، فـ«ظاهرة» جديدة ولدتها التقنية الحديثة، بالكيفية نفسها التي خلقت بها مفهوم الناشر- المؤلِّف.

لا تهمّنا، هنا، كثيراً مسألة «الجيب» والوجه الاقتصادي للظاهرة، وإنما كون النّاشر يقع تحت ضغط «فعالية موجّهة»، غالباً ما تُغلّف بأيديولوجية ذات نزعة إنسانية تزعم أنها تنزل بالثّقافة إلى مستوى «الجماهير». من هنا شمولية عناوين كتب الجيب وموسوعيّتها، فهي «سلسلات» تتناول جميع الميادين والفنون، وتطرق كل الموضوعات، بل إنها تجعل أعقد الموضوعات وأعسر القضايا وأغلى الكتب في متناول الجميع.

وعلى رغم ذلك، فإن النّاشر، هنا، لا يخضع - أساساً - لقانون السوق بقدر ما يقع تحت ضغط «المسلسل التقني». المتحكّم الأساس في العملية ليس السّعي وراء تثقيف الجماهير، وهو - ربّما - ليس حتى الأرباح المجنية، وإنما هو «حركة سلسلة المنشورات». فتلاحق العناوين وفق «الفعالية الموجهة» وبحسب «برنامج» مضبوط يدفع الناشر لأن يسابق الزمن لـ«التخلّص» من الكميّات المتوافرة. لا ينتظر الناشر أن تهضم «السوق» الثّقافيّة منتوجاته وتتمثلها وتستوعبها، ولا حتى أن «تستهلك» السوق ما يُعرض عليها، بل يحاول أن يستبق «الحركة» (كي لا نقول إنها هي التي تستبقه) كي يتيح الفرصة لرقم جديد داخل السلسلة أن يكتسح السوق. ذلك أنه لا ينشر - أساساً - عنوان كتاب، بل رقماً في سلسلة. فكأن المرمى، هنا، ليس تيسير القراءة لـ«الجماهير»، وهو ليس حتى إشباع السوق بمنتوجات الثّقافة، وإنما هو استجابة لضغوط مسلسل الإنتاج، ولحاق بسلسلة الأرقام، وهيمنة لحركة النشر، ورضوخ لاكتساح «التقنيّة»، ومزاحمة للمؤلِّف في سلطته على ما «يؤلِّفه».

ذاكرة «قيد الدرس» تبتلع الحكايات

ممدوح فرّاج النّابي

اختلفت أسباب القتل في الروايات التي جعلت من قتل الأب تيمة لها، مثل «الإخوة كارامازوف» أو «أوديب ملكاً» أو رائعة محفوظ «السّراب»، فبعضها مُتعلّق بالميراث، وكثير منها مُتعلّق بجوانب نفسية، حيث تفضيل الأب لأحد أبنائه على الآخرين، أو أزمات سببها غياب الأب، كما هو الحال في رواية لنا عبدالرحمن، فالقتل، هنا، مبعثه افتقاد الهُويّة، وليس الهويّة الورقية التي تحقّقت لشخصيات الرواية بقرار سياسي، عام 1994، وإنما هويّة الانتماء التي بحث الجميع عنها في صورة الأب، ومع الأسف، تركهم «للأشباح الواقعيّين والمتخيّلين» كما تقول ليلى، وهي تتحسّر، في نوبات الألم والندم، على تركها الدراسة.

الأب الضائع

جميع شخصيّات الرواية، على اختلاف انتماءاتها، وعلى اختلاف مراحلها العمرية، حيث تنتمي الرواية، في أحد جوانبها، إلى روايات الأجيال التي تصل إلى أربعة أجيال: بدءاً من جيل الجدّة سعاد، وصولاً إلى الحفدة؛ سامي وأنس ابن حسن، ونايا ابنة ياسمين. كان الجميع يبحث عن الأب الذي ضاع لأسباب مختلفة، منها لسعيه وراء المال، كما في حالة الجدّة سعاد؛ فالأب، الحاج رضا، كان مُنْشَغِلاً بتجارة الأقمشة في «سوق إياس»، وكان يتركها في البيت وحيدة، ويذهب مع أخيها الأكبر أحمد إلى تجارته، فوقعت أسيرة لحكايات البنات اللاتي عرَّفنها على عوّاد الكردي الذي كان يبيع الأثواب والعطور والحليّ، بسبب نزواته، وكما في حالة الأم نجوى التي وقعت ضحيّة لأب كان يهجرهم لأشهر متنقلاً بين بيوت زوجاته، ويخلط بين أسماء أطفاله لكثرتهم، وبعد زواجها، وقعت



ضحيّة لزوج مناضل شيوعي، باسم عبدالله، يهجرها من أجل قضايا وطنيّة، ولكن، مع الأسف، «لم يجد الانتماء، لا في الأوطان ولا في السلاح، ولا في المرأة التي أحبّها»؛ لذا «ظلّت صورة الرجل في ذهنها مهتزّة بين أب دونجوان، فقَدَ شرعيته في نظرها، منذ أن منحها اسم راقصة أحبّها، وبين زوج غير عاطفي غادرها بعد ثلاثة أيام من الزواج» (ص.29)، أو لأسباب متعلّقة باللعنة التي سرت في العائلة، ووصلت إلى حسن وياسمين، ابنَيْ ليلى وباسم عبدالله.

تكرّرت مأساة افتقاد الأب، على مستوى الأبناء، كما أنها خَلَقَتْ أزمة لجميع الأبناء، فليلى كانت «تتحسَّر على عدم وجود أسرة تحميها.... أو أب يدافع عنها»، وحسّان، من شدَّة الكراهية لهذا الأب، قتله معنوياً عبر أسئلته، لكن الفاجعة أن، مِن وَطأة ما فعله الأب بهم، بعضهم كرّر مأساته، خاصّة ياسمين وحسن، والأخير صار نسخة منه، فَهَجَرَ البيت بعد سرقة خالته، انتقاماً من التحوّلات التي لحقت بأخته ياسمين من جرّاء تَعَلُّقها بخالتها ملكة التي عادت من البرازيل، بعد وفاة زوجها، بأموال كثيرة، ثم، في مرحلة لاحقة، التحق بالجماعات الدينيّة المتطرّفة التي ازدهرت في التسعينات، وكذلك على مستوى الأحفاد، فسامي، ابن الثلاثة عشر عاماً، أسئلته عن الحياة تُحزن الأمّ؛ لأنّه، مثلها، «بحث عن الأب ولم يجده، وسيظلّ، طول حياته، يتوق إلى من يمنحه تلك العاطفة المنقوصة».

الهويّة المفقودة

تنشغل الرواية بالهويّة المفقودة، وما سبَّبته هذه الهويّة من آلام لأسرة باسم عبدالله، المُناضل الشيوعي الذي راح يُطارد «الهويّة الورقيّة» ظانّاً أنها خلاصه، حاملاً السّلاح تارةً، وتارةً هارباً، مخلِّفاً وراءه هويّة «افتقاد الأب» التي عانى منها الأبناء، وستنتقل، في علاقة دائرية، إلى الأحفاد، وقد تحوَّلت إلى لعنة لهم، طاردتهم في كلّ مكان حلّوا فيه، وأيضاً، إلى تساؤلات أشبهَ بمشانق، غرضها قتل الأب.

تعمد الكاتبة إلى حيلة تقنية على مستوى البناء، فتبدأ الرواية من النهاية، حيث عودة حسّان، أخي ليلى، من فرنسا -في زيارة قصيرة- ليأخذ ابنها سامي، ويعود به من حيث أتى، بعد أن تركته أمانةً معه، لأنها ستُجري عملية، لا تعرف عاقبتها، ثم تبدأ التدرُّج وفق البناء الهرمي المقلوب الذي بُنِيت عليه أحداث الرواية، لكن الجميل أنها تستغلّ هذه الدائرية التي هي سمة مميّزة للعمل، بمجمله، لتظهر اللعنة التي حلّت بالجميع؛ فعلى مستوى الشخصيات، ياسمين تُكرِّر سعاد، وحسن يُكرِّر الأب، رغم رغبته في قتله، بالمعنى الفرويدي، وليلى تجترّ مأساة نجوى، وتَرِث منها لعنة الفشل. وعملية التكرار على مستوى الشخصيات،

ودائرية النّص تسيران على الزمن، مع أنه يتراوح بين زمانين: ماضٍ، وحاضر، وإن كان الماضي ينقسم، هو الآخر، إلى: ماضٍ بعيد، حيث حكاية الجدّة، وزوجات عوّاد الأربعة، والحياة في دير السرو، وماضٍ آخر أبعد، حيث ماضي التهجير القسري الذي فُرض على الفلسطينيين منذ عام 1922، وما حاق بالقرى السبعة، ثم ماضٍ قريب ماثل في حرب بيروت، عام 1982، وصولاً إلى الزمن الحاضر حيث الثورة السورية، وما تلاها من صراع جبهات مُتعدّدة. إلى جانب هذه المراوحة في الأزمنة والأمكنة: دير السّرو، وشتورة، ووادي أبو جميل، وبيروت الفكهاني، وفرنسا، ثمّة مراوحة في الرواة، فالسّرد الذي يسيطر عليه الرّاوي الغائب يرصد جميع الشخصيات، باستثناء حسّان وليلى، اللذين يرويان بـ(الأنا)، كما أن ثمّة تردّد للراوي الـ(أنت)، كما في حالة حسّان، وهو يخاطب ذاته، رغم أنه يسرد عن ذاته في الفصل السّابق، وعلاقته بصولا، وموقفه من أبيه. الشيء الملاحظ أن الراوي الغائب الذي يسرد عن نجوى، في أحيان معيّنة، يبدو شخصاً لصيقاً بها، ويقدّم آراء واعتراضات، في صيغة نصائح، فما إن تتغيّر نجوى، بسبب علاقة الحبّ بينها وبين جانو، النجّار الذي كان يحبّها قبل زواجها، حتى يقول الراوي: «لكن الحبّ في وقت متأخّر لن يحظى برضا العائلة، وسيُعتَبر خيانة» (ص،175).

تعثُّر الأحلام

لم تنجح شخصية واحدة في تحقيق ما تصبو إليه من آمال أو طموحات، حتى ولو كانت ضئيلة، باستثناء شخصية وهيب، أخي نجوى الذي- على الأقل- نجا من الصراعات، ففضّل أن يبقى مع دجاجاته، كان مسالماً، بعكس الشّخصيات الأخرى التي عركتها الحياة، فتخلّت عن أحلامها البسطية، مثل ليلى التي انقطعت عن التعليم لعدم استقرار الأسرة وعدم وجود مال، فاضطرت أن تعمل، ثم فقدانها حبها لربيع، وهو ما جعلها تسقط في زيجات فاشلة: بدءاً من حميد، وصولاً إلى ماهر الطبّاخ القادم من إسبانيا، ثمّ الصّدمة الكبرى عندما راودها الشكّ بأنّ ثمّة علاقة بينه وبين أختها ياسمين، فيتلاشى كلّ شيء، و«لم يبق لها سوى نظرة عين ساهمة، ووجنتين غائرتين، وهالات زرقاء حول عينها». باسم، الشخصية الإشكالية الذي ظلّ رفيقاً للبندقية حتى تجلّت الخيانة بقتل صديقه أمام عينيه، فعاد إلى أولاده، هو أكثر الشخصيات انهزامية بعد ليلى، ففي ظلّ بحثه الدائم عن هويّته الضّائعة لم يجْنِ سوى الهُروب والغياب، واكتفى بجَلْد الذّات بحكايات عن الوطن المفقود، وإن كان قاوم، قليلاً، بالبندقية، إلّا أنه فضّل الهرب في النهاية، أما حسن الصغير الذي كان يحبّه الأب، فما إن صُدِم بأبيه وأخته حتى ترك دراسته، وأطلق لحيته، ولزم الصمت فترة، ثم هاجر، هو الآخر، ليقاتل في سبيل الله.

قتل الأب بالسؤال

صورة الأب الغائب وحالة الضياع التي حلّت على الجميع، كانا سببين في أن سيطرت على الشخصيات عقدة عدم الانتماء، وطاردتها؛ فحسّان أكثر الشخصيات نقمة على الأب، وفي تساؤلاته كان أشبه بأوديب وهو يقتل أباه، وهو ما تشكّل عبر الأحلام التي كانت تطارده، ثمّ في تذكّره الماضي والحوارات المتخيّلة التي كان يجريها بينه وبين الأب «كنت أنوي كشف قناعه أمام نفسه، ومواجهته بضعفه وتخاذله بنكران أبوّته! ما فائدة أبوّة منقوصة؟!» (ص، 211).

حالة الصّراع بين البحث عن الأب وقتله، تنعكس على السّرد الذي يراوح بين الغنائيّة التي تعكس حجم المأساة التي عاشها الأبناء، كلّ على حدّة أو مجتمعين، بسبب غياب الأب، أو - بالأحرى- هروبه، وفقدان الانتماء، حتى عندما جاءت الهويّة اتّضح أن الانتماء هو الذي يفتقدونه. وبين التساؤلات التي تعكس حالة الضياع التي عاشها الجميع، لا فرق بين أسئلة حسّان عن الأب الغائب، والأب الهارب، والأب الميّت، أو أسئلته عن الهويّة والانتماء، أو الحبّ والضياع، أو أسئلة الأمّ المعلنة أو المضمرة، عن المصير الذي آلت إليه، وكأنها تعاقب على لعنة الأمّ سعاد التي هربت من قبل، فكُتِب على أبنائها الشتات والضياع، لا فرق بين الأمّ نجوى ومأساتها الكبرى، مع الزوج ثم مع الأبناء، وخاصّة مأساة حسن الذي انسرب في دروب، لا عودة منها، أو ياسيمن التي جنحت إلى تمرُّدها، وكأنها تكرّر مأساة الأمّ، أو حتى أسئلتها الخاصّة ورغباتها في الزواج بمن يُحبّها (جانو)، إلى أسئلة ليلى الوجودية عمّن تكون: هل هي «البنت الفقيرة، أم الأمّ المعنبة، أمّ زوجة صاحب مطعم أندلسيا الشهير في بيروت، أم هي أمّ ابن لأب غائب أيضاً؟ وتساؤلاتها عن علاقتها بزياد، وعن علاقتها بخالتها ملكة: هل هي التي تشبهها أم ياسمين؟ وعن أحلامها الكبرى، وهل هي- فعلاً- القدّيسة التي أرادت أن تفدي أخوتها!.. إلى أسئلة حسن عن انتمائه، إن كان إلى أبيه أم إلى أمه، أم إلى الأسرة! وهي الحيرة نفسها التي دفعته إلى البحث عن الله، في نهاية الرواية.

أحوال المكان في رحلة ابن بطوطة

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

احتفظ النص الرحليّ بمكانته الخاصّة في مورفولوجيا الإبداع الإنساني ،بتجلّياته المختلفة ومظاهره المتعدّدة: إرسالاً، واستقبالاً، ويمكن إرجاع هذا الحضور الناجز للمتون الرحلية، في الذاكرة الإنسانية، إلى أسباب عدّة، لعلّ أبرزها قدرة هذه النصوص على إشباع رغبتنا الفطرية في ممارسة فعل المغامرة، وما ينتجه من قيم معرفية وجمالية وحضارية، تنبني على اكتشاف الآخر، بوصفها خطوة بالغة الأهمّية لقراءة الذات وإدراك حدودها الحقيقية، على مستوى الخريطة الإنسانية، وانفتاح منظورها بما يهيّئ لتجاوز الرؤى الارتقائية «للأنا» لصالح الرؤية المتوازنة لـ «نحن»، برحابتها المفهومية وحساسيتها الإنسانية المطلقة، منطلقة، في هذا كلّه، من عنصر المكان الذي يتحوّل إلى مسار، يتنامى، خلاله، وعي الذات بنفسها وبسياقها، ويكتسب، في أثناء الرحلة، شخصية مميَّزة، تضيف إلى الرحّالة بقدر ما يضيف إليها.

لقد استطاع أدب الرحلات أن يرسّخ وضعيّته المميَّزة من خلال رهانه الناجح على تجسير المسافة بين الحقول المعرفية المتعدّدة، لتتشظّى الحدود الفاصلة بين التاريخي، بصرامته التوثيقية، والأدبي، بمرجعيّته الخيالية، بين الرؤى الذاتية الانطباعية والأحكام التي تكتسب مصداقيتها من انغماسها في الماضي، ولم يكن التراث العربي استثناءً، من ناحية العناية بأدب الرحلة، فقد اتّخذ هذا التراث تشكيلات عدّة، ظهر، من خلالها، أمام المتلقّي، على اختلاف بيئاته: الزمانية، والمكانية، والثّقافيّة. من هذه التشكيلات التي أدلى فيها المثقّف العربي القديم بدلوه، أدب الرحلة، التي لا تزال تحتفظ بطزاجة تجربتها وحرارة ماء الحياة بها، مع كل مقاربة واعية لها.

ويعدّ ابن بطوطة (704 - 779هـ / 1304 - 1377م) الرحّالة العربي الأشهر الذي اكتسب شهرته من شهرة كتابه الذي غدا معادلاً للذات، استبدل الناس اسمه مقروناً بالرحلة (رحلة ابن بطوطة) بالعنوان الأصيل للكتاب «تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»، فابن بطوطة أحد الأصوات المؤسّسة لمكتبة أدب الرحلة في تاريخ الإبداع الإنساني؛ لما توافر لعمله الأدبي من آليّات أضفت طابعاً خاصّاً على الرحلة العربية، على المستويين الفنّي (الشكلي)، والمعرفي، بفضل ما يطرحه النصّ من رؤى ومفاهيم ودلالات وطرائق في فنون السرد.



على الرغم من تعدّد المقاربات النقدية التي اتّخذت من متن رحلة ابن بطوطة مادّة لها فإن كتاب «شخصية المكان في أدب الرحلة - ابن بطوطة أنموذجاً» للأكاديمي د.أحمد عبد العظيم، والصادر عن دائرة الثّقافة والإعلام في حكومة الشارقة، في أواخر عام 2015م، يكتسب أهمّيّته الخاصّة من نواحٍ عدّة، في إطار علاقته بالمقاربات السابقة عليه، وذلك على مستويَيْ نصّ الرحلة، موضع الدراسة، والمنهج المتّبَع.

أما ما يخصّ نصّ الرحلة؛ فإذا كان أدب الرحلة ينطوي على مكوّنين رئيسين، يتضافران معاً في تشكيله، هما: المكوّن المعرفي، والمكوّن الأدبي (الجمالي)، فإننا نرصد، هنا، أن جلّ اهتمام الباحثين في أدب الرحلة عامّةً، ورحلة ابن بطوطة خاصّةً، كان منصبّاً على المكوّن المعرفي، إضافةً إلى القيمة الدلالية والقيمة الروحية لها، بشكل عامّ، دون خوض في التفاصيل الفنّيّة لصياغتها؛ فيحقّقونها، أو يصوغون منها التلخيصات والمختصرات والمختارات، أو يهتمّون بتوثيق المادّة المعرفية المثبتة فيها، في مجالات المعرفة المختلفة، وخاصّة ما يتعلّق منها بالتاريخ والجغرافيا والاجتماع الإنساني... إلخ.

وفي المقابل، فإننا نلحظ درجة أقلّ في الاهتمام بمعالجة المكوّن الأدبي الذي لا يقلّ أهمّيّة في إعطاء الرحلة صورتها الكلّيّة، على الرغم مما تتأسّس عليه الرحلة- بوصفها نصّاً حكائياً- من صياغة أدبية (جمالية).

هذه القيمة الفنّيّة للسرد الأدبي التي يقدّمها لنا أدب الرحلة، لم ينتبه إليها إلّا القليل من الباحثين، ولعلّ من أبرز هؤلاء الذين كتبوا عن فنّيّة أدب الرحلة الدكتور شعيب حليفي، في كتابه «الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليّات الكتابة، خطاب المتخيّل)»، الذي تناول في ثناياه رحلة ابن بطوطة، ضمن طائفة من أهمّ إبداعات أدب الرحلة قديماً.

نصّ الرحلة وسياق التأليف

تشير هذه البنية الأدبية، في مجملها، إلى جانب مهمّ من حياة صاحبها المرتبطة بالحركة والتنقّل على مستويَي الزمان، والمكان معاً، وتنقسم هذه الرحلة إلى ثلاث مراحل، استغرقت قرابة تسعة وعشرين عاماً (1325 - 1354م)، قضاها ابن بطوطة متنقّلاً بين البلاد، منطلقاً من مسقط رأسه «طنجة» في المغرب العربي،

وهو لم يتجاوز حينئذ اثنتين وعشرين سنة، متّجهاً إلى الأراضي الحجازية لأداء فريضة الحجّ، ثم مغيّراً مقصده، من خصوص رحلة الحجّ إلى عموم السفر والارتحال؛ فجال شرقاً وغرباً في أطراف العالم الإسلامي، في ذلك الوقت، حتى انتهى إلى مبتدأ رحلته، إلى مدينة فاس في بلاد المغرب، حيث التحق بحاشية السلطان أبي عنان، من بني مرين.

وحينما رأى السلطان أبو عنان موقف الناس من ابن بطوطة، الذي أخذ يحكي لهم تجاربه ومشاهداته في رحلاته، أعجبته تلك الأخبار والحكايات، فأمر كاتبه الأديب «محمد بن جُزَيّ الكلبي» أن يكتب ما يمليه عليه الشيخ ابن بطوطة، فبدأ الاثنان في تدوين الرحلة، بكلّ ما اشتملت عليه من مشاهدات، وما ترتّب عليها من تجارب وخبرات، أدرج كثيراً منها في خانة الغريب والعجيب.

كما فصّل ابن بطوطة القول في وصف ما مرّ به من بلدان، وفي ذكر مَنْ قابلهم في كلّ بلد، من الأعلام والسلاطين والحكّام.. فكانت المحصّلة التي وصلت إلينا وثيقة معرفية (اجتماعية، وجغرافية، وتاريخية) عن جانب كبير من العالم الإسلامي مترامي الأطراف، وما جاوره من عوالم أخرى، في ذلك الوقت، في مزيج كتابي، يجمع الواقعي بالمتخيّل.

على الرغم من هذه الشراكة في تأليف الرحلة، التي تبدو أمام القارئ للوهلة الأولى، فإن الرحلة لا تخرج عن شكلها الذي اشتُهرت به في فضاء التداول، بوصفها انعكاساً، يمكن نعته بالمباشرة، لخبرة ذاتية أثيرة لابن بطوطة، تُعَدّ أنموذجاً لإبداع سردي قدّمه أدب الرحلة العربي في (القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي) الذي يمثّل -بدرجة كبيرة- نهاية فترة ازدهار كبرى شهدها أدب الرحلة العربي قديماً، قبل أن تبدأ هذه الحركة في التعافي مرّةً أخرى مع بداية عصر النهضة، من خلال رفاعة الطهطاوي ومن تلاه ممّن قصدوا الغرب، خاصّةً، وكتبوا معبّرين عن حالة من الانبهار الحضاري تجاه الآخر الغربي.

قامت الدراسة على استقصاء أبعاد الفضاء وعلاقاته الفنّيّة بعناصر السرد الأخرى في الرحلة، وذلك بالإفادة من معطيات علم السرد والنظرية الوصفية، إضافةً إلى غيرهما من النظريات والمعطيات المنهجية الأخرى ذات الصلة. أما بالنسبة إلى المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها، فقد تنوّعت اتّجاهاتها، بين مصادر قديمة، يأتي في مقدّمتها نصّ الرحلة نفسه، وأخرى حديثة تتعلّق بالمنهج، كما تتوزّع تلك المصادر بين كتب في النظرية السردية، وأخرى في النقد الأدبي عامّة، وثالثة في فنون اللغة المختلفة وحقولها: البلاغية، والصرفية، وهو ما توضّحه قائمة المصادر والمراجع الملحقة بالمؤلِّف.

تشكّلت بنية العمل من تمهيد وأربعة فصول وخاتمة؛ أما التمهيد فخصّصه المؤلِّف للحديث عن الإطار النظري للدراسة، ممثّلاً -على الخصوص- في مصطلح «الفضاء»، المرتكز الأوّل للدراسة، وذلك ابتداءً من إشكاليات المصطلح، ووصولاً إلى تصوُّر الدراسة للفضاء، وهو التصوُّر الذي تحدّدت- بناءً عليه- محاور الدراسة وفصولها الأربعة.

الفصل الأوّل حمل عنوان «الفضاء ووجهة النظر»، ويشتمل على محورين رئيسين: الأوّل: عتبات النصّ (بنية العنوان - خطاب المقدّمة - نصّ البداية)، وكيف شكّلت هذه العتبات مرآة للنصّ وللعالَم، ومعيناً للقارئ على تحقيق التواصل الإيجابي مع محتوى الرسالة الإبداعية للرحلة، وفي مقدّمتها عنصر الفضاء، المرتكز الأوّل والمحوري لها. والثاني: وجهة النظر، والكيفية الفنّيّة (الخطاب السردي) التي قُدّمت لنا بواسطتها الرحلة، كما مهّدت للحديث عن هذين المحورين ببيان العلاقة بين فضاءي اللغة، والعالم، وكيف تمثّل اللغة انعكاساً للعالم بفضاءاته، تحكمه محدّدات شتّى، بعضها يتّصل بالرؤية التأليفية، والآخر بعملية التلقّي وسياقه.

أما الفصل الثاني فيتناول، تحت عنوان «الفضاء والحركة السردية»، مظاهر الحركة السردية على مستويَي القصّة، والخطاب، تحقيقاً لوظيفة رئيسة، يتأسّس عليها النصّ السردي، مما ينعكس أثره على الخطّة الزمنية للسرد، وأما الفصل الثالث فيحمل عنوان «الفضاء والوقفة الوصفية»، وهو استكمال للتقسيم الزمني الرباعي لحركات السرد إلى (حذف- إجمال- مشهد- وقفة). اعتمد المؤلِّف على بعض المبادئ النظرية للمنهج الوصفي، في الكشف عن آليّات وصف الفضاءات المكانية وطرائق بنائها في الرحلة، منتهياً إلى تحديد أهمّ الوظائف التي يحقّقها الوصف في خدمة النصّ السردي، ونصّ الرحلة خاصّةً. فيما خُصّص الفصل الرابع للجانب البشري في الرحلة، فجاء بعنوان «الفضاء والشخصية»، وتحت هذا المسمّى العامّ تنقسم الدراسة إلى عدّة محاور، ترصد الحركة الدرامية للشخصيات عبر المكان، وعلى رأسها حركة الرحّالة: يتعلّق الأوّل بالمكان والهويّة الذاتية للرحّالة، وما أفرزته هذه الحركة من نتائج.. ويتعلّق الثاني بالمكان.. الرحالة.. الآخر، ويرصد أهمّ ملامح العلاقة بين الذات والآخر كما جَسَّدتها نصوص الرحلة التي مثّل ابن بطوطة قطبها الأوّل، ثم تعدّدت عناصر الطرف المقابل ما بين فردية وجمعية. أمّا الثالث فهو محور المكان والشخصية، الذي يحاول الإشارة إلى العلاقة الرابطة بين دراما السرد والحياة، من خلال التركيز على درامية الحركة الإنسانية عبر الفضاء المكاني، وتجَلّياتها المختلفة.

«الموت عمل شاقّ»

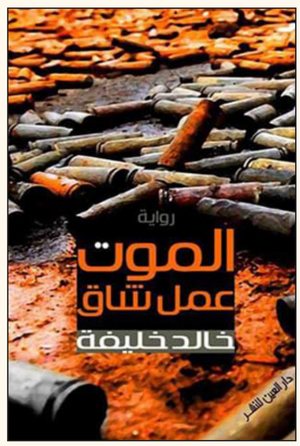
مع الموت نصير واقعيّين أكثر

إيمان عادل

هل يمكن أن نقول إن ثورات الربيع العربي، خاصّة في سورية، قد ساهمت، بشكل كبير، في إعادة عدّة مفاهيم إلى طاولة الكتابة وتصديرها بشدّة، ليس، فقط، تلك التي تتعلّق بالحرّيّة والتغيير، بل بالموت أيضاً، بل يبدو الموت في صدارة هذه المفاهيم، كونه من ضمن الأحداث الوجودية الأكثر تأثيراً في الوعي، والأكثر إثارةً للصدمة.

في رواية «الموت عمل شاقّ» لخالد خليفة، الصادرة في يناير من هذا العام، عن دار العين في القاهرة، اختار الكاتب تيمة الموت، بوصفه واقعاً فرض نفسه على حياة الآلاف، ومعبراً للكشف عن تفاصيل الحرب في سورية، والتحوُّلات التي فرضتها على الحياة النفسية والتصوُّرات الوجودية لمن أُجبِروا على مواجهة الموت، في واقع يومي، وذلك من خلال رحلة ثلاثة من الأخوة لتنفيذ وصيّة الأب ودفن جثّته في مسقط رأسه، في العنابية.

الموت في رواية خالد خليفة لم يكن، فقط، عملاً شاقّاً، بوصفه فعلاً بدنياً قائماً على وصية، يقوم بها ثلاثة أبناء لدفن جثّة أبيهم، وقطع مسافة طويلة، على مدار ستّة أيّام، ذهاباً وعودةً، وسط مخاطر، وموت محقّق، بقدر ما كان عملاً شاقّاً على مستوى الرحلة التي بُذلت داخل ماضي الشخصيات، والتحوُّلات التي فرضت نفسها على العلاقة الإنسانية بينهما، بالإضافة إلى التحوُّلات: الاجتماعية، والسياسية، والعاطفية التي انعطفت بمسارات حياتهم ليتحوّل هذا الجدار الثلجي، بين الشخصية



وذاتها، إلى صراع له أصوات القذائف، وعواء الذئاب الذي يتردّد في الخارج، وينهش الجثث، ويتحوّل الصمت بين الأخوة إلى معارك بالسبّ والاقتتال.

شخصية نبيل «بلبل»، التي تُعَدّ من الشخصيات المحورية في الرواية، مدخل لفهم باقي الشخصيات، وإن لم تكن هذه الشخصية هي الراوي العليم، إلا أنها الشريان الذي يغذّي الكيان السردي برمّته، شخصية كانت تودّ لو استكملت دراسة الفلسفة، لكن مصيرها قادها إلى مكتب موظّف حسابات، يدوّن، في نهاية الشهر، التالف من الخضراوات الفاسدة داخل مخازن الحكومة. وتقوم الثورة، ويشارك فيها بلبل، وهو غارق في خوفه، يموت الأب (عبداللطيف)، الذي شارك في الثورة، وهو، في نظر بلبل، شخص يحاول ترميم صورة المناضل الذي كان يودّ أن يكونه في شبابه، قبل أن يتحوّل إلى مدرّس روتيني لا يحلم إلا أن يكون أبناؤه في وظائف مرموقة، ويموت تاركاً وصيّته بأن يدفن في بلدته، في قبر أخته الأكثر جرأةً وجسارةً، والتي أحرقت نفسها يوم عُرسها، وفاءً لشخص أحبَّته.

رحلة تنفيذ الوصيّة ودفن الجثّة استغرقت ستّة أيّام، وسط الحواجز الأمنيّة المتعدّدة: (بين حواجز للجيش النظامي، وحواجز للجيش الحرّ، وحواجز لداعش).

تعود الشخصيّات الثلاثة، بعد رحلة دفن الجثّة، إلى شخصيات جديدة، أكثر وضوحاً ومصارحة: بلبل أمام ضعف شخصيّته وخوفه، وحسين أمام غضبه الذي تحرّر من كتمانه، وفاطمة التي أصيبت بالخرس الفعلي، لتواجه بكاءها فحسب.

فكرة الموت تعكس التحوّلات المادّية والنظرات المتحوّلة تجاه الحياة برمّتها، وهي الفكرة التي تحدّث عنها وفيق غريزي في كتابه «نظريات فلسفية حول الموت»، يقول: «مع الموت نصبح واقعيّين أكثر، وتوظيف قدرة الإنسان على تجاوز فكرة الموت نفسها في استدعاء تأويلي باتّجاه أخلاقي واتّجاه عدمي عبثي، ما زال يقلق المجتمعات الحديثة»، وهي الفكرة التي ترمي بظلالها على الشخصيات عند مواجهة الموت، في استدعاء تأويلي أخلاقي في شخصيّة «فاطمة»، واستدعاء تأويلي عدمي وعبثي في شخصيتَيْ «بلبل»، و«حسين».

هناك وتر مهمّ، عمل عليه الروائي خالد خليفة في روايته، هو الارتباط الوثيق بين الموت والحرّيّة، عبر مرحلتين: ما قبل الثورة السورية، وما بعدها.

كتيبة سوداء..

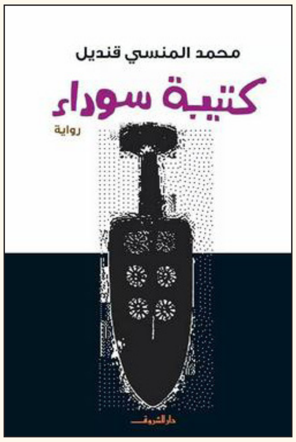
صرخة ضدّ الاستعباد

رضوى الأسود

في مزيج عجيب، تتداخل، في أعمال الروائي المصري محمد المنسي قنديل، صفحات التاريخ بالخيال المحض، إلى الحَدّ الذي يصعب فيه الفصل بين ما هو حقيقي وما هو أدبي. وروايته «يوم غائم في البرّ الغربي» (القائمة القصيرة للبوكر العربية، 2010) تشكّل ذروة هذا المسعى.

روايات قنديل، أيضاً، فيها من الثراء ما يجعل كلّ رواية تتضاعف في أعمال أخرى؛ فمن جهة، نجد أن روايتَيْ «يوم غائم في البرّ الغربي»، و«أنا عشقت» قد تحوَّلتا إلى مسلسلين، لما تعجّان به من أحداث وشخوص. ومن جهة ثانية، يمكن أن نعدّ الجزء الأوّل من روايته الجديدة «كتيبة سوداء» (دار الشروق)، 2015، والذي يسرد فيه حكاية «ود الزبير»، تاجر دنقلة الذي باع خمس بنادق لسلطان الدينكا، وما انتهى إليه حاله، برواية منفصلة لا تمتّ بِصِلة إلى الرواية الأصلية، ولا تتشابكان إلّا في بداية قصّة العبيد الذين كانوا نواة «الكتيبة السوداء».

تستند حبكة «الكتيبة السوداء» على كَمّ من المراجع، كمصدر للمعلومات والأحداث والتواريخ: تاريخ أوروبا المضطرب، وأطماع فرنسا وإنجلترا، وتهديد بروسيا لفرنسا، والحرب الأهلية الأميركية بين الشمال والجنوب، و قصة الأورطة المصرية المكوّنة من فلّاحين مصريين كانوا يعملون بالسخرة، وآخرين من السودان، وثلّة من العبيد الزنوج تَمّ جلبهم من بحر الغزال بصفقة دموية...



وكذلك أسماء المدن، والجزر المختلفة التي تقابلهم في الرحلة البحرية إلى المكسيك، ومحطّات القطار، و المعارك الحربية، والأشخاص، سواء أكانوا ملوكاً أم قوّاد حرب... وكلّ هذه المصادر تجعل من الراوي عليماً، فيستخدم تقنية المونتاج المتوازي، ليقصّ شخوصاً وأحداثاً، تتقاطع وتفترق، يُقطَع استرسالها، ثم تُستكمَل.

هكذا، تكشف لنا الرواية عن صفحة منسيّة من التاريخ المصري، حدثت أيام الخديوي سعيد، صديق ديليسبس، وهذا الأخير، جامل صديقه، فكوّن كتيبة من أصحاب البشرة السوداء، جاؤوا قسراً، دون علم مسبق بجهتهم، ولا من سيواجهون! كما تعرّضوا لاختبارات مميتة في رحلتهم التي انتهت بالوصول إلى المكسيك. ونعرف، لاحقاً، سبب تفضيل أصحاب البشرة السوداء، فهم أكثر تحمُّلاً للحمّى المتوطّنة هناك، وهو ما لم تحتمله البشرة الرقيقة للرجل الفرنسي الأبيض.

نتتبَّع في الرواية خطّ سير ماكسميليان فرانز (ماكس)، شقيق إمبراطور النمسا، الذي يعرض عليه نابليون الثالث إمبراطورية المكسيك، التي ما هي إلا صفقة مالية صرفة، وبعد طول تردّد، وطموح قاتل لزوجته شارلوت (كارلوتا)، يرتحلان إلى أرض غريبة، حيث تكون بداية النهاية لكلّ شيء: السعادة، الطموح، الحياة ذاتها، لتنتهي الرواية بأن تفقد شارلوت عقلها، ويتمّ إعدام ماكس.

لا تخلو الحبكة من إسقاطات زمنية، فالروائي يضرب بالمكسيك مثلاً، يستعيده كي يتأمّل، في كلّ الأزمان: «هذا البلد أكثر ثراء مما يظنّه الجميع، ولكن اللصوص والفاسدين فيه أكثر ممّا ينبغي، وأقوى ممّا يجب»، «ثلاثة أنواع من البشر يجب على المكسيك التخلُّص منهم قبل أيّ إصلاح: القضاة المرتشون، والضبّاط الجبناء، ورجال الدين الشرهون. لن يحدث تقدّم طالما بقيت هذه الفئات».

الرواية - إذن - صرخة إنسانية في وجه الظلم الإنساني، وبصقة في وجه لعبة السياسة العفنة، في وجه الدول الكبرى التي يصفها الراوي قائلاً: «رائحة أوروبا لا تخلو من الدم، خلف الثلوج والإتيكيت وأصول اللياقة، تصعد كلّ الأسر المالكة على دَرَج ملوَّث بالدم». «كم خديعة من هذا النوع مارسها علينا هؤلاء الكبار!» .. هي لعبة الكبار إذن، كبار القوم في كبرى الدول التي تُركِع الأضعف، وتذلّه.

«أمّي لا تريدني شاعراً»

قصائد في خلوةٍ بعيدة

عن دار مسارات الكويتية للنشر صدر، مؤخَّراً، ديوان «أمّي لا تريدني شاعراً» للشاعر السوري أحمد جميل، وهو العمل الشعري الرابع الذي يصدر للشاعر.

ويتضمّن الديوان سبعةً وثلاثين قصيدةً سلسة، مكتوبة بلغة سردية حميمية، كما تفصح قصائد المجموعة عن مهاراتٍ لغوية خاصّة، من خلال اللعب بالمفردات والاعتماد على قوّة إيحائها، وإبعادها عن المعنى المباشر لها، كما في قصيدة «غزالة»:

ولأنها كانت بيضاء وصغيرة وقلقة/ هربت أمام عيني/ هنا ما حصل حقاً/ توقفتُ عن لحاقها/ وكان معي بارودٌ/ بارودٌ جاءت تسميته بعدما اكتشفنا/ سرعته في الركض والنباح.

تفاجئنا النصوص، أحياناً، ببراعة الصور الشعرية المبتكرة، هذه الصور التي تنبضُ ككائناتٍ لغوية مستقلّة داخل جسد النصّ، ويبقى نبضها مدوّياً في ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة النصوص، وتخلق لديه نوعاً من الهواجس اللذيذة التي تحمله على إعادة قراءة النصوص مراراً:

الحبُّ أميرٌ/ وأنا خادمهُ الأيسر/ حامل الريشة الكبيرة.

وأيضاً:

شَعركِ والليل/ يُحيلان الليل قطعاً من الموسيقى.

ثمة جانبٌ جماليٌّ آخر في هذه النصوص، وهو طرح أفكارٍ تدعونا إلى التساؤل والتأمّل ومناقشة نواتنا وإعادة تقييم حصيلتنا المعرفية:

في الحبّ الكبير، ثمة حقدٌ وكره/ وفي الصدق بعض الخيانة/ وفي السكون بعض الصراخ.



قصائد مفعمةٌ بالحنين والهواجس، مكتوبةٌ بحساسية عالية، تراقبُ تنقّل الزمان وعبوره داخل الذاكرة، وخارجها، وهي تحملُ إيقاعاً سلساً وخافتاً ينعكس صداه إلى داخل اللّغة؛ مما يجعل هذه القصائد أشبه بموسيقى تُعزف في خلوةٍ بعيدة..

ما يميّز هذه المجموعة- أيضاً- هو الصدقُ والنبرة الإنسانية اللذان يموجان في لغة القصائد، وأيضاً الجرأة في تناول الحالة الذاتية للشاعر، مما يخلق حالةً مختلفةً من خلال عرض «أنا» صادقة، خجولة وجريئة، في آن معاً:

أنت تحبّين شخصاً آخر/ لا يمكن أن أصيره/ له شكل الشجرة وبشرةٌ فاتحة/ وله جذعٌ مغايرٌ لحدسي/ عندما، غداً، تجلسين إلى غاردينيا الشرفة/ ومثلما تفكّرين باحتياجها للضوء/ فكّري باحتياجي.

ومن خلال قراءتنا لهذه المجموعة، يصادفنا نصّان، يبدوان مختلفين عن باقي النصوص، لجهة تخلّيهما عن الذاتية والبوح بمكنونات النفس وعزلتها، وولوجها عزلة أشخاص آخرين.

إحدى القصائد هي بعنوان «صورة خلف القضبان»، مهداة إلى سليمان إبراهيم، وهي قصيدة مكتوبة بحرَفية عالية، تحمل طابعاً إنسانياً عميقاً، وتلمس مكمن الضعف والبراءة والنور داخل ظلام النفس البشرية وقسوتها:

نظرتُ من النافذة المرسومة على الجدار/ تأكدت أنه بريءٌ أمام بائع المخدّرات/ وأنا بريءٌ أمام المغتصب/ وبائع المخدّرات بريءٌ أمام المجرم الذي قتل/ والمجرم بريءٌ أمام سيّد الحرب.

والقصيدة الثانية «إلى دلخواز حوج»، وهي قصيدة كتبها الشاعر إلى صديقه الكرديّ، على غرار قصيدة محمود درويش «ليس للكردي إلّا الريح» المهداة إلى الشاعر سليم بركات، فعلى الرغم من الشبه الواضح بين تقنية القصيدتين واستخدام الشاعر لازمة شعرية شبيهة باللازمة التي استخدمها درويش في قصيدته، إلّا أننا، بقليل من المسامحة وإعادة النظر، سيكون بوسعنا الاعتراف بجمال هذا النصّ وخصوصية لغته الشعرية ورقّتها:

أيّها الكرديّ المكتنزُ بماء البحيرات/ لا تمشِ إلى الصحراء وتعطش/ كلّ الذي لك الأيام/ ولها عليك أن تتجرّع سمّها/ سلّمْ لنفسك ما تاه عنها/ وجدار البيت المطليّ بالورد/ نيروزك الوحيد.

أحمد جميل شاعر سوري من مواليد الكويت، صدر له: «يومٌ مثلُ غيره»، عن دار الفراشة، 2011، و«سأرسم شكراً»، عن دار مسعى 2012، «ولم أمت لكني رأيتهم كيف ماتوا»، عن دار كلمات، 2013.

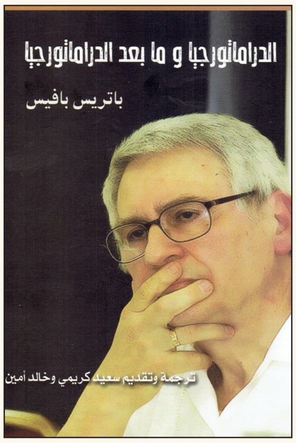
باتريس بافيس..

ما بعد الدراماتورجيا

هشام بنشاوي

كتـــــــــاب «الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا» للباحث الفرنسي باتريس بافيس، الصادر عن المركز الدولي لدراسات الفرجة، والذي ترجمه سعيد كريمي وخالد أمين، يتضمّن دراستين: الأولى تحمل عنوان الكتاب، يتتبّع فيها مفهوم الدراماتورجيا، كما كان متداولاً منذ المرحلة البريشتية، ومابعد البريشتية، على الخصوص، و -إجمالاً- منذ الخمسينيات في أوربا، حيث بلْوَرَ التحليل الدراماتورجي منهجية متطوّرة في قراءة النصوص المسرحية، وتحليلها، مستفيداً من إواليات الاشتغال الناجعة للعلوم الإنسانية. فالقيام بتحليل نصّ مسرحي ما، يقتضي تهييء اختيارات إخراج مسرحي مستقبلي، سواء أتَمَّ إنجازه، أم لم يتمّ؛ وهنا يعني أنه كان من اللازم الاستفادة من علوم التاريخ، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، واللسانيات، أو من السميولوجيا. لكن فرض شبكة قراءة على المخرج المسرحي، في بعض الأحيان، قد تبدو مقيّدة جدّاً بالنسبة إليه. من هنا، تظهر أزمة الدراماتورجيا، رغم أنها بدأت تتمأسس في مناح متعدّدة، باحثةً لها- باستمرار- عن سُبل جديدة.

ويتمثّل السؤال الإشكالي بالنسبة إلى بافيس، في هذه الدراسة عن ماهية الدراماتورجيا، وهل هي شعرية /إنشائية العمل الدرامي والفرجوي، أم أنها تقنية وبراغماتية لتحليل نص، وإخراجه عملياً على الركح؟ وللإجابة عن هذا السؤال يجب التحليق في تاريخ المسرح، لتقييم وظيفة الدراماتورجيا، ومنهج التحليل الدراماتورجي، ودراسة أنماط تمثّل كلّ حقبة للمسرح، ولطرائق تحليله. وهذا يعني أن ننطلق من الشعرية الكلاسيكية الإغريقية، إلى الكلاسيكية الجديدة الأوربية خلال القرنين: السادس عشر، والسابع عشر، ثم إلى الدراماتورجيا



النصّية، والعرضية، لديدرو أو ليسينغ، وبعد ذلك الدراماتورجيا السياسية لبريشت، أو بيسكاتور، لنصل إلى الدراماتورجيا المتشظية في وقتنا الحاضر. ويبقى علينا معرفة ما إذا كانت الأشكال ما بعد الحداثية، وما بعد الدرامية، لا تزال- في الآن نفسه- دراماتورجية، وقابلة للتحليل بأدوات دراماتورجية.

توقّف باتريس عند أدوار الدراماتورجيا، ونسبية القراءة الدراماتورجية، والتأويل والدراماتورجيا، وتكمن الفائدة من الدراماتورجيا، في نظره، عموماً، في إيجاد أحسن الحلول السينوغرافية (أو أقلّها سوءاً) في اللحظة الراهنة، ليس في المطلق، ولكن بحسب وضعية الإخراج المسرحي المرتقب، أو الذي هو في طور الإنجاز، ومنطقه، وفي الآن نفسه، بحسب الفنانين، أو الآفاق الانتظارية للجمهور.

ويخلص باتريس إلى أن الدراماتورجيا الجديدة، سواء أكانت بصرية أم جسدية أم موسيقية أم إيقاعية، ألغت الدراماتورجيا الكلاسيكية، والتي غالباً ما تُختَزَل في نصّ، ومعنى مسبق تقريباً، غير خاضع للمناقشة من لدن التحليل الدراماتورجي.

ومع ذلك، تبدو وكأنها تعود إلى نقطة البدء: نظام مغلق على ذاته، مكتفٍ، يحيل على ذاته، ولكنه غير قادر على الانفتاح على العالم الخارجي، وعالم المفسِّرين، والعلاقة بين النظام والعالم. «يبقى علينا، نحن- معشر القرّاء والمتفرّجين- أن نختار العودة إلى دراماتورجيا غير مستعصية على مستوى التحليل، والتحليل الدراماتورجي بخاصّة. فهل يجب علينا أن نأمل، أو- بالأحرى- نترقّب ظهور ليسينغ جديد بيننا، كي نخرج من جبّة الدراماتورجيا الوظيفية، المتقنة بكلّ تأكيد، ولكن- أيضاً- المنغلقة على ذاتها؟ ما السبيل إلى مساعدة النصوص على الخروج من ذواتها كي تخلق تناسجاً بين عالم التمثيل، وعالمنا نحن؟ هل بإمكاننا استعادة تلك اللحظة الإنسانية، حيث بدأ المسرح يدرك قراءته فاخترع الدراماتورجيا؟» (ص 66 - 67).

أما الدراسة الثانية «المسرح المعاصر.. تحليل لمجموعة من النصوص، من ساروت إلى فينافير»، وهي عبارة عن فصل من كتاب للباحث الفرنسي، ورغم غياب منهج دقيق في اختيار النصوص، حسب بافيس، فمؤلّفوها ينقسمون إلى ثلاثة أصناف من الكتابة الدرامية المعاصرة: «كلاسيكيّو الحداثة»، وهم: ساروت، فينافير، وكولتيس، وورثة الثلاثة المذكورين، وهم: ريزا، مينيانا، لاغارس؛ والمخالفون للنماذج، وهم: نوفارينا، بتهشيمها للغة، ودورانغير، وإعادة تشكيله للطبيعوية، وكورمان، والوجوه الاستيهامية في كتاباته.

وتشكّل هذه الدراسة محاولة ترميم منهجية قرائية، يمكن تطبيقها على الكتابة الدرامية المعاصرة. والأنموذج التحليلي الذي يقترحه، والناتج عن قراءاته «الحسية» التلقائية والبسيطة، للنصوص.



هايدغر

في قفص الاتِّهام مجدَّداً

خالد طحطح

إذا كانت البيوغرافيات التي انتشرت، في فرنسا، عن هايدغر، خلال حقبة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، لم تنجح في إقناع القارئ بوجود أفكار واضحة في كتاباته تؤيّد معاداته للساميّة ولليهود، فهل يمكن الجزم، اليوم، بأن منكّراته السرّيّة التي نُشِرت، مؤخّراً، قد حسمت الخلاف بشأن فلسفته، بوصفها جزءاً من تاريخ النازية؟

منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، شهدت «قضية هايدغر»، كما يُطلق عليها في فرنسا، العديد من التقلُّبات والمنعطفات؛ فقد رافقت الفيلسوف المجدّد لسؤال الوجود تهمة موالاة النازية، والمساهمة في تصفية اليهود من الساحة الثّقافيّة الألمانية، واستند من اتّهموه على كُنْه خطابه الذي ألقاه في جامعة فرايبورغ، في 21 أبريل، 1933، لما حمله من نزعة متناغمة مع التوجُّه القومي لهتلر آنذاك، غير أن المدافعين عنه احتجّوا بعزوفه عن السياسة ونقمته عليها، منذ مغادرته الحزب النازي سنة 1934، وعزلته الطوعية في الغابة السوداء، حيث يوجد منزله، كما استندوا إلى مضمون كتابه الشهير «الوجود والزمان»، والذي تصَدَّره الإهداء البارز لأستاذه إدموند هوسرل، ومنذ ذلك الحين، لم يهدأ الجدال بين الفريقين المتناقضين حول هذه النقطة المعتمة من حياة فيلسوف الوجود.

حدثت، قبل ثلاث سنوات من الآن، مفاجأة غير متوقَّعة؛ فقد قام الأستاذ «بيتر تراوني، Peter Trawny»، المتخصِّص في الفلسفة والمدير المؤسِّس لمعهد هايدغر في جامعة فوبرتال بألمانيا، بتجديد النقاش حول علاقة مارتن هايدغر بالنازية، من خلال إثباته، بحسب زعمه، وبما لا يدع مجالاً للشكّ، معاداة هايدغر للسامية وتحالفه مع الاشتراكية القومية، وذلك بعد إعلانه سنة 2013، في مؤتمر صحافي، عن عزمه نشر ما سمّاها «الدفاتر السوداء» تباعاً، في سلسلة خاصّة، على أن تكون كاملة بين يدي القارئ سنة 2015. وهو الأمر الذي بدأ - بالفعل - مع أوائل عام 2014.

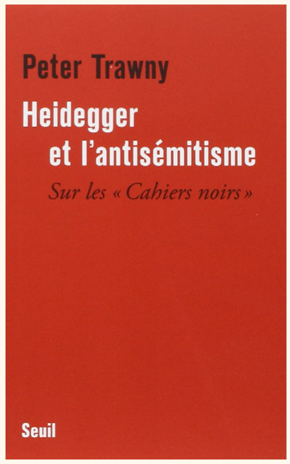
والدفاتر السوداء هي عبارة عن نصوص مُسَوَّدات مخطوطة بيد هايدغر، تقع في أربع دفاتر، تتضمّن تأمُّلاته ومذكّراته، ألَّفها ما بين عامَيْ 1931 و1946، واحتفظ بها بشكل سرّي، وقد انتقلت، بعد وفاته، إلى ورثته وبعض معارفه، وأشيع أنها تحتوي على عبارات وأفكار مناهضة لليهود بشكل صريح، مما يعني وجود جذور عميقة لمعاداة الساميّة عنده. ومن الأهمّيّة بمكان الإشارة إلى أن بيتر تراوني سبق له أن تطرّق إلى موضوع هايدغر والنازية في بحثه لنيل شهادة الدكتوراه التي تقدَّمَ بها سنة 1995. كما تناول في عدد من كتبه العلاقات والرسائل التي ربطت بين هايدغر وحنّه أرندت ذات الجذور اليهودية، الوجه النسائي الأبرز في تاريخ الفلسفة، حيث يبقى السؤال، بشأن السرّ وراء استمرار علاقتهما إلى وفاتها، أمراً محيراً، وبالخصوص إذا علمنا أن هذه المثقّفة السياسية اعتُقلت سنة 1933 في ألمانيا، وقد تمكّنت، بأعجوبة، من الفرار إلى فرنسا، ومنها انتقلت للعيش في أميركا، بسبب شراسة الحملة على اليهود في كلّ أوروبا. غير أن علاقتها مع هايدغر لم تنقطع أبداً، فقد كان لافتاً احتفالها، سنة 1969، بعيد ميلاده الستّين، كما حاولت جاهدةً إعادة الدفء إلى العلاقات المتوتِّرة بينه وبين صديقه الفيلسوف ياسبرز، وكانت قد نجحت، سابقاً، في ترجمة أعماله، ونشرها في أميركا. ومن المعلوم أن الرسائل السرّيّة المتبادلة بين هايدغر وحنه أرندت، تَمَّ نشرها سنة 1998 في كتاب، لَقِي اهتماماً واسعَ النطاق على الصعيد العالمي. ولم تغب عن الباحث تراوني، في أطروحته السابقة الذكر،

الإشارة إلى مسألة التأثيرات التي أحدثها هايدغر في غالبية فلاسفة القرن العشرين ممّن انبهروا بأعماله، وبالخصوص: بول سارتر، وماركوز، وجاك دريدا، وميشيل فوكو، وجان لاكان، وليو شتراوس، وبول ريكور، وغيرهم..

لقد كان لإعلان نشر الدفاتر السوداء وقع القنبلة، على حَدّ سواء، في فرنسا وفي ألمانيا؛ فقد سارع عدد من المجلّات الصحافية والقنوات التليفزيونية، في البلدين، إلى تسليط الضوء على المنكّرات الجديدة، والتركيز- بالخصوص- على عبارات بعينها، وردت في الكرّاسات المنشورة، مؤخّراً، لأحد أعظم فلاسفة القرن العشرين. ولم يقف الباحثون الأكاديميون في المسألة موقف المتفرّج؛ فقد تفاعلوا، بدورهم، مع الحدث المهمّ. ولتعميق النقاش حول المستجدّات المتعلّقة بنشر محتويات الدفاتر السوداء، سارعت- على سبيل المثال- المكتبة الوطنية الفرنسية، بتعاون مع المركز الثقافي الإيرلندي، إلى عقد ملتقى دولي في العاصمة الفرنسية باريس، وقد عُقِد ما بين 22 و25 يناير، 2015، تحت عنوان «هايدغر واليهود». والمؤتمر- كما أُعلن في ديباجته- لم يهدف إلى إصدار حكم نهائي على هايدغر واليهودية، أو على هايدغر ومعاداة الساميّة، أو حتى على هايدغر واليهود، وإنما الهدف منه إعادة النظر في شخصية أحد أهمّ الفلاسفة في القرن العشرين، بحضور نخبة من الفلاسفة والمؤرّخين المهتمّين، من جميع أنحاء العالم، لمناقشة المسألة دون تنكية للشقاق أو خلق للفتنة. وفي الوقت نفسه، قامت دار النشر «سوي، Editions Du Seuil» بتجديد النقاش حول الموضوع، من خلال نشرها كتاب «هايدغر ومعاداة الساميّة».

هل كان هايدغر معادياً لليهود؟ وهل ساند- بالفعل- سياسة «المجال الحيوي» و«الحلّ النهائي» التي تبنّاها هتلر؟ وهل بدأ في الابتعاد، فعلياً، عن النازية منذ 1935؟ وبماذا يمكن تفسير صمته المريب اتجاه هذا الموضوع، تحديداً، حيث جاءت إجاباته عن الأسئلة التي طرحت عليه- بشأن علاقته بالاشتراكيين الوطنيين- غامضة ومحيّرة، في الحوار اليتيم الذي أجراه معه كلّ من رودولف أوغشتاين، وجورج وولف، لصالح مجلّة «الشبيغل» الألمانية، سنة 1966. ففي سؤال مباشر عن صِحّة حديثه، بعد أربع شهور من ترأس هتلر للرايخ، عن «عظمة هذه الانطلاقة وروعتها»، أجاب هايدغر بالقول: «أجل، كنت مقتنعاً بذلك، أنا كذلك». وفي جوابه، بشأن تصريح آخر منسوب إليه، يقول: «الفوهرر نفسه، ولوحده، هو حاضر ومستقبل الواقع الألماني وقوانينه»، أجاب هايدغر: «هذه الجملة غير موجودة في رسالتي الجامعية، لكن، فقط، في الصحيفة المحلّية لطلبة فرايبورغ، وذلك بداية دورة شتاء 1933، حين تولّيت منصب العميد، كان واضحاً بالنسبة إليّ أن ذلك لن يتمّ إلا بتقديم تنازلات. اليوم، لن أكتب هذه الجملة التي استشهدت بها، بل حتى عام 1934، لم أكن لأقول شيئاً من هذا القبيل». فهل كانت، إذن، مواقفه، آنذاك، مجرّد تسوية سياسية خوفاً من إقالته؟ ذلك ما يتّضح في باقي الأسئلة التي حاول فيها الصحافيّان الغوص عميقاً في علاقته بالنازية، حيث كانت أجوبته توحي بابتعاده عنها، منذ سنة 1934، وبانتقادها- ضمنياً- في محاضراته الفلسفية التي كان يلقيها وسط طلبته.

لقد أسالت العلاقات المحتملة بين هايدغر والنازية الكثير من المداد، فهي قضيّة شائكة، لايزال البحث فيها جارياً، وبالخصوص، في ألمانيا وفرنسا، البلدين اللذين اهتمّا بهذه القضية أكثر، حيث تخلق الكتابات حول هذا الموضوع، بينهما، معارك فكّرية وأخرى سياسيّة ساخنة؛ فلفترة طويلة، ظل يُنظر إلى هايدغر لدى جزء من الصحافة الفرنسية، بوصفه من «أتباع النازية». وبالفعل، فقد صدرت، في هذا السياق المحموم، العديد من الكتابات التي تؤكّد وجود علاقة، بين الفيلسوف هايدغر والحزب النازي لهتلر، فكّرية وسياسية. وقد تصاعدت حدّة المواجهات سنة 2014، في فرنسا، بين المؤيّدين والمعارضين؛ فالكاتب فرانسوا فيديي- الذي سبق وأن فَنَّد فكرة العلاقة بين النازية وهايدغر، في كتابه الجماعي الذي أشرف عليه بمعيّة آخرين، سنة 2007، والموسوم بـ«هايـــدغر من باب أولى»، وجد نفسه-فجأة- في مواجهة مباشرة مع غريم جديد هو بيتر تراوني، وبالخصوص، بعد ترجمة منكّرات «الدفاتر السوداء» إلى اللغة الفرنسية، عن دار سوي، في العام نفسه الذي صدرت فيه بألمانيا، إذ عمل ما في وسعه لدحض الشائعات الجديدة التي واكبت نشر منكّرات هايدغر؛ فقد رفض، بشكل مطلق، فكرة وجود «لوثة» في فكره، تتعلّق بمعاداة الساميّة أو تمجيده للتصفيات الجسدية ذات الطابع العرقي، بل إنه انتقد اختزال هذا الكتاب الجديد، الذي هو عبارة عن منكّرات شخصية، في خانة ضيّقة، ودعا إلى النظر إليه بشكل شمولي، في علاقته بالأعمال الكاملة الأخرى التي خَلّفها الفيلسوف الألماني، وبالخصوص كتابه «الوجود والزمن»، إذ سيكون من الغباء تشظية أعماله وقراءتها بشكل جزئي وانتقائي.



لا يبدو في الأفق أن هناك ما يشير إلى انتهاء النقاش أو توقّفه بشأن هذا الموضوع القديم/الجديد. فـ«الدفاتر السوداء»، بعد نشرها، لم تمجِّد هتلر بشكل صريح، وإنما تكشف فقط، عن التزامه الأوّلي بالحزب الاشتراكي النازي، وهذا أمر معروف عنه من قبل، كما لم توجد في المنكّرات أيّة عبارات تُسيء إلى اليهود، مباشر وواضح، إذ لم يُدْلِ بشيء اتّجاههم، غير أنه، في ما اصطلحنا عليه «حالة هايدغر»، سيبقى ظلّ النازية والمحرقة مخيّماً، بشكل دائم، على هذا الفيلسوف المثير للجدل، حيّاً وميّتاً.



أمجد ناصر

صيد الماء

للماء رجاله. ليس كلّ واحد، يملك يدين كاملتين، يمكن أن يُسَلَّم غصنَيْ زيتونٍ، أو رمّانٍ، ويقال له: فتّش عن الماء. لو كان الأمر كذلك لكانَ كذلك. رِجال الماء، في داخلهم بوصلة ماء، توجّههم إلى الأعماق البلّورية، المتوارية. فالعطش يعرفه الجميع، ولا يمنح أفضلية لأحد. الكلُّ، هنا، متساوون في العطش. لا تحتاج عينين تريان. يمكن لرجال الماء، أقصد الذين ينفضُّ على أيديهم الرصدَ والختم السليماني، أن يكونوا عمياناً. لا اليد الكاملة، الثابتة، ولا العين التي تبلغ قوّتها ستّ درجات على ستّ درجات، يعوَّل عليهما. الماء هو الذي ينفتح على ماء، مثلما ينفتح العطش على عطش. سترون كيف يمسك رجل الماء غصنَيْ رّمانٍ. آهِ من مطارق الرّمان التي أهرت جلودنا أيّام الأقدام الحافية، فلطالما هزَّها، في وجوهنا، أعمامُنا الذين يسمحون لأنفسهم بتربيتنا بدلاً من آبائنا. غصن الرّمان المختار، من بين أغصان أخرى كثيرة، يفضِّل الماء. أما أغصان الزيتون فهي مختصّة بطرد حرّاس الكنوز الخفيّين، القائمين على ختم سليمان. لكن، لا كنز هنا يضاهي هذا السائل الذي لا لون له، ولكنه وليّ الألوان كلّها، شفيعها عندما ترفع إلى لون واحد. ماذا يضاهي قطرات تسقط تباعاً، من خاصرة الحجر، على فم يكاد يصير تراباً؟ لا الذهب ولا الفضة ولا مائدة الإمبراطور. عندما تعثر على رجل الماء الذي تأتمنه على غصنَي الرمان، لا يهمُّ كم يتوارى هذا السائل البلّوري، وفي أيّ طبقة، وتحت أيّ نوع من التربة المتشقِّقة. جِدْ رجل الماء وأعطه غصنَيْ رمّان طازجين. لم يُستَخدما في مهمّة سابقة، لم يُضرَب بهما حمار حرون، ولا ولد عاص. غصنان بريئان من الوظائف التي لا تنتهي للأشياء. لا تقلْ له شيئاً من المحفوظات المستهلكة. سلِّمه مطرقَي الرمان ودَعْه يسِرْ فوق شبح يترجرج في خياله. ستراه يتمّتم، يستدعي الأسلاف الذين أوكلوا إلينا هذه الأرض العطشى، يرفع غصنَي الرمّان، كلٌّ بيد، إلى جبينه المكتوب عليه قدره، فيما جماع قبضتيه يستقرّ جهة القلب، ثم يعقدهما بخيط، يقرأ عليهما رقيته، أصل الغصنين المزروعين في خاصرتيه.. تعامدٌ، هندسة أحادية الضلع. يمشي رجل الماء هنا، وهناك، لا يلقي بالاً للجهة، لقرص الشمس، للحجر الذي يعترضه، ولا الحرمل أو الشيح، ولا للحرذون الذي يتوارى في جحر، ولا للقبَّرة التي تطير، كلُّ نبضة فيه منصبَّة على طرفي الغصنين المعقودين بخيط. طواف الماء يستمرّ، هنا وهناك. طواف حول الشبح البلّوري المتواري في الأعماق. هنا صيد الطوايا والدواخل، صيد الماء المحجوب. اسألْه أن يصعد قريباً من السطح المتلهِّف، قلْ له: اصعد، حتى يستدلّ الماء على الماء، والحياة على الحياة. اصعد أيّها المتواري مذ كانوا يطوفون بالحجر، وقصدهم الطواف بك. يطوف كاهن الماء بالخرير الذي لا يسمعه أحد غيره.. يمشي هنا وهناك، لا يسمع شيئاً، لا يرى شيئاً، إنه أعمى الماء الذي يراه بالبصيرة. فجأةً، يغمز قضيبَي الرمان، كما لو كانا صنّارة عادت من الغمر بصيد ثمين. يتقوَّس المطرقان الأخضران الريّانان، وينحني ماؤها على الماء، ثم يرتدّان الى صدره. يقولان لرجل الماء: هنا يرقد الإكسير المحفوظ. لكن رجل الماء لا يضع مطرقيه المعقودين جانباً، رغم أنه شبه متأكِّد من الخبر السارّ. يمشي مرّةً أخرى، يعيد كلّ ما فعله من قبل، بالضبط، إن ارتدَّ مطرقا الرمان إلى صدره مرّة ثانية، وثالثة، بقوّة، تشبه الضرب، أو اللطم الكربلائي، يحلُّ وثاق المطرقين اللذين سافرا إلى الأعماق، وعادا منهكين ومبلولين.

هنا الكنز المرصود.

هنا

الإكسير

المحفوظ.

هنا

الماء.



ميشيل تورنييه..
وداعاً «جمعة»

محمد مروان

عندما كان يتحدّث عن نفسه، قبل أن يرحل عنّا في الثامن عشر من يناير الأخير، كان يقول إنه فيلسوف تهريب، أو فيلسوف مهرّب. ربّما، يرجع ذلك إلى أنه دخل عالم الرواية قادماً إليه من عالم الفلسفة. ثم، منهما، ولج عالم الحكاية. مؤلِّف «ملك المغوت - LE ROI DES AULNES» (جمع مغت، وهو نوع من الشجر الذي ينبت قرب المياه في المناطق الرطبة) ، و«جمعة، أو: أهوال الهادي - VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE» اللذين حظيا بالتتويج بجائزتين، هما الأرقى في فرنسا، وجد نفسه مضطراً لقول ما لديه عبر قناع، بطريقة غير مباشرة، أي عن طريق أفكار خفيّة وصور متشخِّصة. بل عن طريق إعادة كتابة ما كتب سلفاً. لكن الأكيد أن الأمر لا يتعلّق بإعادة تكرار الأصل، إنما تأصيل الممكن في المجال الإدراكي. وهي مهمّة فلسفية، وبهذا المعنى هو كاتب بالنيابة أو بالتعويض.

ومسألة الكتابة والتكرار التي تحيل مباشرة إلى مسألة معنى النصّ، تُطرح، بجِدّة، في أعمال «ميشيل تورنييه- Michel Tournier - 1924 – 2016»، بحيث أتصوّره يقول: لماذا لا يستطيع عقل وحده أن يقول كلّ شيء؟ لماذا يجب أن نعيد قول الأشياء؟ لماذا يجب أن نقول من جديد، كلّ ما سبق قوله؟ لأني فيلسوف مهرّب، يجب أن أطرح هذه التساؤلات.. إن رواية «جمعة» ليست مجرّد نسخة من «روبنسون كروزويه - ROBINSON CRUSOE» لـ«دوفوي DEFOE»، ولكنها نصّ آخر. يصدق عليه قول «موريس بلانشو - MAURICE BLANCHOT»:«ليس المهمّ أن نقول، بل أن نعيد القول؛ وفي هذه الإعادة، نقول: وكأنه أوّل شيء ولأوّل مرّة يقال». فالشعرية تقتضي ألا ننظر إلى النصّ كما هو، وفي ذاته، وإنما من خلال تناصّه أو تعاليه على النصوص الأخرى، سواء أكان ذلك صريحاً أم كان مضمراً، كما أن مقولة المصدر والنصّ الأصلي لا معنى لها. ربّما يكون نصّ ما سابقاً في الزمن، من الناحية



التاريخية، أو كمنطلق للكتابة، وهنا يكسبه، فقط، دوراً نصّياً، ولكنه دور جسيم وفي غاية الأهمّية. إلا أن هذا لا يعني امتلاكه واحتكاره للمعنى، بشكل مطلق.

لا يمكن اختزال ميشيل تورنييه في أحد تيارات أدب القرن العشرين، ذلك أن تصنيفه، اعتماداً على مصطلحات أو عبارات محدّدة، يبدو أمراً مستحيلاً وغير كافٍ. مؤلّفات هذا الكاتب لا تسمح بمثل هذا التصنيف. ينتمي تورنييه إلى هؤلاء الطبيعانيين الأسطوريين، ويستلهم كتّاباً مثل: «جول رونار - JULES RENARD، كوليت - COLETTE، بورا - POURRAT، شاتوبريان - CHATEAUBRIAND، جيونو - GIONO، موريس جينيفوا - MAURICE GENEVOIX، بول فاليري - PAUL VALERY، إلخ.

إضافةً إلى ذلك، يعترف بأنه وريث الجيل الرومانسي الأول الذي كان متأثّراً بفلسفة الأنوار. في أعماله نلمس حضور الأشكال المتعددة للسرد، وتأثيرها (الأسطورة، الحكاية، الخرافة)، الذي كرّسته حركات أدبيّة عديدة (الطبيعانية، الرومانسية، ما بعد الحداثة). إنه يشتغل على الثيمات المختلفة للرحلة الأوّليّة، الرحلة الأصلية للتوأمة مع الطبيعة، لوحدة الإنسان وعزلته القصوى.. إلخ.

لا شكّ في أن أعمال ميشيل تورنييه قد تأثّرت - أيضاً - بأعمال الفلاسفة الألمان:شيلينغ SCHELLING، هوسرل - HUSSERL، هايدغر - HEIDEGGER، وكذلك بالأدب الألماني، وخاصّة أعمال «هيرمان هيسه - HERMANN HESSE» الذي نلاحظ تأثيره حاضراً، بشكل واضح وقوي. عندما ولج تورنييه عالم الأدب، كان ينظر إلى هذا الأخير بوصفه حقلاً للتجارب الوجودية، أي كفضاء لتحقيق التصوُّرات الوجودية. صحيح أن «سارتر SARTRE» أسّس للأدب على قاعدة عبثية الوجود والاختيار والإرادة الحرّة المرتبطة بمسؤولية الإنسان وأصالة الفرد التي يحقّقها من خلال هذا الاختيار الحرّ، متأثّراً، في ذلك، بأطروحات «كييركيغارد- KIERKEGAARD»، ولكن تورنييه اقترح أدباً غنيّاً ومتميّزاً بأصالته ورسالته، وفي أعماله الأساسية السبعة* تحضر الإشكالية نفسها: العزلة والهويّة. في هذه الأعمال تُطرَح قضيّة صورة الذات وصورة الآخر، أو صورة الإنسان كما يعيش عزلته مقابل الإنسان الاجتماعي، وتأثير ذلك على معنى الهويّة. هذه الفكرة - بالذات - توقّفَ عندها جيل دولوز، ليتجاوز مفهوم الغير: ذاتاً أو موضوعاً، وهو المأزق الذي وقع فيه سارتر، ليتصوّره عالماً ممكناً في المجال الإدراكي للأنا.

إن الشخصيات الروائية عند ميشيل تورنييه تتعرّف إلى معنى الغير، وتعيه، من خلال تجربة الوحدة والعزلة، فحين يحضر الغير يؤثّر في إدراكنا وفي فهمنا للعالم ولذواتنا، وحين يغيب نفهم معنى النقص. إن كون الإنسان يعيش مع الآخرين فهو يساهم في بنائه المستمرّ لذاته وهويّته وفقاً لمقتضيات هذا العيش مع الغير؛ وهنا يعني، سواء عند «بول ريكور- PAUL RICOEUR» أو «جيل دولوز GILLES DELEUZE، أن هويّة الإنسان تتشكّل عبر العلاقة مع الغير، وذلك عن طريق الحكي والسرد. فهنا، وحده، ما يعبّر عن هويّتنا حين نعبّر عن ذواتنا؛ هذه الهويّة السردية تتحوّل إلى هويّة وجودية.

في سيرته الذاتية 1977, «LE VENT PARACLET»، يصرّح ميشيل تورنييه: «وحدها الحكايات والأساطير منحتني هذا العبور، أو الانتقال من الميتافيزيقا إلى الرواية». بعد إحدى عشرة سنة من هذا التصريح، صادفت هذه الحكاية: الرواية الميتافيزيقية في الأدب الإسباني، كتخصّص في شعبة الفلسفة لجامعة «تولوز لو ميراي- TOULOUSE LE MIRAIL» (جان جوريس JEAN JAURES، حالياً). كانت قراءة كلّ من: سيرفانتيس- CERVANTES، وميغيل دي أونامونو MIGUEL DE UNAMUNO، وبورخيس- BORGES، وآخرين، واجباً يومياً، لكن اكتشاف تورنييه كان أمراً مهمّاً جداً، لأن الطريق أصبحت سالكة بين دهاليز الرواية ومتاهات الميتافيزيقا.

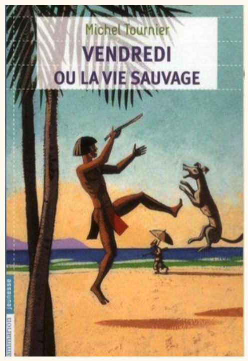
عندما استعاد تورنييه حكاية روبنسون كروزويه في رواية «جمعة» حافظ على بعدها الحكائي، أي بوصفها نصّاً ذا أسبقية تاريخية، لكنه غيَّرها كلّيّاً، وجذريّاً، وعمل على تحيينها، من حيث هي رمز أخلاقي وميتافيزيقي. ما ينطبق على هذه الرواية ينطبق - أيضاً - على رواية «ملك المغوث»، ولأن الحكاية هي طفولة السرد، فقد كان من

> تحتجّ بعض الدارسات على ميشيل تورنييه، مثل «مايري ماكلاين»، حين تقول إن أهمّ ما يميِّز الشخصيات النسائية هو غيابهنّ في روايات ميشيل تورنييه

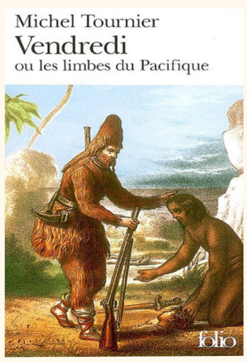
الضــروري، (وفـاءً للطفولـة) إعـادة كتابة روايـة «جمعة» لتصبح في متناول الأطفـال والفتيان، تحت عنوان «جمعة، أو الحيـاة المتوحِّشـة»(1977)، بـل كتابـة حكايات خاصة بهـم: «بييـرو، أو أسـرار الليـل- PIERROT OU LES BARBEDOR،1980، «SECRETS DE LA NUIT». لكن تورنييه الحقيقي، هو الذي كتب حكايته الخاصّة«COQ DE BRUYERES».1978 . مثلما أن تورنييه الآخر، المهووس بالصور، والذي يعرض كبار الأعمال في فنّ التصوير، والذي لا يعرفـه الكثيـرون، هـو الذي نجـده في «مفاتيـح وأقفال، DES CLEFS ET DES SERRURES 1979».

تحتج بعض النساء (الدارسـات) على ميشـيل تورنييه، مثل «مايري ماكلاين-MARY MACLANE»، حين تقول إن أهمّ ما يميِّز الشـخصيات النسائية هو غيابهنّ في روايات ميشيل تورنييه. والواقع أن هذه المسألة تتعلّق بتصوُّره الخـاصّ للخـلق الأوّل والاختـلاف الجنسي، وفهمه الخاصّ- أيضاً- للنصوص الدينية والنصوص الفلسـفية. أما الردّ على ذلك فهـو قوله:«الزوجـة والأطفـال سـجن متحـرِّك حـول عنـق الرجـل، يحـدّان من حريّته المطلقة فـي الحركة». لكن هذا لم يؤثّـر، أبـداً، على وفـاء تورنييـه الدائم للطفولـة، حيث لم يسـجِّل، يوماً، أنـه تخلَّف عن دعوة موجَّهـة إليه من أطفال المـدارس. في أحد حواراتـه، يعبِّر عن إخفاقه في التخصُّص في الفلسـفة، بعد أن تمّ رفضه في سـلك التبريز، وهو الذي عرّف دولوز بالفلسـفة، قائـلاً: «أذكر، دائمـاً، أمام الأطفال الذين يسـتدعونني إلى مدارسـهم وفصولهم، أنه ليس سيِّئاً أن تبدأ حياتك بفشـل ما، لأنك سـتنهض أقوى، وسـتنطلق مـن جديـد. وهـذا ما فعلته بالنسـبة إلـى الأدب، ومشـكلتي أنني، في العمق، فيلسـوف، ولا شـيء غيـر ذلك. وجب أن أظهـر- إذن-بمظهـر الروائي، وأن أحكي قصصـاً وحكايات. «في الحوار نفسه يعبِّر عن قناعته الجمالية المشبّعة فلسفةً، مـن حيث هي أنطولوجيا وميتافيزيقا، ولا شـيء غير ذلك، فيقـول:«إن قناعتي الجمالية يمكـن اختزالها في هذه الأبيات الثلاثـة لـ«لانـزا ديـل فاسـتو - LANZA DEL VASTO»، الصقلّي الأصل، الفرنسـي اللّغة: (في عمق كلّ شـيء تسبح سمكة/سـمكة الخوف من الخروج خاوي الوفاض/سـألقي









إليـك بمعطف صوري). هـذه هي جماليتي فـي كلّيّتها. ففي عمق كلّ قصّة من قصصي، هناك حقيقة ميتافيزيقية تسبح، وحتـى لا تخرج منها خاوي الوفاض، سـألقي إليك بمعطف قصصي الغابوية، وقصص الحيوانات، والقنص، والصيد، والسـفر، والحـب، إلـخ. هذه، بشـكل تقريبي هي مشـكلتي الأساسية؛ معنى ذلك أنني أريد قول شيء ما، لكنني أقوله بنـوع من التهريب، بنـوع من التخفّي والتقنُّع. ويا إلهي، كم كنت أنجح غالباً في ذلك! (..) لن أتردّد في القول إن الحكاية هي مدخل إلى فلسفة «اسبينوزا SPINOZA». وفي الحقيقة إن التعارض بين لون «أرلكان- ARLEQUIN» الاصطناعي المتقشِّر، ولون «بييرو - PIERROT» الأصيل، الجوهري، هـو التعـارض نفسـه بين العَـرَض والجوهر عند اسـبينوزا. وهـذا التعـارض يفهمـه الأطفـال، نعـم، الأطفـال الذين هم اسـبينوزيّون بالفطـرة والتلقائيـة، والحـال أن التعـارض بيـن أرلـكان وبييرو هـو مفتاح فهـم جميع الأعمـال الأدبيّة المختلفة...».

---

* الأعمال السبعة هي:

-VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE.
-LE ROI DES AULNES.
-LES METEORES.
-GASPIARD, MELCHIOR ET BALTHAZAR.
-GILLES ET JEANNE.
-LA GOUTTE D'OR.
-ELEAZAR OU LA SOURCE ET LE BUISSON.

حوار: أوراس زيباوي (باريس)

صدرت، مؤخَّراً، عن دار «أكت سود» في باريس، الترجمة الفرنسيّة لكتاب «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» لعبد الرحمن الكواكبي، أحد أعلام النهضة العربية. ويشكّل كتابه هذا محطّة مهمّة في أفكاره، بل في الفكر الإصلاحي، بصورة عامّة، والذي تبلور بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وطرح أفكاراً وتساؤلات، لا تزال قائمة حتى يومنا هذا، ونحن أحْوَج ما نكون إلى العودة إليها ومناقشتها في المرحلة الدقيقة الراهنة التي يجتازها العالم العربي والعالم الإسلامي.

وضعت ترجمة الكتاب هلا قضماني، وكتب التقديم، بالإضافة إلى قراءة مفصّلة في سيرة المؤلِّف ونتاجه، الباحث والكاتب السوري سلام الكواكبي، الذي أجرينا معه، في باريس، هذا الحوار الشامل:

«طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» بالفرنسيّة

عودة عبد الرحمن الكواكبي إلى السجال الفكري

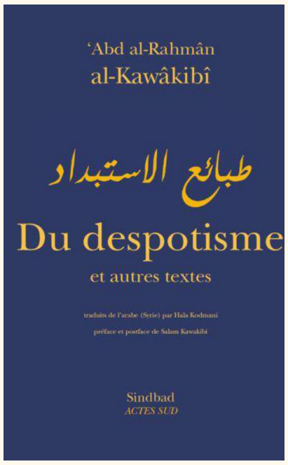
لأوّل مرّة، تصدر ترجمة «كتاب طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» بعد أكثر من مئة سنة على صدوره بالعربية، كيف وُلِد هذا المشروع؟ ولماذا تأخّر حتى الآن؟ وهل صدر في لغات أخرى؟

- فكرة ترجمة أعمال عبد الرحمن الكواكبي كانت تراودني منذ فترة طويلة، وكانت هناك محاولات في السنوات الأخيرة تُوّجت بتبنّي الصديق الناشر فاروق مردم بك للمشروع، من خلال إشرافه على سلسلة «سندباد» في دار «أكت سود» الفرنسية المعروفة. وقد عملنا، كفريق متجانس، مع المترجمة الصديقة هالة قضماني، ووجدنا أنه من الضروري اختيار نصّ «طبائع الاستبداد»، مع إضافة نصوص مختارة من كتاباته الأخرى، والتي يمكن أن تُحدّث القارئ باللّغة الفرنسية عن أفكار مرتبطة بالحاضر المعيش. وسبق أن تُرجِم الكواكبي إلى اللّغة الفارسية، بعد سنوات قليلة من نشره سنة 1902، وكان له، بحسب المؤرّخين، تأثير مهمّ في أصحاب الثورة الدستورية في إيران (1905 - 1907). بالطبع، هناك الكثير من النصوص القصيرة والمختارة من أعماله في أمّهات الكتب البحثية: الغربية عموماً، والفرنسية خصوصاً، والتي تطرَّقت إلى تاريخ الفكر النهضوي في الدول العربية، كما أن هناك دراسات متعمّقة، عالجت فلسفته دون أن تقوم- بالضرورة- بترجمة مجمل نصوصه، وكان من أهمّها نصّ فرانسوا تابيرو، الذي صدر سنة 1952. كما أسعى، الآن، إلى ترجمة هذا الكتاب إلى اللّغة الإنجليزية. بالطبع، فإن هذه الترجمة الكاملة ستعرّف عموم قرّاء الفرنسية بأبرز مفكِّري عصر النهضة، وبشكل أوسع من المعرفة الأكاديمية والبحثية الموجودة بشكل متميّز لدى المتخصّصين.

أنت من عائلة عبد الرحمن الكواكبي، هل لك أن تحدّد قرابتك منه؟ ومتى بدأ اهتمامك بنتاجه؟

- هو جَدّ والدي. أما الاهتمام به فيعود إلى الوعي الأوّل بالقراءة؛ أي عندما

كنت أناجيه طفلاً، وأتخيَّل محادثات لي معه مراراً، في أحلام يقظتي، كما أنه رافقني شابّاً، وكان فكره جزءاً من مرجعيّتي




سلام الكواكبي

كنـت طفـلاً، ولا أتمكّـن مـن الإحاطـة الكاملـة بكل ما يرد. وقد شـكّلت قراءته الدافع لديّ للاهتمام بالعلوم السياسـية وبالشـأن العـام، إضافـةً إلـى الجـوّ الثّقافي الأسَـري. وكنـت أناجيه طفلاً، وأتخيَّـل محادثـات لي معه مـراراً، في أحـلام يقظتـي، كما أنه رافقني شـابّاً، وكان فكـره جـزءاً مـن مرجعيّتـي: الفكريـة، والتعبيريـة، وعندمـا أنهيت دراسـاتي، بـدأت بالكتابـة فـي بعض الجوانـب الفكريـة لديـه، والتي وجدت أنها لم تنل حقّها من المعالجة، كما أنني كتبـت عنـه بالفرنسـية دراسـة كاملة. وفي سـنة 2002، شـاركت فـي تنظيم نـدوة فكرية في مدينة حلب، بمناسـبة مئويـة وفاتـه، حـول مـآلات الإصلاح الديني، وقد شـارك فيهـا نخبة من أهمّ الباحثيـن: العـرب، والأجانـب، ونتج عنهـا كتـاب جمـع مجمـل الأوراق التي قُدّمت بهذه المناسبة.

■ مـا هـو النظام السياسـي الـذي كان يسـعى إليـه عبـد الرحمـن الكواكبـي؟ وهـل دعا - بالفعل - إلـى فصل الدين عن الشؤون السياسية، خاصّة أنه كان يؤكّد أنّ الإسـلام بريء من الذين يسـتعملونه لتبرير الفساد والطغيان؟

- كان يـرى أن الاسـتبداد، بمختلـف صنوفـه، هـو الـداء، وأنّ الحرّيـة هي خيـر دواء. ومن ثَـمّ، يمكن التأكيد على اقتناعه الراسـخ بالنظـام الديموقراطي الدسـتوري، ولقـد تميّز عـن معاصريه وعن كثيرين أتوا بعده، برفضه المطلق لفكرة المسـتبدّ المستنير أو العادل، كما شـدّد علـى موضوعة فصل السلطات، وخصوصـاً السـلطة الدينية التي أرادها مرجعيـة روحيـة منزّهـة عـن متاهات السياسـة واهتماماتهـا الدنيويـة. وفي نقده للاسـتغلال السياسي لرجال الدين أو الاسـتغلال الديني لرجال السياسة، وضحـت عنـده فكـرة فصـل الديـن عن الدولة، حين قـال: «يجب على الخاصّة منّا أن يعلّمـوا العامّة التمييز بين الدين والدولـة، لأن هـذا التمييـز أصبـح من أعظم مقتضيات الزمـان والمكان اللذين نحـن فيهما، فـإذا لم يـدرك عامّتنا كان الخطـر محيطـاً أبـداً بخاصّتنـا». وقـد أوضـح معالم الخطـأ بالقول: «الغرض المقصـود مـن الدولـة، والغايـة التـي تسـعى الدولـة إليهـا، في زماننا هذا،



عبد الرحمن الكواكبي

هي غاية دنيوية محضة، وأعني بها تأمين الناس على أرواحهم وأعراضهم وأموالهم، وسَنّ الشرائع العادلة لهم وإنفاذها فيهم، أمّا الدين، فالغاية المقصودة منه واحدة، على اختلاف الزمان والمكان، وهي صلاح مَنْ في هذه الدنيا، حتى يدخلوا جنّات النعيم في الآخرة».

كان الكواكبي يعرف اللّغة التركية، وقد قرأ مفكّري «عصر الأنوار» الذين تُرجموا إلى التركية، ومنهم روسو، ومونتسكيو. إلى أي مدى كان متأثّراً بفكر هؤلاء المفكّرين التنويريّين؟

- كان متأثّراً بحدود محاولته تطويع فكر «عصر الأنوار» على الفضاء الجغرافي الذي كان يعيش فيه، كما أشار، في عدد من المقاطع، إلى هذا الفكر ودوره وغناه، وكان له- أيضاً- اطّلاع على الفكر النهضوي الإيطالي، من خلال معاشرته للأَسَر الإيطالية التجارية التي كانت تقيم في حلب. بالمقابل، كان عميق الوعي بوضع المجتمعات الشرقية وميراثها الثّقافي وميراثها الديني، كما أن متابعته للتطوّرات في مختلف أرجاء العالم، خصوصاً في البلدان الديموقراطية كفرنسا، دفعته إلى الإشارة- بوضوح- إلى إمكانية أن تحصل انحرافات تسلُّطية، حتى في الأنظمة الديموقراطية، إن ضعفت الرقابة البرلمانية، قائلاً إنّ «الحكومة، من أيّ نوع كانت، لا تخرج عن وصف الاستبداد ما لم تكن تحت المراقبة الشّديدة والاحتساب الّذي لا تسامح فيه». لقد تبنّى، في نظرته إلى الغرب، تفكيراً عقلانياً؛ حيث أيّد ليبرالية الطبقة الوسطى في أوروبا، مطالباً بحكومة دستورية، وبتحديد سلطة الحكومة، وتأمين حرّيّة الفرد. لقد حاكم الكواكبي الاستبداد استناداً إلى تراث العرب في الحرّيّة، وإلى ما يطالب به الإسلام، وإلى ما لاحظه في الفكر الغربي. فهو، بعد أن اقتنع، عقلياً، بالأفكار القادمة من الغرب، راح يبحث عن جذور دينية لقناعاته. وهو لا يمانع الأخذ عن الغرب، مع الإبقاء على الخصوصية العربية الإسلاميّة. فهي ليست مسألة استعارة، بل هي استيعاب لما يطرحه الآخر، والتصرُّف وفق الواقع الذي نعايشه، والذي علينا أن ننطلق منه لإصلاح الممارسة الدينية وتحسين التربية وإشاعة العلم لمقاومة الاستبداد.

كان يؤمن بالتعليم شرط ألاّ يكون قائماً على الفكر الاستبدادي والطاعة للفاسدين، وقد دعا إلى قيام دولة حديثة قائمة على القانون. ما أبرز أطروحاته في هذا المجال؟

- لقد خصّص لمسألة العلم والتعليم قسماً مهمّاً، مشيراً إلى دور النخبة المتعلّمة في قيادة المجتمع، كما نوّهَ إلى الخوف الشديد لدى المستبدّ من انتشار العلوم الإنسانية. فالمستبد- كما يقول- لا يخشى علوم اللّغة، وكذلك، لا يخاف المستبدّ من العلوم الدينية المختصّة ما بين الإنسان وربّه. المستبدّ يخشى من العلوم الإنسانية التي تستمرّ مهمّشة حتى يومنا هنا، في كل الفضاءات: العربية، والإسلامية، مثل الحكمة النظرية، والفلسفة العقلية، وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع، والسياسة المدنية، والتاريخ المفصّل، والخطابة الأدبية، ونحو ذلك من العلوم التي تكبر النفوس، وتوسّع

العقول، وتعرّف الإنسان بحقوقه: أين هو منها، وكيفية الوصول إليها.

اهتمامات عبد الرحمن الكواكبي كانت عديدة، طالت السياسة والتعليم والقانون والصحافة، وكان الكواكبي مثار اهتمام بعض السياسيين والكتّاب الذين ينتمون إلى توجّهات سياسية مختلفة، ومنهم جان داية، ومحمد عمارة، وساطع الحصري، ومايزال كذلك. ما هو تقويمك لقراءة هؤلاء؟

- في حقل السياسة، ركّز الكواكبي على فقدان الحرّيّة، التي عرّفها بأن يكون الإنسان مختاراً في قوله وفعله، وعَدّها «أعزّ شيء على الإنسان بعد حياته، وأن بفقدانها تُفقَد الآمال، وتبطل الأعمال، وتموت النفوس، وتتعطّل الشرائع، وتختلّ القوانين»، وربط فقدان الحرّيّة بالاستبداد، الذي عرّفه بأنه «تصرُّف فرد أو جمع في حقوق قوم، بلا خوف تبعة» وهو «صفة للحكومة المطلقة العنان التي تتصرّف في شؤون الرعيّة كما تشاء، بلا خشية حساب ولا عقاب محقَّقين»، ورأى في هذا الاستبداد أصلاً لكلّ فساد، إذ هو «يضغط على العقل فيفسده، ويلعب بالدين فيفسده، ويحارب العلم فيفسده». وتكمن الخطورة في الاستبداد في أنه يتحوّل، في ظلّ الحكومة التي تمارسه، إلى ممارسة عامّة، حيث تكون الحكومة المستبدّة مستبدّة من أعلى الهرم إلى أسفله؛ أي «في كلّ فروعها». وقد أقام الكواكبي علاقة وثيقة بين سيادة الاستبداد وسيطرة الجهل على الأمّة، معتبراً أن العوام «هم قوت المستبدّ، وقوّته بهم، عليهم يصول، وبهم على غيرهم يطول». وخلص إلى أن الاستبداد قد أفسد الدين، بينما لم يمسّ العبادات؛ الأمر الذي جعل الأديان تبقى «في الأمم المأسورة عبارة عن عبادات مجرّدة صارت عادات، فلا تفيد في تطهير النفوس شيئاً»، وجعل المسلمين الخاضعين للاستبداد يشغلون أنفسهم «بالسعادة الآخروية»، ويبعدون عن فكرهم «أن الدنيا عنوان الآخرة».

هناك الكثير من المفكّرين العرب من عمل على نتاجه، ومنهم من أتيت على ذكرهم، ولكنني أعتقد بأنّ أهمّ من تعمَّقَ في فكره، وتبنّى خطابه: فكراً وممارسة، هو الدكتور محمد جمال طحان الذي حَقَّق الأعمال الكاملة في نسختها الأصحّ. الدكتور عمارة، ومن خلال تحوّلاته الأيديولوجية، كاد أن يتبرّأ من خوضه في فكر الكواكبي، بل حاول أن يشدّه إلى ملعبه المتشدّد، حديثاً. وعموماً، فقد أثّرت الانتماءات الأيديولوجية على طريقة معالجة النصّ لكلّ من تطوّع لذلك.

متابعته للتطوّرات في البلدان الديموقراطية كفرنسا، دفعته إلى إمكانية أن تحصل انحرافات تسلُّطية، حتى في الأنظمة الديموقراطية

جزء من الشيوعيين السوريين، قاموا بإضافة صورة كبيرة للكواكبي في صدر قاعة مؤتمراتهم، إلى جانب كارل ماركس ولينين والقائد الوطني السوري يوسف العظمة. ولا تخلو بعض الأدبيات اليسارية من إضاءات تتعلّق فيما يخصّ الكواكبي، بموضوع المعيشة الاشتراكية، إذ رأى أن المجتمع لم يصل، بعد، إلى مرحلة النضوج للتأسيس الصحيح لها. أمّا فيما يتعلّق بفصل الدين عن الدولة، فلقد أثار هذا الجانب من فكر الكواكبي- أيضاً- انتباه الأحزاب السورية التي حملت لواء العلمانية، من القوميين السوريين إلى البعث العربي. ويعتزّ القوميون السوريون بالوصف الذي أطلقه زعيمهم أنطون سعادة، حين ذكر بأنه يرى «أن الثورة الفكرية السورية ابتدأت بابتداء حملة عبدالرحمن الكواكبي، وأن كلّ من اطّلع على كتابه قرأ- ولا شكّ- عبارة بهذا المعنى: دعونا ندبّر شؤوننا الدنيوية ونترك الأديان تحكم في الآخرة، فقط».

ومن ناحيتهم، رأى القوميون العرب، بمختلف أشكالهم ما قبل الإسلاموية، أنّ الكواكبي صاحب ريادة في ترسيخ الفكرة القومية ونبذه عملية التتريك التي تأثّرت بها المجتمعات العربية، خصوصاً في المراحل الأخيرة من عمر الإمبراطورية العثمانية، وقام أصحاب الاتّجاهات الدينية المعتدلة، بدورهم، بالتركيز على مراجعته المعمَّقة لأمراض المسلمين وسبل الخروج من الأزمات التي تعصف بالنظرة المعاصرة للتفكير الإسلامي.

هل تجد أنّ فكر الكواكبي لاقى، في العالم العربي والعالم الإسلامي، الاهتمام الذي يستحقّ؟

- رغم منع كتبه في بعض الدول العربية، حتى يومنا هذا، إلاّ أن فكره لاقى صدى في العديد من المجتمعات العربية، وفي الجامعات، وفي المدارس. بالمقابل، فقد استُحضِر الكواكبي من قِبَل السلطات المستبدّة، في عديد من الدول، كرمز تراثي، واستُبعِدت افكاره التحرُّرية والداعية إلى مقارعة الاستبداد والطغيان. يؤسفني أن أقول إنّ لفكره وكتاباته صدى أكبر لدى المختصّين الأجانب من نظرائهم العرب، مع استثناءات إيجابية.

سؤال أخير خاصّ: ما الذي ورثته، على المستوى الفكري، من عبد الرحمن الكواكبي؟

- أعتقد بأنني ورثت جلّ ما ورَدَ في فكره، وخصوصاً ما يتعلّق بالسعي إلى الحرّيّة.

مفاخر الغريب

محمد الضامن

الغريب، والحوشي، والشاذّ كلمات، كان النقّاد القدماء يعيبون بها على الشعراء المغرقين في استخدام تلك الألفاظ والتراكيب الغريبة، مع أنهم أكثروا من البحث عن النادر الغريب، رغم اختلافهم في تحديد المقصود بنادر الكلام: هل بسبب اختلافه عن القياس، أم لقلّة الاستعمال؟!. كذلك اشتهر اللّغوي كلاع النمل (أبو الحسن الهنائي) بكتبه عن الغريب في اللّغة، منها «أمثلة الغريب»، و«المنتخب من غريب كلام العرب»، إضافة إلى كتابه «المجرّد الغريب». إن الفترة الزمنية التي جمع فيها كلاع النمل أو ابن عيسى وسائر المشتغلين في اللّغة والأدب العربيّيْن، كانت فترةً، هجر فيها الناس الكثير من الألفاظ بفعل التأسيس لحضارة جديدة، انصهرت فيها كلّ التراكمات الثّقافية السابقة عليها، وبفعل التغيُّر الديموغرافي، بسبب الهجرات وبناء مدن مركزية للدولة. هذه الفجوة، التي تسبّبت- أيضاً- بهلع العلماء من ضياع لغة العرب، وخرابها، جعلت تلك اللّغة المهجورة كنزاً منسيّاً في الصحراء. هذا الكنز المغري والثمين، حيث ليس في يد أي أحد، ولا بقدرة أي شخص، جمعه، وتثمينه، ومعرفته هو مثل تلك الكنوز التي تحكي عنها القصص الشعبية المخشوشة في الكهوف، والتي يتنافس عليها اللصوص، والتجار، والملوك، وكذلك الرواة، الذين، بدونهم، لا توجد كنوز!.

اشتهر أبو تمام بأنه مُحْدِثُ مذهبٍ جديد في الشعر، وصاحب طرق خاصّة في غريب الكلام، عاداه الكثير من نقّاد الشعر، ورواته، والمشتغلين به، على رأسهم ابن الأعرابي، وتلميذه أبي سعيد الضرير الذي تروى عنه أشهر قصّة تطلب الكفّ عن استخدام الغريب في القول مع أبي تمام، والتي لازال صداها يتكرّر على ألسنة الشعراء. تقول الرواية- كما يرويها الصولي في أخباره عن أبي تمام-: «أن أبا سعيد الضرير التقى بأبي تمام، فقال له: يا أبا تمام لِمَ لا تقول من الشعر ما يُعرَف؟، فأجابه أبو تمام: «وأنت- يا أبا سعيد- لِمَ لا تعرف من الشعر ما يقال؟». هذا الجواب، يقاربه- في نسخة حديثة- قول الشاعر سليم بركات جواباً لأحدهم، حين قال له إنه لا يفهم ما يقول، وإن لغته أشبه باللوغاريتمات؛ فأجابه سليم بركات بأخفّ من قول أبي تمام: إن حالك يشبه حالي حين أتصفّح صفحة أسهم البورصة!.

يتقارب الشاعران: أبو تمام، وسليم بركات، في كونهما جاءا من ضفّة أخرى إلى العربية؛ فأبو تمام الذي يقال إنه من أب يوناني، والتي يستخدمها أعداؤه في النيل منه، وسليم بركات ذو الأصول الكردية، وكلاهما صاحب طريقة فريدة في الشعر. غريبا المنبت؛ لكنهما أقدر على الرصد، والهضم. إن مفارقة المنبت تحثّ على اكتناز لغة الآخر، فالغريب أقدر على استيعاب تفاصيل الآخر، خصوصاً حين يصبح واحداً منهم. إن لا وعي الغريب يسعى، عبر استيعاب مكتسبات الآخر، لزرع لؤلؤته فيهم، عبر احتواء كنوزهم، وما قول أدونيس: إن اللّغة العربية في جيب هذا الشاعر (قاصداً سليم بركات) إلا تأكيداً لهذه الظاهرة؛ فهو يحاجج، في إحدى مقالاته، متسائلاً: من يقدر، الآن، على قراءة المتنبي دون الرجوع إلى المعجم؟! حيث يفخر هو بهذه المعرفة. من هنا، نتلمّس كلّ ذلك في استعمال سليم لأساليب عربية



العمل الفني: علي حسن- قطر

قديمة، لم تعد مُستَعمَلة في العصر الحديث - خصوصاً بعد أربعينات القرن الماضي - من ضمنها استعمال نون التوكيد بكثرة، وكلمات لم يعد أحد يستعملها، حتى أكاديميّاً، مثل استعماله كلمة (الأقرابادين) عنواناً لأحد كتبه، وهي من مصطلحات علوم الصيدلة والكيمياء القديمة. فصفحة واحدة لأحد كتبه تكفي لجمع قائمة لكلمات خارجة عن التداول، بل يمكن القول- كما يقول النقّاد القدماء- إنه يستخدم حوشي الكلام وغريبه. هذا العالم الغريب الذي يدشّنه سليم مع اللّغة والمخيّلة، راجّاً كلّ يقين عن الإنسان واللّغة، جعل الشاعر محمود درويش يسأله، مَرّة: من أين تأتي بكلّ هذه المخيّلة؟ لكن جواب سليم هو مزيد من غرائب المخيّلة؛ إنها أجمل جريمة يرتكبها الغريب!. مع أن سليم بركات يقرّ، في أحد لقاءاته، بأن اللّغة العربية ليست غريبة عليه؛ فهي لغة الشريعة والفقه، حيث تتموضع في الذاكرة الروحية لانتماءاته، لكن جرح الطرد الذي عانى منه صغيراً من أحد معلّمي العربية مَوْضَعَه كغريب يقتحم كنوز الآخر النديم، في إجابة بليغة على ذلك الطرد!!.

بالطبع، لم يكد شاعر يسلم من استعمال الغريب، فهو يتموضع في صلب ادّعاء المهارة، ومفاخر امتلاك كنوز اللّغة والمعاني، على الرغم من تصنيف النقّاد القدماء استعمال الغريب في الشعر من قبيل السفسفة والضعف. فالمتنبي المحدث - كحال أبي تمام- لم يخلُ من استعماله؛ لذا يقول عنه- في معرض حديثه عن وحشي الكلام وغريبه- ابن رشيق القيرواني، صاحب كتاب العمدة: «كذلك أبو الطيب كان يأتي بالمستغرب ليدلّ على معرفته». فالمتنبي- كما يقول ابن رشيق في نقده- يستخدم الغريب أيضاً، ويتكلّف فيه دون ضرورة تعذره في استخدامه؛ وهذا ما يجعله من المعائب!. أما الثعالبي في كتابه «يتيمة الدهر»، فيفرد أقساماً في معايب المتنبي، أحد هذه الأقسام: استعمال الغريب الوحشي، بادئاً كلامه: «إذا كان المتنبي من المحدثين بل من العصريين، وجرى على رسومهم في اختيار الألفاظ المعتادة المألوفة بينهم، بل- ربّما- انحطّ عنهم بالركاكة والسفسفة، ثم تعاطى الغريب، والوحشي، والشاذّ البدوي، بل- ربّما- زاد في ذلك على أقحاح المتقدّمين..». يعيد كاتب سيرته الشيخ يوسف البديعي، في كتابه «الصبح المنبي عن حيثية المتنبي»، ما قاله الثعالبي بنصّه، حيث يضع كلامه هنا في باب تعسّفات المتنبي تحت فصل: (استعمال الغريب الوحشي!).

يجادل أبو بكر الصولي، في روايته لأخبار أبي تمام، منتقدي شعره، واصفاً آفة الغريب في الأرواح، بحيث تجعل راكبه يدّعي المعرفة، لكنه لا يملك زمام الشعر. يقول الصولي عنهم: «رأيت صنفاً من الناس، بعد ذلك، ليس غرض الواحد منهم إلا أن يقرأ قصائد، ويحفظ غريبها، ويتعلّم من النحو مسائل، وينظر من اللّغة في كتاب، ثم يحضر المجالس غير مستزيد ولا مستفيد»، ليعقّب، تالياً، على تفاخرهم بما حفظوه، حين يصادف أن صاحب المجلس لا علم له به!. لكن، هل هذا دليل على معرفة الشعر؟! ما يحاجج به الصولي خلاف التفاخر بالغريب. يقول في مكان آخر من أخباره: «أتراهم يظنّون أن من فسَّر غريب قصيدة، وأقام إعرابها،

أحسن أن يختار جيّدها، ويعرف الوسط والدون منها، ويميّز ألفاظها؟». لقد حاز شعر أبي تمام من الاهتمام، بحيث فاحت رائحة حظوته في كثرة الاختلاف فيه، حتى يروى شعره لمن لا يفضّله، وهو على جهل به، وما إن يسمعه حتى يهلّل له: لقد أحسن شاعركم وأجاد. تفيض أخبار الصولي بالكثير من هذه الحكايات، منها أن الشاعر عمارة بن عقيل دخل البصرة مَرّة، وتعلّق به بعضهم، وقالوا له: «هاهنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طرّا، ويزعم غيرهم ضدّ ذلك»، فقال أنشدوني له، فأنشدوه:

غدت تستجير الدمع خوف نوى غد

وعاد قتاداً عندها كلّ مرقد

فقال عمارة: لله درّه، لقد تقدّم صاحبكم، في هذا المعنى، جميع من سبقه، على كثرة القول فيه، حتى لحبَّبَ الاغتراب». إن عمارة بن عقيل الأعرابي الذي يأخذ عنه نحاة البصرة اللّغة ينفي عن أبي تمام تهمة إغراقه في الغريب وانغلاق كلامه، حين يعقّب في نقده: «إن كان الشعر بجودة اللفظ... واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس». بأمثال هذا الأعرابي العارف بالغريب والشعر يحتجّ الصولي على مآخذ النقّاد والشعراء على شعر أبي تمام.

إذا كان استعمال الغريب في شعر المحدثين يعدّه النقّاد من المناقص والمثالب في عرف فهمهم للشعر والنثر أيضاً؛ فهو من مفاخر الشعراء بمعرفتهم باللّغة، كما يقول ابن رشيق عن المتنبي، فإن علماء اللّغة والنحو أسّسوا لهوس هذه المفخرة بالغريب، فقد أهملوا مدوّنة أشعار العرب (صنعها الراوية الشهير الأصمعي)، وكان أحد أسباب إهمالهم لها- كما يشير ابن النديم في الفهرست- هو قلّة غربتها!، الأصمعي الذي يسجّل ابن النديم له كتابين في الغريب: كتاب «غريب الحديث»، وكتاب «غريب الحديث والكلام الوحشي». وليس مستغرباً، في هذا السياق، حظوة الغريب؛ فمعظم من جمع الغريب، ودوَّنه، وشدّ الرحال إلى عرب الصحراء، هم غرباء عن العربية، وهذا ما يثير استغراب ابن خلدون، فيقول في «المقدّمة»: «من الغريب الواقع أن حَمَلة العلم في الملّة الإسلامية أكثرهم عجم». يذكر أحمد أمين في كتابه «ضحى الإسلام» كلام ابن خلدون هذا في معرض استعراضه، ودراسته للمجتمع العباسي الأوّل، منتقداً قول ابن خلدون، وواصفاً إيّاه بالمبالغة، مع أن استعراض أحمد أمين لحضور الموالي والعجم في ذلك العصر يثبت مقولة ابن خلدون، دون مبالغة، لكن ما يجب التنبيه إليه أن ما يهمّ، هنا، هو الأثر، لا العدد، فقد اخترق عمل وهب بن منبه وحده المدوَّنة الإسلامية بعمق، واستبعاده سيعرّض ذاكرة الإسلام إلى خلل النسيان والتلاشي والضعف؛ فهي التي تؤسّس جذوره الماضية. وقد دوّن مؤرّخو سِيَرهم، كابن النديم في «الفهرست»، نوادر حكاياتهم مع الإعراب واللّغة، فأبو محلم الشيباني- كما يروي ابن السكيت- أصله من الفرس.

يذكر ابن النديم عن المبرّد أنه سمعه يقول: عندي خمسة عشر هاوناً، وقال لي يوماً: لم أرَ الهاون في البادية، فلمّا رأيته استنكرت منه. فأخبار هؤلاء العلماء من أبي عبيدة معمر بن المثنى، وأبي عبيد القاسم بن سلام، والأخفش، وأبي محلم الشيباني، ويونس بن حبيب، وسيبويه الذي كان يأخذ اللّغة من عيسى بن عمر، أستاذ الخليل بن أحمد، والجرمي الذي له كتاب «تفسير غريب سيبويه»، نعرف سيرة انغرامهم بالغريب النادر!. وفي سياق الحكاية هذه، يروي لنا ابن النديم أن المازني (جهم بن خلف) كان راوية عالماً بالغريب والشعر، وكان معاصراً للأصمعي ولخَلَف (خَلَف الأحمر، من موالي خراسان)، فقد كانوا يتقاربون في علم الشعر والغريب!. هذه المفاخر بالغريب تتوغّل في التاريخ، بحيث نسمع عنها في القرن التاسع عشر، وذلك في آخر قرن من حياة السلطنة العثمانية، على لسان المفسّر الشهير شهاب الدين السيد محمود الألوسي الحسيني، الذي يقول عن أحد علمائه الذين التقاهم في رحلاته العلمية: «كان مولعاً بنقل الغريب، ولا يبالي- إذا تكلّم- أيخطىء أم يصيب!). ولم يَسْلَم الألوسي نفسه من هذا الفخر بالغريب، فكتابه: «غرائب الاغتراب»، الذي ينقد فيه أحد أساتذته المولع بالغريب، مليء بالحكايات الغريبة؛ إذ يشير، تحت وطأة الشعور بالفخر بما صابه من غرائب، بقوله: «فاطّلعت على أسرار تطيش، لو قرنت بها في الميزان، سجلّات المشقّة... وقد كتبت بعض ما وقفت عليه قبل الوصول من غرائب محسوس وعجائب معقول». فمن يستطيع أن لا يتحدّث بالغريب وعن الغرائب؟!. وكأن التواضع شقّ من احتمال السكوت عنه!.

هذه السيرة الحافلة، للغريب، في الآداب العربية، صارت تُروى تحت عنوان (فنّ الغريب، وعلم الغريب)!، كأن يذكره ابن النديم في «الفهرست»، وله في فنّ الغريب كتاب «الغريب في الحديث»!، أو أن يحدّد ابن قتيبة في كتابه «المعارف» اختصاص الراوية خَلَف الأحمر بقوله: «عالِماً بالغريب». وبهذه الهالة من حضور الاهتمام بالغريب في نفوس العلماء والشعراء والقصّاصين، سيظهر التفاخر بالغريب وعلمه في تلك اللحظة القلقة من التاريخ العربي، حين تصادم الموالي مع العرب في العصر العباسي، وأظهروا لهم مشاتم شتّى، وعابوه على العرب في الكثير من مسالك حياتهم وثقافتهم، وعُرف الصدام هنا بما سُمّي (الشعوبية)، وأصبحت شتيمة عنصريـة، وكفراً وإلحاداً. في هذا الصدام، تفاخر الشعوبيون بامتلاكهم كتاباً يعلّم البلاغة والغريب، بحسب ما يذكر الجاحظ في بيانه وتبيينه: «قالوا: ومن أحبّ أن يبلغ صناعة البلاغة، ويعرف الغريب، ويتبحّر في اللّغة، فليقرأ كتاب كاروند... فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول، وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة». هذه العبارة تشير إلى رغبة في تعليم العرب أصول الغريب، وأن يكونوا معلّمين لهم وَسادَتهم في العلم؛ لأنهم يملكون كتاباً يعلّم غرائب الفنون والآداب.



مرزوق بشير بن مرزوق

مأسسة الثّقافة

تكاد معظم المؤسّسات الثّقافيّة العربيّة تتشابه في ترهُّلها الوظيفي، وتضخُّم العاملين فيها بعدد يفوق مئات المرّات المبدعين والفنّانين والمثقّفين في البلد نفسها.

فهناك مؤسّسات ثقافيّة حكومية أو وزارات للثّقافة تضم أعداداً من الموظفين يزيدون على عدد منتجي الثّقافة والفنون ذاتها، مما يؤدّي إلى استنزاف للمال والوقت، و-أحياناً- إلى تعطيل المنتج الفنّي والإصدار الثّقافي.

تاريخياً، نشأت الفنون والآداب قبل ظهور وزارات للثّقافة في دول العالم، فلقد نشأت فنون المسرح والرقص والغناء والأدب والفكر قبل أن تعرف الدول ما يُسمّى وزارات الثّقافة، اليوم.

ولكي تتمكّن الدول من الهيمنة على الثّقافة والفكر والإبداع أنشأت مؤسّسات ثقافيّة رسمية لتقييد مجالات الثّقافة، بدعوى تقنينها وترشيدها والتكفُّل بدعمها، مما اضطرّها إلى أن تحشد جيشاً من الموظّفين، معظمه لا يدرك لغة الفنون والإبداع، والثّقافة والفكر، و-ربمّا- يكون جاهلاً بها.

والمطّلع على الميزانيات المرصودة لدعم الثّقافة والفنون يلاحظ أن معظمها يذهب إلى جيوب الموظّفين وإيجارات المساكن وتأثيث المكاتب، وما يتبقّى لا يكفي لإنتاج عمل فنّي واحد، أو حتى إصدار كتاب، إضافة إلى أن التضخُّم في أعداد الموظّفين وكثرة التفريعات الإدارية يزيد من البيروقراطية السلبية ويطيل من دورة المنتج الفنّي والأدب؛ مما يؤدّي إلى حالة من اليأس والإحباط.

لقد أدّى حشد الموظّفين وحشرهم في جهاز الثّقافة إلى فقدان المهنية والحرفية لأداء هذه الأجهزة، وبدلاً من أن يدفع بالعمل الفنّي والأدبي إلى مستويات أعلى هبط به إلى التسطُّح والاستسهال، وترتّب على ذلك قبول أعمال فنيّة وأدبيّة وفكّرية، ودعمها، وهي تفتقر إلى كافة المعايير الملزمة لإنتاجها، واستبعاد أعمال وكتابات وإبداعات مهمّة ومفيدة للمجتمع، كذلك، أدّى الافتقار إلى استراتيجيات وخطط ثقافيّة حقيقية إلى غياب الهدف والتوجُّه من الثّقافة المطلوبة في المجتمع.

وعندما نذكر استراتيجيات ثقافيّة نقصد بها منظومة متكاملة، تقوم على السياسات الثّقافيّة لأية دولة، فالثّقافة والإبداع ليسا من وظائف وزارات الثّقافة فقط، وإنما تضم قطاعات تعليمية واقتصاديّة ومنشآت.

يجب أن ينحصر دور وزارات الثّقافة والمؤسّسات الحكومية المشابهة في ثلاثة جوانب، وأن تدار بأقلّ عدد من الموظّفين والمهنيين والمحترفين وأصحاب الخبرة، والجوانب الثلاثة هي: التمويل، والتشريع، والتدريب.

يتطلّب المنتج الثّقافي والإبداعي التمويل المادّي والتمويل المعنوي، وعادةً، تقوم الدولة بتولّي دعم المشاريع الفنّيّة والثّقافيّة ورصد موازنات لها ضمن الموازنات العامّة، وتتوقّع الدولة أن يكون هناك مردود إبداعي وثقافي فوري، مساوية بذلك مع المنتج المادّي الآخر، ونظراً إلى أن الإبداع والإنتاج الأدبي والفكري يخضع إلى التراكمية والخبرة والموهبة، مما يجعل نتائجه ومخرجاته تحتاج إلى زمن يصعب قياسه وتحديده، وهذا ما يفترض أن يُؤخذ في الحسبان عند التخطيط للثّقافة. والمجال الآخر الذي يجب أن يكون أحد الأدوار الأساسية للمؤسّسات الثقافيّة الرسمية هو التشريعات الثّقافيّة، وهي مجموعة اللوائح والقوانين والقواعد التي تعمل على حماية المثقفين ودعمهم، مادّياً ومعنوياً.

أما المهمّة الثالثة التي يجب أن تتولّاها المؤسّسات الثّقافيّة الرسمية فهي التدريب وإقامة الورش الإبداعية في كافّة المجالات الثّقافيّة، فالإبداع لا يقوم، فقط، على توافر الموهبة، فتطوير الموهبة واستثمارها هو الذي يبقي عليها ويطوّرها، والعمل الإبداعي هو، في مرحلة منه، موهبة، وبقية مراحلة تعتمد على الصنعة والاحتراف، وهنا ما يقوم به التدريب، وما تقوم به الورش، علينا أن نتفهّم أن وظيفة العمل الثقافي الرسمي ليست -بالضرورة- إداراتها بمئات الموظّفين القابعين خلف مكاتبه، أو من خلال بيروقراطية سلبية تعطّل الإنتاج الثقافي أكثر من أن تدفعه إلى الأمام، وإنما يمكن الاكتفاء بأقلّ القليل من الموظّفين، داخل مباني المؤسّسة، لأن مكان المنتجين الحقيقيين والمبدعين هوخارج أسوار المؤسّسات، وعلى المؤسّسات أن تصل إليهم، وتهتمّ بوجودهم.



فيروز

بين أزمات الفنّ والسياسة والحياة الشخصية!

محمد منصور

> ظلّت فيروز - التي احتفل معجبوها قبل أيام ببلوغها الثمانين من العمر- طوال عمرها الفنّي الذي جاوز الستة عقود متواصلة، حريصة- كما هي حال الأخوين رحباني اللذين احتضنا صوتها في خمسينيات القرن العشرين- أن تكون بعيدة عن التجاذبات السياسية والحزبية، ومترفعة عن السجال السياسي مهما كلَّف الأمر.

لم تكنْ الأزمة التي أثارها زياد الرحباني في خريف عام 2013 حين زعم في إحدى مقابلاته التليفزيونية أن والدته معجبة بالأمين العام لحزب الله (حسن نصر الله) هي الأزمة الوحيدة التي واجهت السيدة فيروز، ووضعتها في موضع جدل وهجوم سياسي حادّ، وخصوصاً في ظِلّ الدور المعروف الذي لعبه حزب الله في مناصرة الأسد.

تركيبات «زيادية» على لسان فيروز!

فقد ظلّت فيروز - التي احتفل معجبوها قبل أيام ببلوغها الثمانين من العمر- طوال عمرها الفنّي الذي جاوز الستة عقود متواصلة، حريصة- كما هي حال الأخوين رحباني اللذين احتضنا صوتها في خمسينيات القرن العشرين- أن تكون بعيدة عن التجاذبات السياسية والحزبية، ومترفعة عن السجال السياسي مهما كلَّف الأمر.

زياد الرحباني عاد في مطلع عام 2015 فأطلق تصريحات تحاول تصنيف فيروز سياسياً، حين زعم- في مقابلة صحافية مع مجلة (سنوب)- أن والدته معجبة بستالين وهتلر والقذافي... حيث قال: «أمي معجبة بستالين مع أنها لم تقرأ له شيئاً، لكن تعجبها شخصيته. كذلك هي معجبة بعبد الناصر والقذافي وهتلر أيضاً».

طبعاً لم تكنْ لستالين - كما معظم الطغاة - مؤلفات حقيقية كي تقرأها فيروز، التي تجاهلت هذا التصريح الغرائبي نهائياً، فيما انبرت ابنتها ريما، للردّ على تصريح زياد حول إعجاب فيروز بنصر الله، قائلة في بيان نشرته على صفحتها على موقع



فيروز مع زوجها عاصي

التواصل الاجتماعي (فيسبوك) بتاريخ 2013/12/23.

«أؤكّد لكم من موقعي، ومن هذا البيت، ومن حرصي وواجبي على المحافظة على احترام فيروز لاسمها، ومسيرتها، ورسالتها، وأعمالها، وماضيها، وحاضرها، وأسلوبها بالتعاطي مع الأمور، فإنّ هذا الموضوع وكل المواضيع والتصريحات السابقة السياسية وغير السياسية التي تناولت فيروز، لا تتعدّى كونها تكهنات وتركيبات زيادية على حساب فيروز فقط لا غير، فلا تزعلوا، لأن مصير هذه الحملة سيكون مثل كل الحملات التي سبقتها، وهو معلوم». وختمت بيانها بالقول: «وحدها فيروز كانت وستبقى هي ذاتها، حقيقة ثابتة. والحقيقة مع الوقت وكل الوقت».

أزمة الغناء في دمشق!

فيروز الرمز الوطني، كانت على الدوام عُرضَةً لتجاذبات السياسة، رغم أنها لم تدلِ يوماً بأي تصريح سياسي واضح... وعندما قرّرت فيروز أن تلبّي دعوة الأمانة العامة لدمشق عاصمة ثقافية عام 2008، جُوبهت بسيل من الانتقادات السياسية التي لم تمنعها من تلبية الدعوة، لتقدّم في يناير/كانون الثاني 2008 أول عروض مسرحيتها المستعادة (صح النوم) أمام 1200 شخص التهبت أكفهم تصفيقاً... في قمة العداء المستعر بين بعض القوى اللبنانية ونظام الأسد بعد خروج الجيش السوري من لبنان عام 2005.. فقد أثارت جدلاً في الأوساط السياسية اللبنانية حينذاك، حيث اتهمها



فيروز مع ابنها زياد وزوجها عاصي

سياسيون، ومن بينهم زعيم الحزب التقدّمي الاشتراكي وليد جنبلاط، بأنها تخدم مصالح الاستخبارات السورية، فيما دعاها نائب آخر لعدم الغناء «لسجاني لبنان». كما دعتها مجموعة من النشطاء السياسيين السوريين لمقاطعة دمشق، وأشاروا إلى اعتقالاتها للمعارضين.

لكن ما لا يعرفه الكثيرون، وهنا أمر روته لي الأمينة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة ثقافيّة د. حنان قصاب حسن، أن السيدة فيروز، اعتذرت عن عدم قبول منح بشار الأسد لها وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى حينذاك، مترفعة بالأجواء السياسية المشحونة التي تودّ أن تبقى بمعزل عنها!

فيروز لا تغني على العشاء!

أزمة سياسية أخرى عاشتها فيروز في منتصف الستينيات، ولكن هذه المرّة مع الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة.

ففي مطلع عام 1965 وكانت فيروز قد أضحت مطربة مشهورة في الوطن العربي... كان الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة يتهيأ للقيام بزيارة رسمية إلى لبنان، وقبل أن يصل أبلغ مستضيفيه رغبته بالاستماع لصوت فيروز... فقرّر الرئيس اللبناني آنذاك شارل الحلو إقامة حفل للضيف الكبير وأبلغ الأخوين رحباني اللذين طلبا مبلغ (75) ألف ليرة لبنانية تكاليف إقامة الحفلة، خُفِّضَتْ فيما بعد إلى 30 ألف ليرة بمطلب من الحكومة التي عادت فطلبت التنازل عن هذا المبلغ فوافق الرحبانيان.

انقضت أيام... وقبل وصول الضيف بأسبوع، اتفق أن تقام الحفلة في تياترو لبنان، وأن تكون فيروز وكذلك الأخوان رحباني والمخرج صبري الشريف متبرعين... على أن تتولى الدولة دفع أجور العازفين والراقصين وباقي المشتركين من عمال وفنّيين... وبُوشِر بإعداد الفرقة وتهيئة البرنامج الذي تضمّن اسكتشات وطنية، وموشحات أندلسية، ولوحة عن فلسطين.

وفجأة أبلغ الأخوان رحباني وفيروز عن طريق حسن الحسن مدير الإذاعة اللبنانية، ونبيل خوري مدير البرامج، أنه تَمّ صرف النظر عن إقامة الحفلة في تياترو لبنان، وتقرّر إقامتها على مسرح فينيسيا.

ورفض عاصي الرحباني هذا التغيير على اعتبار أن في مسرح فينيسيا فرقة ليلية، وبرنامجاً دائماً لا يمكن إيقافه، ولا بالمستطاع فَكّ الديكورات الثابتة وتغيير شكل المسرح ليتلاءم مع احتياجات فرقته التي تقوم عادة بإجراء تمارين وبروفات تستغرق خمسة أيام على المسرح ذاته، التي تقيم عليه الحفلة... وعلاوة على ذلك فالمسرح المذكور غير مُعَدّ فنيّاً، ولا

يتسع لأعضاء الفرقة والموسيقيين والراقصين الذين أدخلوا على البرنامج... وقد طلب عاصي الرحباني مكاناً آخر، ولكن كما يقول عاصي: «لم نلقَ آذاناً صاغية، وكان ذلك إيذاناً ببدء الأزمة... ووضعتنا الحكومة في مأزق، حاولنا التخلّص منه بأن طلبنا مسرح اليونيسكو فقِيل لنا: غير جاهز. قلنا: بيت الدين... فقِيل: بعيد. قلنا: هاتوا أي مكان معقول... فقيل: دبروها على العشاء... وهنا أدركنا أن اهتمام الحكومة بالفنّ سطحي، وسيان عندها إذا قدّم هذا الفنّ بشكل لائق، أو بشكل يسيء إلى الفنّ ولبنان معاً».

ورفض عاصي الرحباني أن تغني فيروز على العشاء... وتَمّ إقرار حفل بديل يشترك في إحيائه كبار مطربي لبنان آنذاك: (نور الهدى، صباح، نجاح سلام، وديع الصافي، سميرة توفيق، سعاد هاشم، نصري شمس الدين) ترحيباً بالرئيس الضيف... إلّا أن الحبيب بورقيبة اعتذر بلباقة قائلاً: إن صحته قد توعّكت!

لكن الأزمة لم تنتهِ، فقد أصدر رئيس الوزراء اللبناني الحاج حسين العويني قراراً شفهياً بمنع إذاعة أغاني فيروز في إذاعة لبنان... وقد تابعت



غلاف مجلة «الأسبوع العربي» (15/3/1965)

مجلة (الأسبوع العربي) في عددها الصادر بتاريخ (15/3/1965) هذه الأزمة... كموضوع رئيسي، تصدّرته صورة على كامل الغلاف للسيدة فيروز مع عنوان مثير: (الرئيس عويني يقول: حلوا عني أنتم وفيروز). وقد قدّمت للموضوع في صفحاتها الداخلية بالقول:

«قبلت فيروز الدعوة لزيارة تونس، بعد أن حال سوء التفاهم بين الحكومة والرحبانيين دون تحقيق رغبة الرئيس بورقيبة في سماع صوتها. وحكاية فيروز والضيف والمسرح تتكرّر للمرّة الثانية، وكانت المرّة الأولى عندما زار شاه إيران بيروت. ومنذ ذلك الوقت، لم تنتبه الحكومة إلى ضرورة إنشاء مسرح تقدّم فيه للضيوف «مآدب» من الفكر والأدب!»

وقد حفل الموضوع المنكور بمواجهة مثيرة مع رئيس الوزراء اللبناني حول قرار منع بث أغاني فيروز في الإذاعة اللبنانية... حيث كتبت (الأسبوع العربي):

«عندما سألنا الحاج حسين العويني عن قرار منع إذاعة أغاني فيروز من الإذاعة اللبنانية ردّ لأول وهلة: (غير صحيح أنا لم أمنع ولم أوقّع أي قرار منع... أما إذا كان أولو الشأن في وزارة الأنباء قد اتخذوا هذا القرار... فهذا من صلاحيتهم، وعلى كل حال... اسألوا وزير الأنباء والإرشاد والسياحة). وقلنا له: لكن الصحف كتبت إنك أنت الذي أصدرت قرار المنع؟ فقال: (إذا قالوا فليكن... أنا منعت... منعت... منعت. أود أن أسألكم هل عمل فيروز لائق؟ إنها تريد أن تفرض على الدولة أين تغني... أليس ذلك عدم لياقة من حضرتها ومن زوجها وابن عمها؟! وعلى كل حال لدينا الآن أعمال أهم من فيروز وسواها، أرجوكم حلوا عني، وخلونا نشتغل بغير شغلة»!

وقد علّقت فيروز التي كانت تصوّر وقتها فيلم (بياع الخواتم) على قرار المنع بالقول: «تألّمت كثيراً لما حصل، بعد أن أعددت نفسي للنزول عند رغبة ضيف لبنان وعقيلته... ومع أنني وقفتُ على سير الحوار منذ البداية... إلّا أنني لا أستطيع التعليق لقلّة خبرتي في المسائل الفنّيّة المتعلّقة بالمسارح... ولكنني أؤكد أنني لم أطلب مالاً، ولكنني طلبتُ مكاناً مناسباً. وقد استغربت إجراء رئيس الوزراء بوقف إذاعة أغانيّ من الإذاعة، وهو الذي أكن له كل احترام... ولم أنسَ باقة الورود التي أرسلها إليّ، تعبيراً عن تقديره... عندما قدّمت على شاشة التليفزيون (أغاني العودة) خلال احتفالات عيد الميلاد الماضي».

انتهى كلام فيروز... وانتهت الأزمة لاحقاً بعدما منعت الإذاعة اللبنانية



مانشيت الأسبوع العربي عام 1965 يوم منعت اغاني فيروز في الإذاعة اللبنانية

أغاني فيروز لمدة سبعة أشهر، لكنها كرّست قيمة فنّيّة عليا، تستحق أن تكون شرفاً عظيماً في سجل تاريخها وتاريخ الأخوين رحباني: فيروز لا تغني في القصور وعلى موائد العشاء... بل في مسارح فنّيّة محترمة!

ويشهد التاريخ الفنّي لفيروز مع الأخوين رحباني ومن دونهما... أنها لم تخرق هذا العهد والتقليد... وأكثر من ذلك: لم تغنِ فيروز يوماً لزعيم أو رئيس أياً كان حجمه أو نفوذه... بل غنّت للمدن والأوطان وأذكت جذوة التاريخ في مدنياتها العربية التي أنشدتها... فيما ظلّت صرختها للوطن: (ع اسمك غنيت ع اسمك رح غني) هي عنوان من عناوين سموها وترفعها عن التزلف السياسي الذي مارسه كبار الفنانين العرب في عصرها!

الخجل والخوف من الجمهور!

وبعيداً عن السياسة... واجهت فيروز خلال مسيرتها الفنّيّة الحافلة، أزمات من نوع آخر... كانت أولاها في بداية حياتها الفنّيّة مطلع خمسينيات القرن العشرين؛ فقد كان الأجر المنخفض الذي كانت تتقاضاه كمغنية في الإذاعة اللبنانية، ثم الخوف من مواجهة الجمهور والظهور على المسرح مشكلة من المشكلات التي تهدّد استمراريتها كمطربة... وقد ربطت الصحافة آنذاك بين المشكلتين، فكتبت مجلة (الصياد) في عددها (382) الصادر بتاريخ 13 ديسمبر/كانون الأول 1951 إلى جانب نشر صورة لفيروز ما يلي:

«هذه أول صورة تنشر للمطربة فيروز في الصحف... و«الصياد» هي أول صحيفة في لبنان تثير مشكلة هذه المطربة التي يملأ صوتها المخملي عشرات التسجيلات في جميع محطات الإذاعة العربية ومع ذلك فهي لا تكسب في لبنان أكثر من مرتب فتاة كورس، أي أقلّ من ثمن فستان من الدرجة الترسو! وعيب فيروز أنها دخلت قصر المجد الفنّي من باب الإذاعة، وهو أضيق أبوابه وهي لا تزال طالبة ومن أسرة فقيرة مؤلّفة من تسعة أشخاص ينامون جميعهم في منزل متواضع جداً مؤلّف من غرفتين، وليس لهذه العائلة من ثروة ومورد غير صوت فتاتها الصغيرة الذي يتألّق دائماً في جميع البرامج الموسيقية بمحطة الإذاعة، ولكن بالسخرة ومجاناً لوجه الفنّ الرفيع!

وقد ذهبت جميع المحاولات التي بذلها الأخوان رحباني في حمل فيروز على الظهور أمام الجماهير... فالفتاة خجولة يحمر خداها ويتلعثم لسانها إذا قال لها أحد زملائها «أحسنت يا ست» وعندما تتكامل قوى فيروز النفسية وتظهر على المسرح فتكون النجمة التي رشحتها وترشحها «الصياد» لاحتلال مكان الصدارة بين المغنيات اللبنانيات... وكل ما نرجوه من حضرة مدير الإذاعة هو أن يشملها بعطفه لأنه الوحيد الذي يستطيع أن ينصف هذه الفنانة».



فيروز مع رياض السنباطي

صدقت مجلة «الصياد» في تنبؤاتها المبكّرة... فسرعان ما احتلّت فيروز مكان الصدارة ليس بين مطربات لبنان، بل أضحت بما قدّمه لها الأخوان رحباني نسيجاً متفرّداً في الأغنية العربية... أما مشكلتها مع المسرح والخجل والخوف من مواجهة الجمهور... فقد تجاوزتها فيروز لتغدو ذكرى من زمن البدايات!

أزمة البحث عن البديل!

في 1972/9/27، أُصيب عاصي الرحباني وهو في أَوْج عطائه الفنّي بجلطة دماغية، أو نزَف مفاجئ في الجهة اليسرى من الدماغ حسبما قال الأطباء... نُقِلَ على إثرها فوراً إلى المستشفى. نزل الخبر على فيروز كالصاعقة... كانت الحالة الصحية له حرجة للغاية، وكان التوتر الذي عاشته فيروز كبيراً لدرجة أنها دخلت المستشفى في حالة انهيار عصبي قبل أن تعود لتتماسك من جديد... وأمام جمهورها الكبير وجمهور عاصي المبدع... وقفت فيروز على المسرح لتتجاوز أزمتها بالفنّ والغناء... غنّت لعاصي في مسرحية (المحطة) من ألحان ابنها زياد:

سألوني الناس عنك يا حبيبي
كتبوا المكاتيب وأخدها الهوا
بيعز عليي غني يا حبيبي
لأول مرة ما منكون سوا!
سألوني الناس عنك سألوني
قلتهن راجع اوعى تلوموني
غمضت عيوني خوفي للناس
يشوفوك مخبى بعيوني!

لكن هذا الألم على عاصي المبدع الكبير... والإنسان الكبير... لم يمنع فيروز الزوجة بعد ذلك بسنوات من أن تهجر بيت الزوجية وتنفصل عن عاصي ومنصور فنّيّاً... وإذا كان ما يهمنا من الحديث عن أزمات فيروز، أزماتها الفنّيّة دون محاولة تفسير أسباب الخلاف بينها وبين عاصي الذي يدخل في باب الحياة الشخصية للفنان... فإنّ أقسى أزمة واجهتها فيروز بسبب انفصالها عن عاصي، هي أزمة البحث عن اللحن المناسب. ومن الإنصاف هنا إعادة التأكيد



فيروز مع عبدالوهاب

باستمرار على الأهمية الاستثنائية للفنّ الرحباني في صناعة أسطورة فيروز... من دون أن نغفل مزاياها العظيمة كفنانة بالطبع. طرقت فيروز باب محمد عبد الوهاب الذي سبق أن لحّن لها بوجود الأخوين رحباني: (اسهار- خايف أقول اللي بقلبي- سكن الليل- مر بي) لكنه اعتذر بلباقته لأن عاصي صديقه... لكن يبدو أن عبد الوهاب لم يقم اعتباراً للصداقة وحدها وحسب، بل شعر بأنه لن يستطيع أن يضيف جديداً لفيروز بعدما قدمه الرحابنة لها. خاضت فيروز بعد عاصي تجربة مع فيلمون وهبي في ألبوم (دهب أيلول) الذي كتب كلماته الشاعر جوزيف حرب (ياريت منن- ورقه الأصفر- طلعلي البكي- يا قونة شعبية) ثم في أغانٍ لاحقة... واستفادت من موهبة ابنها زياد الذي كان قد قدّم لها ألبوم (وحدن) وشكّلت هذه الإرهاصات الأولى لتجربته المختلفة والمتفرّدة... التي تابعتها معه فيما بعد... وتجلّت بشكل أوضح في ألبوم (معرفتي فيك) عام 1987 ثم في (كيفك أنت)، لكن ذلك لم يمنعها من البحث عن اللحن البديل منذ بداية خلافها مع عاصي ومنصور، فقرّرت أن تتعاون مع الملحن الكبير رياض السنباطي الذي رحّب بهذا التعاون، ولحّن لها في مطلع الثمانينيات ثلاث قصائد كتب إحداها الشاعر المصري عبد الوهاب محمد، وكتب الثانية والثالثة الشاعر اللبناني الراحل جوزيف حرب... إلّا أن فيروز لسبب مجهول لم تقدّم هذه الألحان لجمهورها.... ورحل رياض السنباطي وحمل نجله الفنان أحمد السنباطي راية المطالبة بتقديم تفسير لعدم غناء هذه الألحان أو الإفراج عنها... إلّا أن فيروز التزمت الصمت طيلة ثلاثة عقود... وبقيت ألحان رياض السنباطي لها، شاهداً على أزمة البحث عن ملحن يضيف لها جديداً بعد تعاونها مع الأخوين رحباني!

أزمة الحرب والبقاء في الوطن!

وفي الحدّ الفاصل بين الوطني والفنّي... عاشت فيروز أزمة الحرب اللبنانية الأهلية التي استمرّت خمسة عشر عاماً. كان وجه الأزمة بالنسبة لفيروز التي غنّت: (بيقولوا صغير بلدي... بالغضب مسور بلدي) و(لبنان الكرامة والشعب العنيد) ليس في وطن جميل يتمزق ويحترق على وقع اقتتال أبنائه وانفجار طوائفه وحسب... بل كانت في وجه آخر

أن صوتها الذي ارتبط بلبنان الوطن الواحد، كيف يمكن أن يغدو شيعاً وطوائف؟!

عاشت فيروز هذه الأزمة مع الأخوين رحباني في أعمالها المشتركة الأخيرة معهم، ثم عاشتها بمفردها... رفضت أن تنقسم أو أن تنحاز لطائفة أو ميليشيا أو صوت، كانت صوت لبنان الواحد... فانطلقت أغنياتها ومسرحياتها من الإذاعات المملوكة للأحزاب والميليشيات المتقاتلة لتوحّدهم ولو على أثير البث فقط. ورفضت فيروز في أزمة وطنها أن تهجر لبنان كما فعل الكثير من فنّاني لبنان الكبار... سكنها صمود (غربة) في (جبال الصوان) وهي تغني: «اللي بيجي من برا بيضلو برا... المصدر جوا» وانجلى نبل (زاد الخير) في (ناطورة المفاتيح) وهي تأبى أن تهجر الأرض والبيوت... فرفضت أية عروض كانت تقدّم لها للإقامة خارج لبنان... وأكثر من ذلك رفضت فيروز أن تغنّي في بيروت الشرقية أو الغربية... بيروت المحكومة للميليشيا والأحزاب والحراب... ووقفت عام 1994 في ساحة الشهداء لتغنّي في بيروت بعد أن تأكدت أن الحرب الأهلية وضعت أوزارها وبعد أن أزيلت المتاريس والحواجز من شوارع المدينة التي عادت مدينة كل اللبنانيين... فكان صوتها عنوان «بيروت الشط الدافي وبحر البيوت... بيروت البلد الل ما بتموت» كما غنّت لها في مسرحية (بترا)!

هجوم تشهيري لناقد أدبي!

وقصة فيروز مع الأزمات لم تنته... فهذه السيدة التي ضربت ستاراً من الصمت حول حياتها الشخصية، وشكّلت حالة استثنائية في الوسط الفنّي العربي في النصف قرن الأخير... حالة شديدة الرقي، لم تتلوّث بالنميمة الفنّيّة، والتصريحات الصحافية المثيرة، وكواليس حفلات المجتمع، وسيل الحوارات الصحافية والتليفزيونية والظهور في برامج الإثارة والفرقعات الإعلامية... لم تنجُ رغم ذلك من الألسنة المُرّة التي حاولت مساسها والتجريح بها، عبر تناول سيرتها الشخصية بشكل غير لائق... كما في المقال الذي نشره أحد نقاد الأدب اللبنانيين المعروفين، في جريدة (الراية) القطرية بتاريخ (2009/2/7) بعنوان: (فيروز والأخوين رحباني... فصل من سيرة مأساوية) وأثار لغطاً كبيراً... إذ شكّل صدمة لعشاق السيدة فيروز، ليس لأنه قدّم معلومات غير معروفة من كواليس حياتها الفنّيّة وطريقة زواجها من عاصي الرحباني في منتصف الخمسينيات، حيث زعم الكاتب أنها تحوّلت إلى حملة صحافية قادها صاحب مجلة (الصياد) لحض عاصي على القبول بالزواج بها (!!!) بل لأنه شكّل اعتداء حقيقياً على صورة فيروز الإنسانة التي عرّض الكاتب بفقر أسرتها، ولم يتورّع عن التجريح بشكلها، واصفاً مشاعر أهل عاصي بأنهم: «ذعروا عندما شاهدوا فيروز، وتعرفوا إلى ظروفها. فقد وجدوا أنها لا تستكمل المواصفات اللبنانية التقليدية، فشكلها ليس بالشكل الحسن على الإطلاق، وفيها عيوب جسدية كثيرة. وهي غير متعلّمة أو مثقّفة، وليس لديها سوى صوتها» ونبش الكاتب الكثير من القصص التي يدخل تأويلها في باب «الاستنتاج المغرض»، والتي لا تعيب السيدة فيروز سواء صحت، أم كانت مُلفّقة... فلكل فنّان عيوبه ونقاط ضعفه الإنساني التي تجعله في لحظة من اللحظات واحداً من البشر، صورته شبيهة بكثير من صور أناس بسطاء آخرين!



محاولة منعها من الغناء!

بعد رحيل منصور الرحباني في مطلع العام 2009، واجهت السيدة فيروز أزمة من نوع آخر مع ورثته، الذين شنوا حرباً عليها بسبب التحضير لتقديم مسرحية (يعيش يعيش) مجدداً على مسرح كازينو لبنان... حيث تسلّمت إدارة الكازينو من ورثة منصور الثلاثة في يوليو/تموز من عام 2010 إنذاراً يطالب بالامتناع عن عرض أي عمل للأخوين على أي من مسارح كازينو لبنان، دون الحصول على موافقة من جميع الورثة. وتطوّر الأمر إلى ما يبدو في المحصلة، وتحت ذرائع ومسميات مختلفة، محاولة لمنع السيدة فيروز من غناء تراث الأخوين رحباني الذي طالما التصقت به والتصق بها...

وقد تطوّر هذا الخلاف إلى حملة كبيرة، حيث اجتمع عشاق فيروز عند الثالثة والنصف من بعد ظهر يوم السادس والعشرين من يوليو/تموز 2010 في باحة (المتحف الوطني) في بيروت للاعتصام تحت شعار «لا لمنع السيدة فيروز من الغناء».. ودعت جمعية تحمل اسم (فيروزيون) إلى احتجاج مماثل في القدس والقاهرة وأستراليا، كما ذكرت صحيفة (الشرق الأوسط) اللندنية، بتاريخ 2010/7/26.

وكان أولاد منصور (أسامة وغدي

ومـروان) الرحبانـي قـد أصـدروا بيانـاً شرحوا فيه وجهة نظرهـم، بعد سلسلة مقـالات هاجمتهـم، فيمـا صـرّح أسـامة الرحبانـي بـأن: «فيـروز لا يمكـن أن يُسكتها أحد كما يدعي مناصروها، لكن أيضـاً فيروز ليست فوق القوانين كلها».

زوبعة «المال والويسكي» في عيد ميلادها الثمانين!

وفي المسلسل الزمني للزوابع التي أُثيـرت حـول السـيدة فيـروز، يأتـي مقـال رئيـس تحريـر مجلـة (الشـراع) اللبنانيـة، حسـن صبـرا.. الـذي نُشِـرَ في العدد (1727) من المجلـة، والصادر بتاريـخ (2015/12/14) متزامنـاً مـع الاحتفـال بعيد ميـلاد فيروز الثمانين، تحـت عنـوان: (فيـروز عـدوة النـاس وعاشـقة المـال والويسـكي ومتآمـرة مع الأسد) كحلقة مـن سلسلة طويلـة وممتـدة، بمثـل امتـداد مسـيرة السـيدة فيـروز التـي جـاوزت السـتة عقـود فـي عالـم الاحتـراف الفنّـي الكبيـر.

نسج صبـرا فـي مقالـه علـى فكـرة أن فيـروز كانـت خجولـة تخـاف الجمهـور، وهـي فكـرة معروفـة عنهـا فـي بدايـات حياتهـا الفنّيّـة، لكنـه ذهـب إلـى أبعـد من ذلـك حيـن قـال: « الفتـاة التـي دخلـت مضمـار الفنّ بمـا يعنيـه مـن أحاسـيس مرهفـة، واختـلاط بالنـاس الكثـر والوقـوف أمـام العشرات ثـم المئـات ثـم الآلاف.. كانـت تخـاف من النـاس كثيـراً.. إلـى درجـة العزلـة عنهـم، فليـس لفيـروز طيلـة 60 سـنة بعـد دخولهـا مضمـار الفنّ أصدقـاء، فهـي كمـا يظهـر مـن قسـمات وجهها الجافـة، جافـة أيضـاً مـع النـاس، لـم تصـادق أحـداً.. إلّا مـا نـدر.. ولـم يعـرف مـن صداقاتهـا.. إلّا نسـاء كانـت تتكلـم مثلهـن علـى العلاقـة معهـن».

وزعـم السـيد صبـرا أن: «فيـروز التـي حصلـت علـى مـال كثيـر.. لـم تفعـل خيـراً فـي حياتهـا.. بخيلـة نعـم وتحب المال بشغف شديد، ترفض أن تغنّـي فـي أي مناسـبة يعـود نفعهـا لأي مؤسّسـة اجتماعية، وتشـترط أن تقبض سـلفاً مقابـل الغنـاء فـي أي مناسـبة. عندمـا اشـتهرت وباتـت مطلوبـة مـع فرقتهـا الكبيـرة، كانـت تمتنـع عـن حضـور أي حفلـة خيريـة، فيرسـل عاصـي ومنصـور الفرقـة كلهـا، إلـى هـذه الحفلـة ليحصـل عناصرهـا علـى أجورهـم، ويستعيض الأخوان رحباني عن فيروز بالمغنية جورجيت صايـغ تغنـي أغنيـات فيـروز الغائبـة، لأنهـا لـن تقبـض أجرهـا المرتفـع».

> لم تغنِّ فيروز يوماً لزعيم أو رئيس أياً كان حجمه أو نفوذه... بل غنّت للمدن والأوطان

وذهـب حسـن صبـرا للحديـث عـن علاقتها بنظـام الأسـد، وعـن تآمرهـا مـع الرحابنـة علـى سياسـة الأسـد الأب القاهـرة فـي لبنـان خـلال فتـرة الوجـود السـوري فيـه... وهـي أقـوال وأحاديـث واسـتنتاجات لا تؤكّدهـا أي مـن التصريحـات والمواقـف الخاصـة بالسـيدة فيـروز علـى الإطـلاق، لا فـي فنّهـا، ولا فيما نُقِل عنها أو عن الأخويـن رحبانـي فـي الإعـلام.

لكـن طبيعـة التفاصيـل الشـخصية التي ذهب إليها كاتب المقال، والنبرة المملـوءة بنبـش العيـوب البشـرية أو استنتاج وتضخيم وجودها دون مرجع أو دليل، جعل ما كُتِبَ يبدو أقرب إلى التشـهير الفظّ، منـه إلـى روح الكتابـة التـي تحـاول أن تقـرأ البعـد الإنسـاني بنقاط ضعفه وتميّزه لـدى المشاهير.. وهنا ما أثار عاصفة من الغضب في الأوسـاط الثّقافيّـة والإعلامية وفـي وسـائل التواصـل الاجتماعـي، وصلـت إلـى رئيـس الـوزراء اللبنانـي الأسـبق د. سـليم الحـص، الـذي أدلـى بتصريـح دافـع فيـه عـن فيـروز قائـلاً:

«صعقنـا بمـا طالعتنـا بـه احـدى المجـلات بتقريـر ينـال مـن شـخص السـيدة فيـروز ويسـيء إليهـا. إن قامـة وطنيـة وعربيـة كبيـرة بحجـم السـيدة فيـروز يجـب تكريمهـا لمـا قدّمتـه مـن أعمـال فنّيّـة مجيـدة علـى صعيـد لبنـان والوطـن والعربـي، وخاصـة علـى صعيـد مسـاندة قضيـة العـرب فلسـطين. نحـن مقصـرون بحـق هـذه السـيدة التـي رفعـت اسـم لبنـان عاليـاً وصـدح صوتهـا الملائكـي متغنيـاً بـه فـي كل المحافـل. إننـا نسـتنكر بشـدة مـا ورد بالمقـال الصحافـي وندعـو إلـى محاسـبة المسـؤولين عـن نشـر مقـالات كهـذه تسـيء إلـى لبنـان عمومـاً وإلـى مهنـة الصحافـة خصوصـاً».

غموض تقليدي!

وبعيـداً عـن لغـة التعاطـف أو الانحيـاز... فمما لا شك فيـه أن سـتار الغمـوض الـذي فرضتـه السـيدة فيـروز علـى حياتهـا الشـخصية، وعلـى شـكل وجودهـا فـي المجتمـع، وغيابهـا الدائـم عـن الحفـلات والمناسـبات العامـة والشـخصية، وعلاقتهـا الحـذرة والانتقائيـة جـداً مـع الصحافـة والصحافيين، قد جعلها عرضـة لكثير مـن نيـران الهجـوم الانتقامـي، مثلمـا وضعهـا فـي نظـر آخريـن فـي مكانـة خاصـة، اسـتحقت فيهـا كل الاحتـرام.. لأنهـا لـم تسـتخدم هـذه العلاقـات أو هـذا التواجـد مـن أجـل أي ترويـج لفنّهـا.. الـذي كان يمتلـك علـى الـدوام، عوامـل ترويجـه وانتشاره الكبيرين من داخله.

لكـن صـورة فيـروز الفنانـة تبقـى نموذجـاً اسـتثنائياً يحتـذى... لطالمـا تسـامت علـى الدخـول فـي سـجالات عقيمـة، أو الانـزلاق فـي معـارك كلاميـة مسفة... فجعلت من الصمت رداً بليغاً علـى كل حمـلات الإسـاءة التـي تعرّضـت لهـا، وجعلـت مـن الصبـر والتماسـك والعمـل الهـادئ بعيـداً عـن الأضـواء، عنوانـاً مـن عناويـن البقـاء وسـط كل الأزمـات التـي اعترضـت مسـيرتها الفنّيّـة ولا تـزال.. ويبقـى موقـف فيـروز الغامـض ممـا يشـهده العالـم العربـي مـن ثـورات، ومـن دمشـق التـي أحبتهـا، وغنّـت لهـا العديـد مـن روائـع الأغنيـات... جـزءاً مـن موقفهـا التقليـدي الـذي يتحاشـى السـجلات السياسـية، والمواقـف المرتبطـة بهـا أو المتفرّعـة عنهـا... وإن كانـت فيـروز قـد غنّـت فـي مسـرحياتها طويـلاً للثـورة علـى الظلـم، وآمنـت بالتغييـر، فـي الدرامـا السياسـية التـي طبعـت الكثيـر مـن أعمـال الأخويـن رحبانـي الغنائيـة.



«قبل زحمة الصيف»

محمد خان.. هارباً من القاهرة

نديم جرجوره

لن تكون الشخصيات الثلاث، التي يستند إليها «قبل زحمة الصيف» (2015) للمخرج السينمائيّ المصريّ محمد خان (1942)، أقلّ من انعكاساتٍ إنسانية لوقائع وحالات وتفاصيل، مستلّة كلّها من المجتمع المصريّ في حقبة راهنة. ولن ترتبط الحقبة الراهنة تلك بـ «ثورة 25 يناير» (2011)، أو بما بعدها أو بما قبلها، إنْ يتمّ هنا مباشرةً أو بشكل غير مباشر، لأن النصّ المكتوب مبنيٌّ على ما هو أبعد من الآنيّ، وعلى ما هو أعمق من الحاليّ. ولن تكون الـ «إجازة» التي تتّخذها الشخصيات الثلاث تلك عشية بدء موسم الصيف على شاطئ بحريّ مجرّد وقت مستقطع بين مشاغل وهموم وهروب وهواجس، بقدر ما ستُصبح في المسار الزمنيّ للحدث الدرامي، كما في المدّة التي يحتاجها الفيلم لإكمال بوحه (90 دقيقة) مرايا تكشف وتعرّي وتفضح، وتُساهم في الوقت نفسه في إشعال الرغبة، المتدفّقة في الذات والروح، في التعبير والقول والانفعال.

علاقات متشعّبة

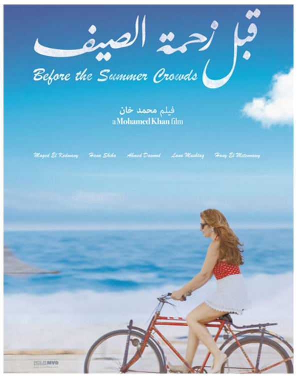
الدكتور يحيى (ماجد الكدواني) وزوجته الدكتورة ماجدة (لانا مشتاق) يختاران أحد أمكنة الساحل الشرقي للتحرّر، ولو قليلاً، من ضغوط ومآزق يعيشانها في القاهرة. والمُترجمة هالة (هنا شيحة)، أم لولدين ومُطلّقة، تريد المكان نفسه (مجمّع شاليهات على شاطئ البحر) كي تختلي بنفسها وبعشيقها الممثل الثانوي شبه المشهور (هاني المتناوي). المكان مناسبٌ. شاطئ البحر قبل بداية موسم الصيف يُعدّ أفضل مكان للاختلاء بالذات أو بالآخر أو معه، وللتأمّل في أحوال الذات وفي العلاقة بالآخر أيضاً. مكانٌ يُمكّن المقيم فيه من تعرية الذات، والتحرّر، أو محاولة التحرّر من أدران بيئة اجتماعية محاصرة بالمدينة وفضاءاتها وتحوّلاتها القاتلة، ومن ثقل أسئلة الانتماء والمشاعر والنظرة إلى الذات والآخر معاً، ومن آلام لن يُقدّم الفيلم نهاياتها أو أقدارها، لأنهُ لا يسعى إلى ذلك، بل يتابع مسارات مسحوقة، وسياقات محطّمة، والتباسات لا تعثر على أجوبة.

العلاقات الإنسانية متشعّبة: الزوجان في خراب عظيم، والعاشقة في دمار سحيق، والمدينة التي يتنصّلون منها قليلاً تُلاحق هواجسهم مانعةً عنهم اغتسالاً حقيقياً يستطيع البحر برمزية مياهه ومفاعيل المياه تلك أن يجعله منفذاً لبداية جديدة، متوقّعة أو مطلوبة. لكن ما يجري ينكشف كأنه «وهم» بداية جديدة، «يتوضّح» (الوهم) في اللحظات الأخيرة بشكل أو بآخر، من دون أن يكون مؤكّداً أو مباشراً. فالطبيبان يواجهان انكشاف فسادٍ في مشفى يملكانه، والمُترجمة تواجه مصائر عديدة من دون قدرة على الحسم، وإن يتبيّن في خفايا الخاتمة ما يشي بقدرة كهذه (فإذْ بها قدرة مؤقّتة، وحسم مبتور). والشخصيات الثانوية قليلة العدد تُكمِل الدائرة التي تُحاصر الجميع، والتي تحرّض الجميع في الوقت نفسه على مواجهة الذات، بحثاً عن منفذ لخلاص مؤجّل، أو رغبةً في فهم يبقى معطّلاً، أو مسعى مجتزأ أو منقوصٍ إلى تفكيك معمّق لأحوال وحالات.

يُمكن القول أيضاً إن «قبل زحمة الصيف» مرتكزٌ، في أحد جوانبه الأساسية، على شخصية المرأة. وهذا، إنْ يظهر في ثنايا الحبكة أو داخل المسار الدرامي، لن يكون لوحده أساسيّاً في تشييد العمارة السينمائية الجديدة لمحمد خان، بل يبقى امتداداً لحالة يعتاد السينمائيّ مقاربتها فنّياً، من خلال صُوَر تجعل المرأة جوهر الأصل القصصيّ، من دون الذهاب إلى بحث «جندريّ» أو سوسيولوجي أو فكريّ. فالمرأة، التي تحتلّ مكانةً بارزةً في النتاج السينمائيّ لخان، تنكشف في أفلامه ككائن فرديّ حيّ، وكصورة عن معنى الحياة وكيفية مواجهة تحدّياتها، أو انعكاس وقائع الحياة على الصورة السينمائية من خلالها (المرأة)، وكنموذج للجانب الأعمق والأهمّ في الكيان الحياتيّ برمّته.

المدى الراهن

في «قبل زحمة الصيف»، تتّخذ شخصيتا المُترجمة هالة والدكتورة ماجدة جانبين يتواجهان في صراع مبطّن ليس على الرجل (وإنْ يمرّ هنا الأمر في



لحظات جمالية ملتبسة أو مبطّنة)، بل على المكانة الدرامية التي تُحرّك النصّ وتفاصيله، والتي تحصّن الحكاية من الوقوع في متاهات الثرثرة البصرية، علماً أنّ صُوَراً سينمائية عديدة يصنعها توليفٌ متماسك (مونتاج: دينا فاروق) بغرض تفعيل الثقل الدرامي الصامت لمناخ نفسي وبيئي وذاتيّ معاً. الشخصيتانِ النسائيتان لن تتواجها ولن تفتعلا مآزق وارتباكات، مع أنهما تعانيان كلٍّ على حِدَة مآزق وارتباكات خاصّة. حضورهما في المشهد السينمائيّ متأتٍ من حيوية النصّ في طرح أسئلة العلاقة والهويّة والانتماء، وفي تحويل الانفعال إلى واجهةٍ تصنع لصاحبها عمقاً ثقافياً في ارتباطه الملتبس والغامض بذاته وبالآخر.

أيّ أنّ المرأتين بإمساكهما زمام الحبكة الدرامية، وإنْ بتفاوتٍ واضح بينهما لمصلحة المترجمة كشخصية أساسية بدرجة أكبر من دور الطبيبة وحضورها السينمائيّ الدراميّ تُشكّلان معاً مدخلاً درامياً وواجهة نفسية وخيطاً متيناً للسرد الحكائيّ. وإذْ تبدو المترجمة وحيدةً في مقارعتها أشكال الخيبة والإحباط والانكسار، جرّاء الطلاق والعلاقة المعقّدة بالعشيق والتواصل المعلّق بالثنائي يحيى وماجدة وبالغياب المؤقّت للولدين عنها، فإن ماجدة تبدو أقوى وأقدر على التماسك، وإنْ ظاهرياً على الأقلّ، كما تظهر سنداً حقيقياً لزوج يختلّ توازنه الحياتي جرّاء تدهوّر أحوال العمل بسبب الفساد (أو بالأحرى بسبب مشاركته هو بالفساد)، وجرّاء انعدام الرؤية لديه ولو في هدوء الشاطئ (أو ربما اكتمال الرؤية لديه، وهنا فعلٌ يُتقن الدكتور يحيى الاشتغال النفسي عليه بإظهار «نقيض» شعور يلمّ به أو حالة يعيشها، ويتفنّن ماجد الكدواني في أدائه أيضاً). وفي مقابل انفضاض العشيق عن المترجمة، لهوسه بالتمثيل وبإقامة علاقات مفتوحة وارتباطات غير مقيّدة له، يتحوّل الانشقاق بين الزوجين الطبيبين إلى تلاحم ينبع من حبّ وصفاء تُساعد سكينة البحرِ وهدوء الطبيعة والألوان الزاهية والباهرة والفاتحة على تفعيلهما، غصباً عن المآزق الخطرة كلّها، التي يواجهانها بهروبٍ مؤقّت أو دائم من المدينة.

يأتي «قبل زحمة الصيف» في ذروة تأمّل متكامل لأحوال مصر في تحوّلاتها المنبثقة من «ثورة 25 يناير». لكن، على الرغم من ابتعاده عن الحدث هنا، إلّا أن الفيلم مستمرّ ولو ضمنياً في لعبة الاستكشاف السينمائيّ لأحوال بيئات وحالات، من خلال التمعّن في مناحي العيش على التخوم الواهية للحياة، أو في ظلّ الانهيار. وهو مستمرٌّ أيضاً في استكمال نمط سينمائيّ يُقيم محمد خان عمارته البصرية عليه، من خلال أفلام تُفكّك ذاتاً أو حالة أو بيئة اجتماعية، بالاعتماد البديع على لعبة الصُوَر في اختراق محجوبٍ ما، أو كشف مُبطّن ما.

السلاسة السينمائية حاضرةٌ إلى درجة أن مُشاهدةً أولى للفيلم تُغيّب ولو قليلاً لمعات بصرية مُضيئة في البناء الفنّي للحكاية وللمعالجة الدرامية. صحيحٌ أنّ «قبل زحمة الصيف» لن يبلغ المرتبة البديعة لأفلام سابقة لمحمد خان، كـ «موعد على العشاء» (1982) و«الحريف» (1983) و«خرج ولم يعد» (1984) و«زوجة رجل مهم» (1987) و«أحلام هند وكاميليا» (1988) وغيرها، وصولاً إلى «فتاة المصنع» (2014)؛ إلّا أن له سمة اختبار البساطة البصرية في تحليل سينمائيّ لأحوال وحالات. وهي ببساطة، إنْ تبرز في صوغ المَشاهد والتقاط الكادرات وإدارة الممثلين وتصوير الألوان، تحيل الفيلم برمّته إلى مرايا شفّافة وقاسية في تعرية شيء من الكيان الإنساني الفرديّ، وفي مسعى بصريّ إلى تطهيرٍ روحي وانفعاليّ.

«العائد»

قسوة الكل ضد الكل

عبد الكريم قادري

أظهر المخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليز إيناريتو في فيلمه الجديد العائد (The Revenant)، قُدرة السينما على نسج الأسئلة الجوهرية، ومُحاكاة الماضي، وإعادة استقراء التاريخ. فإيناريتو مخرج يؤمن بتعدُّد التجارب والرؤى، وهذا ما تعكسه معظم أفلامه التي تشكّل مختبراً لسينما حديثة، وقد جاء فيلمه (العائد) بحلة «الوسترن الجديد»، مقدّماً تحفة حصدت ثلاث جوائز غولدن غلوب، كأحسن فيلم، وأحسن مخرج، وجائزة أحسن ممثل العائدة إلى ليوناردو ديكابريو. فضلاً عن ترشيح الفيلم لـ12 جائزة أوسكار، توقّع الكثير من النقاد بأن يحصد أغلبها.

عودة إلى روايات الوجع

قصة الفيلم، الذي صور في أماكن قاسية وحقيقية، بعيداً عن استديوهات هوليوود الجاهزة، تتموقع بين الرواية والسينما، وهي مقتبسة جزئياً من رواية للكاتب الأميركي (مايكل بنك)، هذا الأخير استوحاها من قصة حقيقية جرت أحداثها في النصف الأول من القرن الـ19، بطلها صائد الدببة والجلود (هيو غلاس)، الشخصية المحورية في الفيلم،



أداها (ليوناردو ديكابريو)، ومن خلالها ينقلنا إلى أحداث الماضي، وما يحمله من جراح وأحلام، جراح الهنود الحمر بعد اقتلاعهم من جنورهم، وفصلهم عن الأرض، وأحلام تجار الجلود والفرو الذين يدوسون على كل شيء في سبيل جمع دولارات للثراء..

يحكي الفيلم قصة مجموعة من صيادي الجلود الذين وظفتهم شركة تجارية تشتغل في هذا الميدان، يُرافقهم «غلاس» كمرشد يعرف المنطقة جيداً، وبينما هم في أحد معسكرات العمل، منشغلين بالصيد وسلخ الثيران، يتعرضون لهجوم شرس ومباغت من قِبل مجموعة من السكان الأصليين، قتلوا منهم الكثيرين،

في حين نجا بعضهم، من بينهم غلاس وابنه الهجين هوك (فوريست غودلاك)، إذ فروا إلى أحد قواربهم، محملين ببضعة أحزمة من الجلود، ملتمسين الرجوع إلى معسكرهم الكبير والمحمي، لكن في الطريق أخبرهم غلاس بضرورة التخلّي عن القارب والسير براً للوصول إلى هدفهم بأمان، خصوصاً أن القارب هدف سهل المنال للهنود الحمر الذين يتبعونهم. لكن الفكرة لم تعجب جون فيتزجيرالد (توم هاردي)، الذي رفض الاقتراح، لكن الكابتن أندرو هنري (دومينال غليسون) فصل في الأمر وأمر بالتخلّي عن القارب، لتبدأ رحلة برية محفوفة بالمخاطر، تغيّر مسارها مع الإصابات البليغة التي تعرّض لها غلاس، بعد أن هجمت عليه أنثى دب، وتركته يسبح في دمائه، ضعيفاً، لا يقوى على الكلام والحركة، ليتحوّل هذا الرجل إلى عبء على المجموعة، حتى أن بعضهم أراد التخلّص منه، ومن بينهم الكابتن الذي تراجع في آخر لحظة بعد أن صوّب فوهة المسدس على رأسه كي يطلق عليه رصاصة الرحمة، وعليه خصّص مبلغ 100 دولار لكل من يبقى ويحمل غلاس المُلقى على نقالة، وفي حالة وفاته يتم دفنه، وفعلاً بقي معه كل من فيتزجيرالد، وابنه هوك، والفتى



جيم بريدجير (ويل بولتر)..

تبدأ عقدة القصة من خلال عزم فيتزجيرالد على قتل غلاس والتخلّي عنه، لكن ابنه هوك تدخّل في آخر لحظة وحال دون حدو ث ذلك، لكنه في المقابل قتل هوك، مستغلاً لحظة غياب الفتى جيم، وعندما عاد أمره بضرورة التخلّي عن غلاس وتركه يواجه مصيره، إذ إنه رأى مجموعة من الهنود الحمر تقترب من المنطقة، ليبقى وحده يُصارع الموت، لكن غريزة البقاء انتصرت، وقام من على النقالة، وبدأ في عملية زحف على بطنه، من مكان إلى آخر حتى ابتعد عن المنطقة، في حين واصل الفتى ومرافقه رحلتهما حتى وصلا إلى معسكرهما، حيث أخبر فيتزجيرالد الكابتن بأنه توفي وتم دفنه في الغابة، في نفس الوقت بدأ غلاس يستعيد عافيته، من خلال مداواته بالأعشاب من طرف هندي يبحث عن ابنته المختفية، ليعود من الموت إلى المعسكر، وهناك تبدأ المواجهة مع من قتل ابنه أمام عينيه.

النداء الخفي

«عندما تضرب الريح غابة، فإنها تعصف بكل ما هو أمامها، حينها لا تفزع إن رأيت الأغصان تترنح، فقط تأمل الجذع ملياً، فإن بدا ذلك ثابتاً، اعلم أن الجذور راسخة في عمق الأرض، ولن تهزم تلك الشجرة وتقتلعها ريح وإن كانت عاتية»، هذا هو النداء الخفي الذي أيقظ هيو غلاس من سباته، وبث فيه الطاقة والروح، بعد أن أخذت جزءاً منهما أنثى دب هائجة، وما تبقى ذهب بذهاب روح ابنه الذي مات أمام عينيه، إنه نداء الروح والحكمة الذي ساقته زوجته الهندية، التي قُتلت هي الأخرى عن طريق رصاصة ضابط حاقد، ماتت الأحلام إذن، وبقي جسد غلاس يهيم بلا روح أو هدف، جسد فارغ يبحث عن الانتقام.

جاء فيلم (العائد) قاسياً إلى حَدّ الألم، قسوة تجلّت مظاهرها على عدّة مستويات، خاصة على مستوى النفس البشرية، من خلال مشاهد القتل والمعارك التي أدخلنا فيها إيناريتو، حيث يمكنك أن تسمع صوت السهم وهو يخترق الجسد، وترى وقع الأسلحة على الوجوه، سقوط الأحصنة وقتلها، الزحف على البطون، السير في ماء بارد حتى التجمُّد، أو حتى السباحة فيه، قسوة الدب الذي لعب بجسد غلاس كما تلعب الرياح بأوراق الشجر، قسوة الهندي الذي يبحث عن ابنته المختطفة، قسوة الكل ضد الكل، نقل إيناريتو كل هذا من خلال صور بانورامية برع في التقاطها مدير التصوير إيمانويل لوبزكي، الذي سبق وأن اشتغل مع المخرج في العديد من المرّات، ما خلق بينهما تناغماً في الطرح والرؤية، تجلّى من خلال الفيلم ككل، الذي جرت كل أحداثه وسط غابة، حيث الأشجار مصطفة ومتوازية، خلقت نوعاً من الروحانية والعمق، أعانتها خطوط الضوء والشمس التي اخترقتها، فشكّلت نوعاً من الرهبة أعادتنا للبدء، حيث كانت الطبيعة عذراء، منسجمة مع الإنسان الهندي.

كانت الرؤية الفكرية في الفيلم منسجمة مع الحقيقة، أين أرخى لها المخرج الحبال وتركها للمشاهد الذي سيكون الحكم وحده، ليقرّر ما مدى الظلم الذي تعرّض له السكان الأصليون من قِبَل أميركا الجديدة، حيث برّر عمليات قتلهم للبيض، الذين جاؤوهم ونهبوا خيراتهم واقتلعوهم من أرضهم وأخذوا نساءهم وأطفالهم، أميركا من جهة، والحاميات الفرنسية من جهة أخرى، ومن هنا كان الهنود هم الضحية الأولى لجشع هؤلاء جميعاً.

«الحاقدون الثمانية»

تارانتينو يعود إلى بداياته

عبد الكريم واكريم

أعلن كوينتين تارانتينو بفيلميه الأولين «كلاب المستودع» (1992)، و«خيال رخيص» (1994) عن مولد مخرج يُنبئ بعبقرية قادمة، لكن أغلب أفلامه الأخرى لم تنل نفس الإجماع الذي ناله هذان الفيلمان.

وهكذا فحينما نتحدّث عن مخرج مثل تارانتينو لا يمكن استحضار سوى نموذجين من المخرجين: أولئك الذين يستلهمون من الآخرين الذين سبقوهم ويبدعون مُشكّلين إضافة من خلال هذا الاستلهام، والآخرين الذين يأخذون تحت يافطة التناص أو الاقتباس أو التكريم، لكنهم لا يضيفون شيئاً يُذكر من عندهم.

في بعض أفلام تارانتينو نقف عند الحدود الفاصلة بين الاقتباس والسرقة من أعمال سينمائية قديمة معروفة لمخرجين كبار، إذ إن كثرة الاستشهاد بمشاهد من أفلام هؤلاء وإعادة تصويرها تقريباً طبقاً للأصل تجعلان المتتبع يتساءل أين يضع أفلامه هاته. فبين العبقرية المتفجّرة في فيلميه الأولين، وخفوت الإبداع لفترة ثم الرجوع بقوة يظلّ تارانتينو مخرجاً إشكالياً ومتأرجحاً، لا يمكن التعامل مع أعماله بدون طرح كثير من الأسئلة، قد تظلّ بعضها بلا أجوبة.



عود على بدء

في فيلمه الأخير «الحاقدون الثمانية» رجع تارانتينو لبداياته، إذ نجد أن كل أحداث الفيلم تدور في فضاء داخلي مغلق ومسرح، كما هو الحال في «كلاب المستودع» مع التركيز على الحوار كمكوّن أساسي، إضافة لوجود ممثلين بدأوا معه في أفلامه الأولى كتيم روث ومايكل مادسن وكأنهما يعيدان نفس الدور الذي أدّياه أول مرّة بشكل أو بآخر، وبنفس الإتقان والحرفية كما سائر الممثلين الآخرين.

لكن إذا اضطررنا لمقارنة الفيلمين، فسيظل «كلاب المستودع» هو الأفضل فنيّاً وجمالياً، فرغم أنه أكثر نخبوية، إلّا أنه لا يشكو من عيوب «الحاقدون الثمانية»، وهي عيوب اكتسبها تارانتينو مع الوقت، كالمبالغة في مشاهد العنف بغير أي داع درامي يذكر والإكثار بدون مناسبة من الدماء، عكس ما كنا نجده في أفلامه الأولى، حيث كانت مشاهد العنف والدم تأتي في السياق ولا يمكن الاستغناء عنها.

بين «دجانغو» و«الحاقدون الثمانية»

بالمقارنة مع فيلمه ما قبل الأخير «دجانغو بلا قيود» (2012) يبدو «الحاقدون الثمانية» أقلّ جودة من الناحية الفنّيّة، إذ إن الأول واضح أكثر في مرجعيته التي تعود بالأساس إلى أفلام «الويسترن سباغيتي» الإيطالية، بداية من خلال اختيار اسم شخصية معروفة أضحت من بين أيقونات هذا النوع السينمائي وهو «دجانغو». وقد احترم تارانتينو مرجعيته تماماً في هذا الفيلم، مصراً طواله على الإحالة عليها

مـن خـلال نـوع الموسـيقى المسـتخدم والأجـواء العامّـة المصـوّرة، بـل إنه أتى بالممثـل الإيطالـي «فرانكـو نيـرو» الـذي تقمّص شـخصية «دجانغـو» سـنة 1966 فـي فيلـم يحمـل نفـس الاسـم، وجمعـه فـي مشـهد جميل ببطلـه الـذي أدّى دوره الممثـل الزنجـي المتميـز جيمـي فوكس. طبعـاً أضـاف تارانتينو لهذه المرجعيات لمساته الخاصّـة في الحوارات ومشاهد العنـف والـدم.

لكـن فـي «الحاقـدون الثمانيـة» يبـدو تارانتينـو تائهـاً بيـن عـدّة مرجعيـات سـينمائية، لـم يسـتطع أن يفـي أيَّـة واحدة منها حقها، فبداية مع «الويسـترن سـباغيتي» الـذي يوهمنـا أنـه سيسـتمر فـي تكريمـه والإحالـة عليه للمرّة الثانية علـى التوالـي، بحيث ينفتح الفيلم على تلك الفضـاءات الثلجيـة التي عَـوَّض بها صحـارى أفـلام «الويسـترن»، تُرافقهـا موسـيقى «إينيـو موريكونـي» أحـد صانعـي مجـد «الويسـترن سـباغيتي»، ثم فـي ذلك اللقاء الطويـل والتعريفي بالشـخوص الرئيسـية، إذا بـه ينتقـل وبحركـة 180 درجـة إلـى فضـاء مغلـق يجمـع فيـه شـخوصه، لنجـد أنفسـنا كمشـاهدين وكأننـا أمـام مسـرحية مصـوَّرة تظـلّ فيهـا القـدرات التمثيليـة للممثليـن والحـوارات الطويلـة المكونيـن الرئيسـيين، لتسـتمر الحبكـة متأرجحـة بيـن شـكل التحقيقـات، والأسـلوب العنيـف جـدّاً الـذي عوّدنا عليـه تارانتينو فـي أفلامـه.

لكـن إذا كان تارانتينـو يؤنسـن شـخوصه حتـى لـو كانـوا متورطيـن فـي الإجرام، مـن خـلال حـوارات يتقـن كتابتهـا أغلـب الأحيـان، فإننـا فـي «الحاقدون الثمانيـة» نعجز عـن التماهي أو التعاطـف مـع الشـخوص حتـى أننـا كمشـاهدين لا نشـعر بأي عطف نحوهم، وهـم يموتـون بتلك الطُّرق البشـعة التي يتعمـد تارانتينـو قتلهـم بهـا بسـادية لا يتقنهـا غيـره.

التمثيل كنقطة قوة أساسية

يختـار تارانتينـو ممثليـه جيـداً وبعنايـة فائقـة ويديرهـم بصـورة





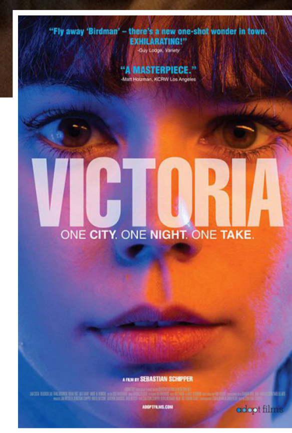
مثاليـة، بحيـث يمكـن لنـا التأكيـد أنهم يظهرون معـه بشكل أفضل مما يبـدون فـي أدوار أخـرى مـع مخرجيـن أقـلّ موهبـة منـه. وهـذا لا يسـتثني حتـى ممثلـي الأدوار الثانيـة، الذيـن قـد يتحوَّلـون مـن فيلـم لآخـر لأدوار البطولـة. إذ إنـه لا يفـرق بيـن دور رئيسـي وآخر ثانٍ، فوالتـون غوغينس مثـلاً انتقـل وبشـكل سـريع مـن أداء دور جد ثانـوي فـي فيلـم «دجانغو بلا قيـود» إلـى لعـب دور البطولـة باقتدار فـي «الحاقـدون الثمانيـة».

وفـي نفسـه السـياق فتارانتينـو يحبـذ الاشـتغال مـع نفـس الفريـق، خصوصـاً فـي مـا يتعلّـق بالممثليـن الذيـن نجدهـم يظهـرون فـي أفلامـه أكثـر مـن مـرّة، ففـي فيلمـه الأخير نجد مـرّة أخـرى تيـم روث ومايكل مادسـن وصامويـل إل جاكسـون، هـذا الأخيـر الحاضـر فـي أغلـب أفلامـه وبشـكل مسـتمر.

ويمكـن الجزم بأن القوة الأساسـية فـي هـذا الفيلم هـي ذلـك الأداء المتمكّن منـه مـن طـرف كل الممثليـن بـدون اسـتثناء مـع تميّـز واضـح لصامويـل إل جاكسـون والممثلة جينيفر جيسـون لي، التـي منحهـا تارانتينو دور حياتها فـي هـذا الفيلـم.

علـى العمـوم فتارانتينـو يحـب ممثليـه ويـدع لهـم الحرّيّـة ليبدعـوا ويظهروا أقصـى مـا أمكـن مـن قدراتهم التمثيليـة.





«فيكتوريا»

لقطة طويلة واحدة تكفي

أحمد ثامر جهاد

عُرِضَ فيلم «فيكتوريا» للمخرج الألمانِي الشاب سيباستيان شيبر في فعاليات مهرجان دبي السينمائي الدولي بدورته الـ 12 ضمن برنامج (سينما العالم)، وسبق للفيلم أن حصد العديد من الجوائز لدى عرضه في بعض المهرجانات السينمائية الدولية، من بينها حصوله على جائزة أفضل تصوير في مهرجان برلين، فضلاً عن نيله أهم جوائز مهرجان الفيلم الألماني: أفضل فيلم وإخراج وتصوير وممثل وممثلة.

نسخة الواقع السينمائية

لدينا 138 دقيقة من دون مونتاج، فيلم مشغول من لقطة طويلة واحدة (Long Take) وسيناريو لا يتجاوز 12 صفحة، تدريبات أداء استمرت لثلاثة شهور. تصوير في نحو 20 موقعاً وسط برلين. المحصِّلة مغامرة فنّيّة أثارت النقّاد والمشاهدين أينما عُرِضَتْ، لاسيما وهي تُعيد «خارج ما ترمي إليه كدراما سينمائية» مع محاولات سابقة مقاربة (هيتشكوك في فيلم «الحبل» وسوكوروف في «السفينة الروسية» وغونزاليس في بيردمان) طرح السؤال التقني في عمل السينما: كيف يحدّد الشكل السينمائي خيارات التعاطي مع المضمون؟

في فيلم فيكتوريا لم يعد ضرورياً تهيئة أجواء تقليدية مصطنعة للإقناع بقصة السيناريو (وهي ليست استثنائية) فالواقع كله مسرح للأحداث التي تجري في عدد من شوارع برلين، والتصوير عبارة عن حركة كاميرا متواصلة لا تتوقّف إلّا في لقطة أخيرة ثابتة عند نهاية الفيلم، حيث تسير فيكتوريا متوارية في الكادر. أما الشخصيات فقد ترك لها أن ترتجل حواراتها في بعض المواضع، سنحتاج إذن أن نثبّت الكاميرا ونستمر بالتصوير من دون قطع مونتاجي لمتابعة ما يجري والتنبؤ بما ستؤول إليه الأمور. هل ينبغي علينا (كمشاهدين) الانسياق والتفاعل مع إيهام من نوع آخر يحتمهُ الاستغناء عن بعض العناصر المكوّنة لما يعرف بالحقيقة السينمائية على الشاشة؟

في مؤلفه (الكتابة السينمائية) يعتبر الناقد «بيير مايّو» أن العناصر السردية الأساسية التي يمكن لكاتب السيناريو التعامل معها والتي تؤثر بدورها على طبيعة العمل السينمائي وتهيئة مادته، هي الديكورات (الفضاءات والأماكن) والأضواء (الأزمنة والفصول) والشخصيات (المواقف والانفعالات) والتي إذا ما جمعت مع بعضها البعض ستشكل كل ما يُرى ويُسمع على الشاشة. وعليه فإنه في حال تم استبدال أحد هذه العناصر أو الاستغناء عنه أو تشويهه بطريقة ما، فإن العمل السينمائي سيأخذ مساراً آخر من نواحي الشكل والمعالجة الإخراجية.

إذا ما عالجنا الواقع عبر الكاميرا وبوسائل فنّيّة عِدّة لنقرّبه - قدر الممكن- من حواس المشاهدين ومخيلتهم ونمنحه واقعيته المنشودة على الشاشة من دون رتوش، فبأية وسيلة يا تُرى يمكن لواقع الشاشة (الافتراضي) هنا، أن يكون واقعاً قائماً بذاته، ربما أشدّ واقعية من الواقع العياني الذي هو منجم الأفكار والصور والخيالات؟ كيف يحصل ذلك لدرجة أن تغدو «الصورة عينها» واقعاً بديلاً عن الواقع نفسه؟.

سيقول المشاهد: إذا ما حدثت هذه الواقعة التي يسردها الفيلم فعلياً، فإنها لن تحدث إلّا على النحو الذي ظهرت فيه. أي أن الواقع سيقلّد نسخته السينمائية وليس العكس.

ليل المدينة وسحرها

قد تكون قصة فيلم (فيكتوريا) تراجيديا عصرية ذات إغواء أدبي، الخروج عن قوانينها يجعلها كابوساً مزعجاً ينبغي الصحو منه. ولأنها قدّمت شخصياتها بشكل واقعي انداح خيالها السردي أو توارى إلى حين، فثمّة تساؤلات لها صبغة عقلانية؛ منغصة ومتوقعة، حول حكاية الفتاة الشابة فيكتوريا، بوصفها شخصية رئيسية فاعلة في المنحى الدرامي للفيلم، ستعرقل بدرجة ما مسار نمو الأحداث وتماسكها. بينما من يرى أن انسياق فتاة أجنبية شبه عاطلة عن العمل في بلد تحكمه قوانين وضوابط إزاء المهاجرين، إلى عوالم أشخاص غرباء لا تعرف عنهم شيئاً في ليلة سُكر عابرة، ناهيك عن الإقدام على مساعدتهم في أمر خطير(قيادة المركبة التي تقلّهم خلال عملية سطو مسلح على أحد البنوك) هو إجمالاً أمر غير مقنع. لكن في المقابل ثمّة انصياع حسي وشغف عاطفي يصعب تفسيره (حتى بالنسبة لفيكتوريا) لولوج مغامرة من هذا النوع لا تعرف عواقبها بالنسبة لفتاة بدت بارعة في العزف على البيانو من دون أن تنال فرصتها، تترقب كالعشرات مثلها، حصول إثارة من نوع ما تزلزل نواميس حياتها الرتيبة، مثل من يترجّى عقاباً سماوياً شافياً لسوء تدبير حياته.

عبر جولة ليلية في شوارع برلين بين الساعة الرابعة والنصف فجراً والسابعة صباحاً وبمفاجآت وتطوّرات تبدو عادية للوهلة الأولى، لكنها سرعان ما تتطوّر إلى حالة معقّدة تحبس الأنفاس، سنرى أن كل ما يحصل بوصفه أمراً اعتيادياً؛ قبول فتاة إسبانية الأصل بمرافقة أربعة شبان (سون، بوكسر، بلينكر، وفوس) للتسكع والثرثرة في شوارع برلين ليلاً)، هو كابوس حقيقي يؤجل إجلاء نهايته العنيفة، والأصح أن نقول- نحن الذين سنراقب مسار نمو الأحداث ونسعد في دواخلنا كوننا لسنا مشاركين فيها- إنها دعابة ثقيلة صاغها المخرج الألماني «سيباستيان شيبر» بالشراكة مع المؤلف «أوليفيا نيرغارد هولم» كحكاية معبّرة عن هواجس جيل غاضب يرفض راهن المدينة ويتعالى على همومها، يضعها الإخراج في مكانها الصحيح أمام المشاهدين، فكان أن عادت نطفة الكابوس المعالج سينمائياً على الشاشة مرتدة إلى مكانها الأصلي، عند ناصية شارع برليني، سيمر به نفر من الناس ويتخيلون أن فيكتوريا (الممثّلة لايا كوستا) كانت هنا قبل بضعة أيام، وقد عاشت حكاية حب حقيقي مشؤوم مع سون (فردريك لو)، حب منذور لموت موحش ستصطبغ بفعل قسوته بياضات الغرفة الباردة بحمرة قانية لا مفر منها.

هذه اللعبة السينمائية الممتعة والمثيرة التي تقرّب بناء الفيلم من وجهة السرد الواقعي للأحداث تحفز المشاهد للتعامل مع الروائي كما لو أنه تسجيلي (مدونة مرئية موثوقة)، ويمكن لذلك أن يستحث تأثيره بفعل عوامل أخرى مساعدة سواء في الأداء المنضبط وتقمص الشخصيات أو تلبس ردود فعلها الحقيقية أو في الشكل الفني المقترح أو حتى في طبيعة الحكاية، نعود للقول إن لعبة من هذا النوع باتت مهضومة ومثيرة للجمهور، لكنها ليست مأمونة دائماً. ولنا أن نتذكر هنا فيلم (مشروع الساحرة بلير- 1999) الذي كان رائداً في تمرير حكاية متخيلة ومفزعة صدّق الجميع أن تفاصيلها حقيقية، فما أن تكرّرت المحاولة حتى أفسدت الأحجية.

في فيلم «فيكتوريا» لا شيء خارقاً سوى أن الممثلين يتصرفون بتلقائية ويوحون للمشاهد أنهم ينسون أمر الكاميرا، من يقف خلفها وإلى جوارها. سيكون كل شيء واقعياً تماماً، أو لنقل واقع أُعيد إنتاجه كواقع ليس إلّا. لكن الغريب أن يكون الواقع ذاك، أشد إدهاشاً من كل خيالاتنا المجسدة على الشاشة. ربما من المناسب وضع فيلم سيباستيان شيبر الذي مثل وأخرج عدداً قليلاً من الأفلام، في سياق موجة سينمائية ألمانية شابة حقّقت نجاحاً نقدياً وجماهيرياً في عدد من الأفلام السابقة: كـ«اركضي لولا»، «الموجة» و«وداعاً لينين».

فرادة فيلم فيكتوريا ليست في حكايته ولا جودة ممثليه ولا حذاقة إخراجه، بل في عزفه خارج المتوقع، وكسره قواعد فيلمية راسخة شكّلت مزاج تلقينا للفيلم السينمائي طيلة عقود. ويمكن وصفه بفيلم فائق الحداثة، مشغول بروح مجربة تعي خصائص النوع، ومحصّن بمنظور يتشكّل عبر تسلسل درامي وحدث متدرج يستبعد الغموض لصالح تخليق فيلم رصين، مفهوم ومُعْدٍ في آن.

مهرجان برلين «66»

أكثر من جائزة للسينما العربيّة



ميريل ستريب رئيسة اللجنة، وجيانفرانكو روزي صاحب «الدب الذهبي»

برلين: محمد هاشم عبد السلام

«البرينالة»، أو مهرجان برلين السينمائي الدولي، الذي أقيمت دورته السادسة والستون في الفترة من 11 إلى 21، عرض هذا العام قرابة 400 فيلم روائي طويل وقصير وتسجيلي وتحريك من جميع أنحاء العالم، وذلك في مختلف فعالياته، ومن بينها المسابقة الرسميّة التي تنافس على جوائزها 18 فيلماً، من بينها فيلمان تسجيليان. وقد احتوى البرنامج الرئيسي على خمسة أفلام أخرى عُرضت على هامش المسابقة الرسميّة، ليصل إجمالي أفلام البرنامج الرئيسي 23 فيلماً طويلاً من إحدى وعشرين دولة. وقد افُتتح المهرجان هذا العام بفيلم «تحية للقيصر»، للمخرجين المعروفين جويل وإيثان كوين، وبطولة جورج كلوني وسكارليت جوهانسون، ورالف فينيس.

لم تكنْ المسابقة هذا العام مسابقة للمخرجين الكبار، فباستثناء المخرج البوسني «دينيس تانوفيتش» والدانماركي «توماس فتنبرغ» والإيطالي «جيانفرانكو روزي»، خلت المسابقة من الأسماء المعروفة التي ميّزت على الأقلّ مسابقة العام الماضي. بالأحرى، يمكن أن نعتبر مسابقة هذا العام بمثابة تعريف بالمخرجين المجهولين أو الشباب الذين يقدّمون أول أعمالهم. كذلك لُوحظ غياب الأفلام الألمانية الإنتاج، باستثناء فيلم وحيد، والثلاثة الأخرى إنتاج مشترك، في حين كانت المشاركة الفرنسية هي الأكبر، حيث اشتركت ثمانية أفلام من الإنتاج المشترك وفيلم وحيد إنتاج فرنسي خالص.

اشتركت في مسابقة هذا العام الأفلام التالية: فيلم «عبقري» للمخرج مايكل جراندج، وهو إنتاج بريطانيا وأميركا، والفيلم البرتغالي «رسائل من الحرب» للمخرج إيفو إم. فيريرا، والفيلم الإيراني «وصول التنين» للمخرج ماني حقيقي، والفيلم التسجيلي الإيطالي- الفرنسي «نار في البحر»، للمخرج جيانفرانكو روزي. ومن إنتاج الدانمارك والسويد وهولندا عاد المخرج توماس فينتربيرج بفيلم «الكوميونة»، والفيلم الفرنسي الألماني «أشياء قادمة» للمخرجة ميا هانسن لاف، ومن فرنسا فيلم «في سن 17»، للمخرج أندريه تشينيه، ومن الفلبين وسينغافورة فيلم «أنشودة للغز الحزين» للمخرج الفلبيني لاف دياز، وهو أطول فيلم بتاريخ جميع المسابقات الدولية بالمهرجانات الكبرى، حيث بلغ زمن عرضه 8 ساعات و5 دقائق.

ومن إنتاج بوسني- فرنسي، قدّم دينيس تانوفيتش أحدث أفلامه «الموت

في سراييفو»، ومن إنتاج بولندي- سويدي فيلم «الولايات المتحدة للحب» للمخرج توماس فاسيلفسكي، والفيلم الكندي «بوريس دون بياتريس» إخراج دينيس كوتيه، وفيلم «وحيداً في برلين» إنتاج ألماني- بريطاني- فرنسي إخراج فينسينت بيريز، والفيلم الأميركي «خاص في منتصف الليل» إخراج جيف نيكولز، والفيلم التسجيلي «الأيام صفر» للمخرج الأميركي أليكس جيبني، ومن ألمانيا «24 أسبوعاً» للمخرجة آن زهرة براشيد، ومن الصين «عكس التيار» لينانج شاو، ومن إنتاج ألماني- فرنسي- مكسيكي فيلم «أنا نيرو» لرافي بيتس، وأخيراً المشاركة العربيّة الأولى بالمسابقة الرسميّة منذ سنوات، وكانت للفيلم التونسي «نحبك يا هادي» للمخرج محمد بن عطية.

مشاركة عربيّة لافتة

شهدت الأقسام الأخرى الموازية بالمهرجان، «البانوراما» و«المنتدى» و«امتداد المنتدى»، أكبر مشاركة عربيّة بالمهرجان منذ عام 2012، حيث عرض بتلك الأقسام 20 فيلماً، منها 6 أفلام روائية طويلة، و3 تسجيلية، و11 فيلماً قصيراً. بالمسابقة الطويلة الفيلم التونسي «نحبك يا هادي»، لمحمد بن عطية وهو أول فيلم عربي بالمسابقة منذ عشر سنوات بعد فيلم «الجنة الآن» لهاني أبو أسعد، وفي مسابقة الأفلام القصيرة «عودة إنسان» إخراج الفلسطيني مهدي فليفل، وفي مسابقة أفلام الفتية الطويلة (أكثر من 14 سنة) فيلم «ثورتي» للتونسي رمزي بن سليمان. وفي «البانوراما» الفيلم الجزائري «الطريق إلى إسطنبول» للمخرج المعروف رشيد بوشارب، والفيلم المغربي «جوع كلبك» لهشام لعسري.

وفي «المنتدى» الفيلم الروائي المصري «آخر أيام المدينة» لتامر السعيد، والسعودي «بركة يقابل بركة» لمحمود صباغ، وهو أول فيلم سعودي طويل يُعرض بالمهرجان. وثلاثة أفلام تسجيلية: السوري «منازل بلا أبواب» لآفو كابرليان، واللبناني «مخدومين» لماهر أبي سمرة، والفلسطيني «مادة سحرية تسري في داخلي» لجومانة مناع. وفي «امتداد المنتدى» عرضت عشرة أفلام قصيرة، خمسة منها من لبنان، وهي «الآن: نهاية موسم» لأيمن نهلي، و«وضعية تسلل» لمروان حمدان، و«المرحلة الرابعة» لأحمد غصين، و«أحجار.. آلهة.. بشر» لجو نامي، و«أبوعمار قادم» لنعيم مهيمن. وأربعة أفلام من مصر، وهي «منتهي الصلاحية» لإسلام كمال، و«كما تحلق الطيور» لهبة أمين، و«ذاكرة عباد الشمس» لمي زايد، و«فتحي لا يعيش هنا بعد الآن» لماجد نادر. والفيلم العاشر «في المستقبل، أكلوا من أفخر أنواع البورسلين» للفلسطينية لاريسا صنصور وصورين ليند.

وعن جدارة واستحقاق فاز المخرج الإيطالي الكبير جيانفرانكو روزي، الحائز من قبل على جائزة «الأسد الذهبي» عام 2013 في مهرجان فينسيا عن فيلمه التسجيلي «روما الأخرى أو الطريق الدائري» في سابقة كانت الأولى من نوعها بالمهرجان آنذاك، على جائزة «الدب الذهبي» في مسابقة هذا العام في مهرجان برلين، وذلك عن فيلمه السادس في تاريخه المهني الذي يحمل عنوان «نار في البحر». يتناول الفيلم واحدة من أهم القضايا الساخنة التي باتت منذ سنوات تفرض نفسها علينا بشكل شبه يومي، ألا وهي قضية الهجرة غير الشرعية، التي تتم عبر المراكب انطلاقاً من الدول المطلة على البحر المتوسط، وبخاصة ليبيا، بغية الوصول إلى أقرب نقطة على أرض أوروبا، تلك الجنة المزعومة التي يحلم بها الكثيرون، ويخوضون شتى المخاطر من أجل الوصول إليها، برغم قِلّة الناجين وكثرة الهالكين. وذهبت جائزة لجنة التحكيم الكبرى «الدب الفضي» للمخرج البوسني «دينيس تانوفيتش» عن فيلمه «الموت في سراييفو»، وجائزة «الدب الفضي» لأحسن إخراج لفيلم «أشياء قادمة» للمخرجة ميا هانسن لاف. أما جائزة أحسن ممثلة فذهبت للممثلة الدانماركية «ترين ديرهولم» عن دورها في فيلم «الكوميونة» لتوماس فينتربيرج، نال جائزة أحسن ممثل التونسي «مجيد مستورة» عن دوره في فيلم «نحبك يا هادي» للمخرج محمد بن عطية، كما فاز الفيلم بجائزة أفضل أول فيلم روائي. وقد ذهبت جائزة أحسن سيناريو لفيلم «الولايات المتحدة للحب» للمخرج توماس فاسيلفسكي، وجائزة أحسن تصوير لفيلم «عكس التيار» للمخرج ينانج شاو. أما الجائزة الخاصة التي تحمل اسم جائزة «ألفريد باور»، مؤسّس المهرجان، فذهبت لفيلم «أنشودة للغز الحزين» للمخرج لاف دياز. كما فاز فيلم «عودة إنسان» لمهدي فليفل بالجائزة الفضية لأفضل فيلم قصير.

وقد ترأست لجنة تحكيم المهرجان هذا العام الممثلة الأميركية القديرة «ميريل ستريب»، في السادسة والستين من عمرها، وهي المرّة الأولى التي ترأس فيها «ستريب» لجنة تحكيم مهرجان سينمائي، ومعها لارس إدينجر من ألمانيا، ومن بريطانيا نيك جيمس وكليف أوين، وبرجيتا لاكومب من فرنسا، ومن إيطاليا ألبا رورفاشر، ومن بولندا موجورزاتا شموفسكا.

وكعادته كل عام، يمنح المهرجان جائزة «الدب الذهبي» الفخرية لإحدى الشخصيات البارزة في تاريخ السينما تقديراً لعطائها وجهودها في هذا المجال، وقد نال الجائزة هذا العام المصور السينمائي الألماني «مايكل بولهاوس»، وهو أحد أهم المصورين المؤثّرين وأصحاب الموهبة الكبيرة والفريدة في تاريخ السينما. قدّم «بولهاوس» نحو 130 فيلماً وعملاً مسرحياً وتليفزيونياً، وذلك مع مخرجين عمالقة في تاريخهم الإخراجي سواء في تاريخ السينما الألمانية أو العالمية، فعلى سبيل المثال أنجز «بولهاوس» 15 فيلماً مع فاسبيندر، وسبعة مع سكورسيزي، إضافة إلى أعماله مع ولفجانج بيترسن، وفولكر شلوندورف، وروبرت ريدفورد، وفرانسيس فورد كوبولا.


AFP

الهواتف الذكيّة.. إيجابيّات ترافقها سلبيّات

د. عاهد العاسمي

تفيد تقارير حديثة من شركة الأبحاث «إي ماركيتر - eMarketer»، بأنه، في عام 2016، سيكون هناك «2.16» مليار هاتف ذكي قيد الاستخدام في جميع أنحاء العالم، وستكون هذه هي المرة الأولى التي يتخطّى فيها عدد الهواتف الذكيّة المليارين، بحسب البوّابة العربية للأخبار التقنية.

كما أفادت تلك التقارير أن شعبية الهواتف الذكيّة ستواصل نموّها، خطوة خطوة، لتمثِّل الغالبية العظمى من الهواتف المحمولة في جميع أنحاء العالم، بحلول عام 2018، وستشكّل، بحلول نهاية عام 2018، نحو (51.7 %)، من جميع الهواتف المحمولة. وستكون تلك هي السنة الأولى التي تتفوّق فيها الهواتف الذكيّة على الهواتف التي تأتي بدون أنظمة التشغيل.

تعدّ الهواتف الذكيّة من مستحدثات الثورة التكنولوجية الحديثة التي شكّلت قفزة نوعية ضمن قطاع الاتّصالات، والتواصل الاجتماعي، لما تمتلكه من مميِّزات كثيرة، تفتقر إليها الأجهزة التقليدية، والتي تقتصر، في استخدامها، على التحدُّث فقط، في الوقت التي تمتاز به الهواتف الذكيّة بارتباطها بالإنترنت، وتعدُّد الاستخدامات والتطبيقات، مثل مواقع التواصل الاجتماعي وتطبيقات (واتس آب) و(فايبر) و(سكايب)، وغيرها من البرامج التي أصبح المستخدم لا

يستطيع التخلّي عنها.

الهواتف الذكيّة فتحت لنا آفاقاً جديدة، من حيث التحدُّث مع الآخرين، بالصوت والصورة، من خلال تطبيقاتها المتعدّدة. وبحسب منظّمة التعاون والتنمية، فإن قيمة السوق العالمي لتطبيقات الهواتف الذكيّة تراوحت بين 20 و25 مليار دولار، في عام 2013، وهذه التقنيات التي تمتلكها الأجهزة الذكيّة جعلتها تشكّل جزءاً مهمّاً وعنصراً أساسياً، في حياتنا: العملية، والمهنية، والخاصّة اليومية، وهناك تسميات مختلفة لهذه الهواتف الذكيّة مثل: Blackberry، Iphone، Android، وهي ذات أنظمة عالية الدقّة قادرة على تقديم خدمات متعدّدة في وقت واحد.

وإن ارتباط هذه الأجهزة بالإنترنت جعلها في مقدّمة الأجهزة المستخدمة، والأكثر اعتماداً عليها، لسهولة استخدامها وحملها، بحيث يتمّ، من خلالها، تصفُّح الإنترنت والبريد الإلكتروني، في أيّ وقت، دون الحاجة إلى الرجوع إلى الحاسوب، وتحديد المواقع بدقّة، من خلال استخدام الخرائط وغيرها من الخدمات الكثيرة، مثل تحميل الألعاب الإلكترونية ومعرفة حالات الطقس وأحدث الأخبار، ومعرفة مواعيد حجوزات شركات الطيران لكافّة الشركات، وتخزين جميع هذه المعلومات والاطّلاع عليها في أيّ وقت، دون الرجوع إلى الحاسب الشخصي ومشاهدة مقاطع الفيديو المختلفة، عدا أنها دخلت مجال التعليم والذي بدأ يتحقّق، بشكل واسع، هذه الأيام، مع استخدام الكثير من المدارس والجامعات بالإضافة إلى الباحثين، مما أدّى إلى التمسُّك بها وعدم الاستغناء عنها، إذ احتلّت الأجهزة الذكيّة مساحة كبيرة من حياة المجتمعات، في جميع أنحاء العالم، وأصبح استخدامها يتزايد بسرعة غير متوقَّعة.

وجاء في تقرير، أعدّته شركة «أريكسون» السويدية للاتّصالات والهواتف، أن عدد الهواتف الذكيّة سيزداد إلى 5.6 مليار هاتف، في أواخر عام 2019.

في حين أشارت دراسة جديدة لشركة «آب ميكر» عن تطبيقات الجوّال، في الإمارات العربية المتحدة، إلى أن الإمارات أصبحت تحتلّ المرتبة الأولى بأعلى نسبة لمستخدمي الهواتف الذكيّة في العالم، حيث بلغت نسبة استخدامها (73.8 %) يليها كلّ من: كوريا (73 %)، والسعودية (72،8 %) في المرتبتين الثانية، والثالثة، على التوالي، واحتلّت سنغافورة المرتبة الرابعة (71.7 %) وحلّت النرويج في المرتبة السادسة بنسبة (67.5 %).

طبعاً، هذه أرقام مذهلة، وجاءت نتيجة للارتباط الوثيق بين المستخدم والتكنولوجيا التي اقتحمت كافّة مناحي الحياة، وانتشرت كثيراً بين فئة الشباب، لأنها الفئة التي تبحث عن الجديد وعن سهولة التواصل بين أفرادها وإيجاد قاعدة للتعبير عن الرأي، وإنشاء علاقات جديدة ومتجدّدة، من خلال تقنيّتها.

والواقع أنه على الرغم من فوائد وإيجابيات الهواتف الذكيّة المتعددة، وإيجابيّاتها، إلا أننا نجد أنه يقابلها- أيضاً- سلبيات متعدّدة، يجب أن ننتبه إليها، ومنها الأضرار: الاجتماعية، والنفسية، والجسدية، والفكرية، والاقتصادية.

أما بالنسبة إلى الأضرار الاجتماعية، فقد بدأ الانشغال بالهواتف الذكيّة يأخذ منحىً خطيراً في تأثيره على أفراد المجتمع، في صور وأشكال مختلفة، وسوء استخدام مثل هذه الأجهزة يؤدّي إلى تشتّت التفكير، ومن ثَمّ خلق حلقة مفقودة في التواصل مع الآخرين، حيث أثبتت دراسة لفريق بحث أميركي، من جامعة بني بريك هاند، البريطانية، أن: «كثرة استعمال الأجهزة الذكيّة تؤدّي إلى ضعف العلاقة الاجتماعية، وخلق الاكتئاب بنسبة 75 %، وانفصام في الشخصية بنسبة 25 %، والتوحُّد بنسبة 85 %.

وكشفت دراسة حديثة في السعودية، أُجريت على عيّنة من الشباب أن الهواتف الذكيّة تفسد الحياة الأسرية، وأن 79 % من عيّنة الدراسة يعترفون بالآثار السلبية المترتّبة على الاستخدام المفرط للهواتف الذكيّة داخل المنزل، إضافةً إلى ضعف العلاقات الاجتماعية، بينما توصلت الدراسة إلى أن 49 % تجاهلوا، أحياناً، واجباتهم تجاه الأسرة، بسبب انشغالهم باستخدام هذه الهواتف، في حين أثبتت دراسات أخرى أن 87 % من مستخدمي هذه الأجهزة، في العالم العربي، يعدّون المنزل هو أنسب الأماكن لقضاء بعض الوقت على أجهزتهم، مما يؤثّر سلباً على العلاقات الأسرية، ويقود إلى تشنُّجات، قد تتفاقم وتصل إلى التفكُّك الأسري.

وبيّنت الدراسات النفسية أن أكثر الأفراد تعرُّضاً لخطر الإصابة بمرض إدمان الإنترنت، هم الأفراد الذين يعانون من العزلة الاجتماعية، والفشل في إقامة علاقات إنسانية طبيعية مع الآخرين، والذين يعانون من مخاوف غامضة، أو قلّة احترام للذات، والذين يخافون من أن يكونوا عرضة للاستهزاء والسخرية من قِبَل الآخرين، كما أن إدمان بعض الأفراد على استخدام تلك الهواتف يشعره بأنه منفصل عن الحياة الاجتماعية.

كما تؤثِّر على الإبداع، لأن كثرة استعمالها، وتصفُّح الإنترنت ومختلف التطبيقات قد يستحوذ على الوقت بالنسبة إلى المستخدم، دون أن يشعر بذلك، فلا يكون لديه الوقت لتنمية أفكاره أو تطويرها، إضافة إلى الضغط النفسي، وعدم الاستقرار الفكري، كون هذه الهواتف- في الكثير من الأحيان- تعدّ من أسباب السهر عند البعض، خاصّة أن أغلب المستخدمين لا يذهبون إلى فراشهم دون هذا الجهاز، ممّا يؤدي إلى انشغالهم به، في الوقت الذي يجب أن يكونوا فيه نائمين، وهكذا، يبقى دماغ المستخدم في حالة عمل مستمرّ، وذلك لاستقباله العديد من المعلومات الجديدة، ومن المعروف أنه يصعب على الإنسان النوم وذهنه مشغول بمعلومات جديدة.

ومن ثَمّ، فإننا لا ننكر فوائد الأجهزة أو الهواتف الذكيّة في حياتنا اليومية وحياتنا العلمية، ونعلم أنه لا يستطيع أحد منا الاستغناء عنها في زمن التكنولوجيا الحديثة، ولكن، على الأقل، أن لا يتمّ استخدامها بشكل مفرط، كما ينبغي إبعادها، نهائياً، عند النوم.



بشير مفتي

ذلك الصوت العميق

طرح أحد المواقع الإلكترونية سؤالاً عن علاقة المبدع العربي بالربيع العربي، وهل كان له تأثير في هذا الحراك الاجتماعي؟ وهي أسئلة على قدر ما تبدو بسيطة، ويمكن الإجابة عنها بسرعة، ومن دون تحليلات طويلة، مُعقّدة، كما قد يحلو لأيّ باحث أكاديمي أن يفصل في المسألة، إلّا أن التفكير في تأثير الإبداع على حركة المجتمع، ومساهمته في التغيير ليس بالأمر البسيط عندما نمعن التفكير فيه جيداً، فالمبدع العربي ليس بالقوة التي يدعيها أو يُوهم نفسه أنه يملكها، أو يوهمه غيره بأنه يمتلكها بالفعل، وما يلقونه عليه من تسميات مضللة غالب الأحيان كالصفوة، والطليعة، والنخبة، وهي توصيفات غالب الوقت لا تدل على حقيقة الوضع في عالمنا العربي الذي يمكن أن نعتبر المبدع خاصة في مجالات الكتابة الجادة والفن المتميّز هو الأخير في ترتيب المقامات التي تصنع الرأي وتؤثّر في الجمهور الواسع اليوم.

نحن نعرف منذ عقود أن الصورة هي التي تلعب دوراً أكبر اليوم، أما الكلمة فهي تنحسر وتحاصر لتصبح في ذيل القطار، وهذا يعني أن حجم تأثيرها محدود جداً، لكن مع ذلك يجب ألّا يخدعنا هذا الانحسار أو الابتعاد عن مقدّمة المشهد أن للكلمة تأثيرها القويّ داخل طبقات الوعي الإنساني، ومن هنا يصبح الإبداع هو الفرصة الوحيدة لتأثير حقيقي، وجاد وعميق على ذهن الإنسان وقلبه وروحه، وهي التي من شأنها أن تدفعه لكي يشعر بأهمية وجوده في هذه الحياة، وإنسانيته في هذا الوجود، وحقه في الحرّيّات التي تميّزه عن باقي الكائنات الأخرى، وحقوقه في الحياة الكريمة التي لا يحكمها منطق «القوي يأكل الضعيف» ولا منطق الظلم والاستعباد، والزجر والإكراه، وهي الممارسات التي تعوّدنا عليها في المجتمعات العربية وصارت تميّزنا عن غيرنا من الشعوب التي تجاوزت وضعنا البائس هذا منذ سنوات.

لست متوهماً عندما أقول إن الإبداع هو فضاء الحرّيّة بامتياز حينما تحاصرنا السجون والمعتقلات والقيود من كل جهة فلا نعرف كيف نكون أحراراً إلّا من خلال هذا المتنفس الإبداعي، ولعلّ هذا ما قام به المبدع العربي على اختلاف مجالاته فنّه، وأجناس قوله في الدفاع عنه منذ عصر النهضة «حتى لو بدت لنا اليوم فكرة النهضة فكرة حالمة وطوباوية»، ولكن من خلال اجتهادات المفكرين، وحتى رجال الدين كمحمد عبده، وعلي عبد الرزاق، والأمير عبد القادر الجزائري مروراً بكفاح جيل التجديد مع طه حسين، وأحمد أمين، والشابي، ورضا حوحو، وجيل المواجهات الساخنة مع الواقع اليائس، ومحاولة تقديمه في صورة إبداعية تعبّر عن تناقضاته وآلامه، وصراعاته، وأحلامه وتشوّقات الإنسان العربي لعالم أكثر عدالة وحرّيّة وإنسانية.

لم يتوقّف الإبداع العربي عن تقديم النصوص التي لا شك أنها صنعت في وجداننا بركاناً من الثورة، ورسّخت في أذهاننا وعيّاً بالتمرّد، وحلم التغيير، ولا يمكننا أن نتغافل عن هذا الدور العميق والبعيد الأثر في نفوسنا نحن الذين كان زادنا هو قراءة الكتب، ومشاهدة الأفلام السينمائية، والمسرحيات وقراءة الدواوين الشعرية الثورية، وغير الثورية، نحن الذين كبرنا على صوت الرفض في قصائد أمل دنقل، والإحساس بالحزن في شعر صلاح عبد الصبور، وثورة الاحتجاج في شعر محمد الماغوط.





محمد خان:
لا أحد بمعزل عن المُراقَبَة !

بأصواتهم:
رحلة «الراب» إلى الشّام

جورج قرم
الاستشراق والمعاداة

الفَنّ المصري الحديث
محطّات واتّجاهات

الدوحة

www.aldohamagazine.com

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـــدد 102 - إبريل 2016

الشِّعارات..
وليمةُ المغلوبين

تاريخ العرب من وإلى
سايكس - بيكو

مجّاناً مع العدد كتاب
قيصر وكليوبترا

«الدوحة» ومكانتها العربيّة

يُشكّل العدد الجديد من مجلّة «الدوحة» بداية البداية لمرحلةٍ جديدة نسعى من خلالها لأنْ تكون المجلّة أيقونة الثّقافة العربيّة وسفيرتها نحو العالمية من دوحة الخير والمحبة والإخاء، فبعد التغيير الذي حدث مؤخراً ودمج وزارة الثّقافة والفنون والتراث ووزارة الشباب والرياضة في وزارة واحدة تحت مُسمَى «وزارة الثّقافة والرياضة»، ومع تَسلُّم سعادة السيد صلاح بن غانم العلي مهامه في قيادة الوزارة الجديدة، كان هناك تقييم وتنظيم لمختلف الإدارات لتقوم كل إدارة بواجبها على أكمل وجه، ومعالجة أوجه القصور الناتجة عن بعض التداخلات في تخصّصات الإدارات والتي شكَّلت عائقاً أمام المسير نحو الأمام بخطى ثابتة ومدروسة.

ليست مصادفة أن يكون التركيز على مجلّة «الدوحة» حاضراً بقوّة لدى سعادة الوزير، فقد عُرِفَ عنه حُبّه لكلّ ما يتعلّق بالثّقافة، ودعمه للعمل الثّقافي أينما كان، هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فإن الكلّ يُجمع على أهمية المجلّة وحضورها البارز في جميع المحافل الثّقافيّة العربيّة، لذا كان لا بد من العمل على دراسة مكامن القوّة في المجلّة والمحافظة عليها، ومعالجة مناطق الضعف التي قد تذهب بالجهود الكبيرة التي تبذل، وقد حاولنا أن نُعالجَ ما نستطيع معالجته بالسرعة الممكنة، لضيق الوقت وسرعة التكليف، دون أن نؤثّر في سير العمل بالمجلّة، لتصدر في موعدها المُحدَّد، مع ترك الأمور المتبقية لمعالجتها لاحقاً لتأخذ حقّها من التمحيص والمراجعة.

خطواتٌ كثيرة سَنُقْدِمُ عليها لتطوير المجلّة، وابتداءً من هذا العدد ارتأينا إيقاف المُلحق الإخباري الذي كان يصدر مع المجلّة، في أفق بلورة تغطية ضمن المجلّة تُسلِّط الضوءَ على أبرز الأحداث الثقافيّة التي تشهدها الدَّوْحَة، وسنعمل على دراسة مشاريع ثقافيّة أكثر جدوى ونفعاً للمثقّف العربي أينما كان، وهناك الكثير من الأمور التي ستلحظونها في الأعداد المقبلة بإذن الله، وهنا نطلب من كل مثقّف ومهتم ومتابع لمجلّة «الدوحة» أن يُرسِل ما لديه من ملاحظات بواسطة البريد الإلكتروني، وبريدنا موجود في الصفحة الأولى من المجلّة، وستكون جميع الآراء والملاحظات محل التقدير والنظر، وهدفنا النهوض بثقافتنا العربيّة التي عانت وما زالت تعاني التهميش في كثير من أقطارنا العربيّة، فهناك مطبوعات ثقافيّة مُتخصّصة أوْقفَتْ لما تشهده المنطقة من شبه أزمة اقتصادية، ومطبوعات أخرى إيقافها قيد الدراسة، لذا ستكون مجلّة «الدوحة» حاضرةً بقوّة لتكون منبراً ثقافيّاً عربيّاً يُحاكي العالمية بعيون عربيّة.

شكراً لكلّ مَنْ ساهم في مجلّة «الدوحة» وقدَّم ما يستطيعه طوال الفترة الماضية، فجميعنا يخدم ويقدّم ما يرى أنه صواب، وإنْ أخطأ أو أخطأنا أو أخطأ أي شخص فهذه طبيعة الحياة وطبيعة البشر، ومَنْ لا يُخطئ من المؤكّد أنه لا يعمل، والحكم في النهاية على مُجمل الأعمال، حينها تكون الصورة أوضح وأشمل، والهدف أولاً وأخيراً أن تُعانق مجلّة «الدوحة» من خلالكم عنان ثقافتنا التي تستحق منا الكثير.

ودمتم سالمين..

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 102

السنة التاسعة - العدد مئة واثنان
جمادى الآخرة 1437 - إبريل 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون: 44022338 (974+)
فاكس: 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

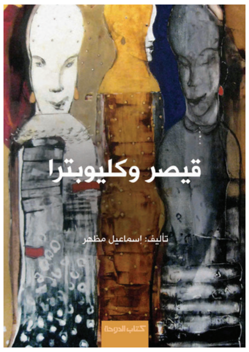
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



صورة الغلاف:
تشانغ شياو جانغ

مجاناً مع العدد:



العمل الفني:
عادل السيوي

متابعات



ملف



48

الشِّعارات.. وليمةُ المغلوبين

أدب

ترجمات

نصوص

كتب

بروفايل

سينما

موسيقى



حوار



مقالات

ملف خاص



في رحيل
الدبلوماسي والجورنالجي

إميل أمين

في توقيت متقارب، رحلا عن عالمنا، بعد عقود طوال، اتفقا وافترقا كثيراً، الأوّل بلغ قمة الدبلوماسية العالمية، والثاني تربّع على عرش الكلمة، لا في مصر فحسب، بل في سائر العالم العربي، دفعة واحدة رحل بطرس غالي الدكتور والباشا وسليل البرجوازية المصريّة، وقبله بأربع وعشرين ساعة كان هيكل «الجورنالجي» الأستاذ، يعلن لأبنائه أن «الرحلة انتهت... لا تعاندوا القدر».

من زمن الملكية جاءا، ليحضرا ولادة مصر الجديدة عبر ثورة يوليو 1952، ولتمضي بهما ومعهما الأحداث حتى وقت الوداع، تلازما طويلاً في صحيفة الأهرام القاهرية، عنوان مصر العريض في زمن الناصرية، ولأن هيكل صيّاد ماهر، فقد رأى في غالي دارس الاقتصاد والسياسة في جامعات فرنسا، خير من يُرسي قواعد جديدة داخل مدرسة الأهرام التقليدية، فعهد إليه بتأسيس «الأهرام الاقتصادي»، ولاحقاً مجلّة السياسة الدولية لتكون صنواً عربياً لمجلّة الفورين بوليسي الأميركية الصادرة عن مجلس العلاقات الخارجية في نيويورك.

كتب هيكل كثيراً عن المرارة التي كان غالي يشعر بها في مسيرته الطويلة، لاسيّما وأنه لم يبلغ أبداً مقعد وزير الخارجية في مصر، رغم أنه كان الكفاءة الدبلوماسية المشهود لها إفريقيا وتالياً عالمياً، ربما كان ذلك بسبب منهبه، أو بسبب مصاهرته لعائلة «نادلر» التي تنقسم إلى قسمين، يهودي يعيش في تل أبيب، ومسيحي كاثوليكي استقرّ في مصر، ومن بينهم اختار غالي زوجته «ليا»، التي أصرّ هيكل طويلاً على الإشارة إليها بوصفها يهودية الديانة، وهو ما أنكره غالي في حديث شخصي لكاتب هذه السطور في مكتبه بالدور الثامن والثلاثين من مبنى الأمم المتحدة.

لم يصب كاتباً عربياً شهرة تجاوزت الآفاق كما أصاب هيكل، وقد اعتبر البعض أن قربه من عبد الناصر، وصداقته التي بدأت في زمن معركة الفالوجا بفلسطين عام 1948، هما اللذان مهدا له السبل، وعبدا الطرقات ليضحى الصحافي العربي الأول، غير أن هنا حديث في واقع الحال جانبه الصواب، لاسيّما وأن كتابات هيكل الثمينة سواء اتفق معها البعض، أو افترق عنها نفرٌ آخر، كتبها بعد رحيل عبدالناصر، بل وبعد خلاف هيكل الشديد مع السادات، وصرفه من رئاسة مجلس إدارة ورئاسة تحرير الأهرام عام 1975، غداة معركة أكتوبر، التي كتب هيكل تصوّرها الاستراتيجي بيده.

لم يحمل بطرس غالي يوماً ضغينة لأحد، ولا لهيكل شخصياً الذي اعتبره أحد أطراف مؤامرة كامب ديفيد، التي عمّقت الشرخ في النسيج العربي، بخروج مصر من الصف الموحّد بعد توقيع الاتفاقية.

حمل هيكل ما يشبه الثأر الشخصي لضلعين من أضلاع مثلث الكامب



حسنين هيكل



بطرس غالي

الإســرائيلي - الإميركــي، بطــرس غالي، وأنور الســادات، فيما اســتطاع الدبلوماسي الماهر الدكتور أسامة الباز - رحمه الله- أن يتجنّب مجال نيران كلمات هيــكل، أو قصفــات عباراته.

لم يرحم هيكل السادات، رغم أنه وعد حرمه السيدة جيهان بعدم الاقتصاص من السادات ميتاً، إلّا أنه ذهب في طريق «خريف الغضب»، ولاحقاً عبر كتابه «بين الصحافة والسياسة»، حيث امتشق سيفه، ونـال كثيراً جدّاً من السادات، وكذلك من بطرس غالي، بالضرورة والتبعيّة.

لـم يكن بطرس غالي دبلوماسياً اعتيادياً، كان مفكّراً من طراز رفيع ومثقّفاً عضوياً، وأكاديمياً مشهوراً، وعلى العكس منه نجد هيكل الذي فاقت بلاغتـه الأدبيـة، مقدرتـه التحليليـة، لـم يتحصل علـى شـهادة جامعيـة، وإن برع في إجادة اللّغتين الإنجليزية والفرنسية، وفاق أصحاب الدرجات العلمية الرفيعة، غير أنه «لكل شيء نقصان فلا يهنأ بطيب العيش إنسـان».

استطاع غالي بمهارة عالية أن يفاوض عتاة الدبلوماسيين الإسرائيليين، بل إنه الرجل الذي كتب لأنور السادات الخطاب الـذي سيلقيه على إسرائيل والعالـم برمتـه من على منصة الكنيست، ليحدث صدمة مدوية في الرأي العام الإسرائيلي، وعبر عامين من المفاوضـات استطاع أن يتوصّل مع الفريق المصري لأفضل شـروط يمكن لمفاوض التوصّل إليها مع الإسرائيليين.

هل كانت نجاحـات غالي في كامب ديفيد وراء اختيـاره أمينا عاماً للأمم المتحدة بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمـان ؟

وكأن الدبلوماسـي والجورنالجي، قد كُتِبَ عليهما أن يتحاورا في جدل ديالكتيكي عميق، طوال عقود عمرهما.

ذهب هيكل إلى أن المجتمع الدولي قد اختـار غالـي لأنه يحقّق صيغة من صيغ التعدُّدية المجتمعيـة والدينية والثّقافيّة، وقد كان ذلك قبل انفجار «فقاعة العولمة» بعقد من الزمان تقريباً.

اعتبر هيكل أن غالي القبطي المصري وطناً، المسيحي ديانـة، الآتـي من قلب الإسـلام والعروبة النابض، المتزوّج من يهودية - على حَدّ وصفه - يمثل الصياغة النموذجية لرجل من الشرق الأوسط.

غير أن الحقيقة قد تكون علـى عكس ذلك، لاسيّما وأن مصر لم ترشح بطرس غالي لشغل هذا المقعد، إنما الذي رشحه كانـوا الأفارقـة في شـخص الرئيس الزائيري «موبوتو».

كانت آلهة الحظ ما زالت تعمل في صالـح بطرس غالـي، فقد كان الاعتقاد السـائد أن عمليـة التصويت في مجلس الأمن لاختيار سكرتير عام للأمم المتحدة سوف تستغرق وقتاً طويلاً، وكانت لعبة حسابات الأصوات واستبعاد المرشحين بتفويت الفرص عليهم، حتـى بإهدار الأصوات في البداية على مرشحين لا أمل لهم على وشـك أن تمارس دورها، حين

> كان بطرس غالي مفكّراً من طراز رفيع ومثقّفاً عضوياً، وأكاديمياً مشهوراً، وعلى العكس منه نجد هيكل الذي فاقت بلاغته الأدبية، مقدرته التحليلية، لم يتحصّل على شهادة جامعية

حدثت المفاجأة فإذا ببطرس غالي يحصل على عدد من الأصوات يزيد بصوت واحد عما حصل عليه المرشح التالي بعده الذي حصل على أحد عشر صوتاً.

ما بين ثمانينيات القرن المنصرم وحتى غزو أميركا للعراق في مارس 2003، قدّم هيكل ما لم يقدّمه غيره من كُتّاب العالم العربي، من كتب تؤرّخ لفترات زمنية مثيرة في «سيرة الآلام العربيّة ومسيرتها»، كتب عن حرب الثلاثين عاماً، وعن المفاوضات السريّة بين العرب والإسرائيليين منذ العام 1948 وحتى الساعة، وكذلك كتب عن العروش والجيوش، شارحاً ومفسّراً خلفيات لم تتوافر إلّا له، بوزنه الذي تجاوز الصحافي والسياسي، إلى رجل الثقة المقرّب من رجالات الشرق الأوسط الكبار، ملوك ورؤساء، وزعماء ومناضلين، رؤساء أحزاب ودبلوماسيين، ومع الزلزال الذي ضرب الاتحاد السوفياتي كان من أوائل الذين شاهدوا تجربة جورباتشوف، وما تبعها من تفكيك وربما تفخيخ لشرق أوروبا، وبدا وكأنه حزين على عهود جمعته بموسكو في أَوْج عظمتها، وخورتشوف الذي صاحبه غَداة افتتاح وتدشين أعمال السد العالي في جنوب مصر أوائل السبعينيات.

ذات مرّة تحدّث هيكل فقال «ربما لم يُمدَح صحافي مثلما مُدِحْتُ، وربما لم يهاجم صحافي مثلما هُوجِمت»، وقد كانت هذه حقيقة لا مِراء فيها، فقد عاش حياة أسطورية في عالم الكتابة والصحافة.

هل كان هيكل ملك الكلمة بمقدار ما بدا أن غالي إمبراطور الدبلوماسية العالمية؟

امتلك الراحلان الكبيران حلماً ما، الأول حلم مطاردة الكلمة مكتوبة ومقروءة، مسموعة ومرئية، والثاني تعلّق بأهداف وأهداب يوتوبية طهرانية لجعل المؤسّسة الأممية واحة للديموقراطية، ويبدو أن الأحلام لها ساحاتها الخضراء التي تحلّق في السماوات، بينما الواقع له مآلاته التي يتحتم معها دفع الضريبة، عالية مرّة، وغالية مرّات.

غَداة سبتمبر العاصف الغاضب عام 1981، قرّر الرئيس المصري الراحل أنور السادات القبض على هيكل، ضمن صفوف المعارضين المصريين الذين اعتبرهم السادات عقبة في طريق إكمال إسرائيل انسحابها من سيناء.

لم تكن الأخبار لتخفى عن هيكل، كان يعلم تمام العلم أن اسمه على قوائم المعتقلين، وقد نصحه كثيرون بأن يترك مصر، لاسيّما وأن أية دولة عربيّة أو أجنبية كان ولابد لها أن ترحّب به أيما ترحيب... هل كان لهيكل وزن بالغ الأهمية في مصر يتجاوز أوزان حتى كبار الكتّاب والصحافيين والأدباء المصريين العظام؟

غَداة وفاة عبد الناصر نشرت مجلّة التايم الأميركية ذائعة الصيت صورة هيكل على صفحتها الأولى، مع تعليق مختصر «أهم رجل في مصر»... هل كان هناك من يرى أن هيكل سيحل محل عبد الناصر؟

اختلف الأصدقاء والأعداء لهيكل حول من صنع الآخر: هل ناصر بمنصبه كرئيس للدولة هو من صنع هيكل عبر تمييزه عن غيره بالأخبار المهمة والسرية وبالوثائق النادرة وبتقيمه على من سواه؟ أم أن هيكل برؤاه السياسيّة الواسعة وحياته الشبيهة بحياة اللوردات هي من جنبت ناصر المكافح والكادح إليه؟

رفض هيكل اللجوء إلى الخارج، مثلما سيرفض غالي لاحقاً ما أطلق عليه البقشيش الأميركي.. رفض هيكل أن يترك مصر، حتى ولو اعتقله السادات، كان مبرره أنه لو لجأ إلى أية دولة خارج مصر فإنه في الأسبوع الأول سيقابله رئيس تلك الدولة، وفي الشهر الثاني ربما سيحظى بلقاء رئيس الوزراء في تلك البلد، وحين يحل الشهر الثالث فأفضل حظوظه أن يلتقيه رئيس مخابرات نظام الدولة لينسق معه سبل حياته في عالم اللجوء، ومن بعد ذلك فإنه سيتم تعيين ضابط مخابرات له لتكون مهمة متابعة أحواله، أو تنفيذ رغبات الدولة المضيفة، وعندها لن يستطيع أن يرفض طلباً لدولة يعيش في حماها.

فضّل هيكل سجن السادات، على مغادرة مصر، غير أن آلهة الحظ، لم تكن لتبتسم لغالي وتمهل هيكل، كان غالي على البحر في الإسكندرية عند شاطئ المنتزه موقع وموضع أثرياء مصر وعظمائها، عندما فاجأته سيدة عجوز بالقول: «ما الذي تفعله هنا ورئيسك قدمات»، كان اليوم هو السادس من أكتوبر من عام 1981، حينما وجه الإسلامبولي وعطا طايل نيران رشاشاتهما إلى المنصة، حيث كان السادات جالساً ولاحقاً بعد أسابيع قليلة كان الرئيس الجديد حسني مبارك، يأمر بالإفراج عن الذين اعتقلهم السادات، ومن بينهم حسنين هيكل.

أوفت آلهة الحظ لهيكل، لكنها لاحقاً ستخلف وعودها لبطرس غالي، وتتنكر له، ليضحى وبامتياز الرجل الذي وقف في وجه الإمبراطورية الأميركية «المنفلتة» بحسب الوصف الذي أسبغه عليها المؤرّخ الأميركي الكبير «بول كيندي».

لم تكن وزارة الخارجية الأميركية، بحسب رواية هيكل، متحمسة لترشيح غالي لمنصب الأمين العام للأمم المتحدة لثلاثة أسباب:

1 - أن سنه متقدّمة، فهو من مواليد 1921 أي أنه تجاوز السبعين يوم ترشيحه.

2 - إن العمل في المرحلة القادمة في الأمم المتحدة ومع مقولات نظام عالمي جديد يتطلب كفاءة إدارية وليس تجربة أكاديمية.

3 - إن التقاليد في اختيار سكرتير عام للأمم المتحدة جرت على أن يكون اختيار السكرتير العام من بلد متباعد عن مشاكل الإقليم الذي يعيش فيه، وليس ذلك حال مصر في منطقة الشرق الأوسط.

لم يتنبه الكثيرون إلى شخصية هيكل الإشكالية، فقد كان دائم السعي إلى تفجير المفاجآت، وإثارة القضايا الساخنة دون أن يبدو أنه يقصد إحداث فرقعة، ربما تقود إلى المشاحنات الفكريّة، ثم إلى ساحات المحاكم.

فعلها الرجل عندما أوحى إلى مشاهديه بأن أنور السادات هو من دَسّ السم لعبد الناصر في فنجان قهوة، وقبل ذلك ألمح إلى أن اختيار عبدالناصر للسادات كنائب له كان إجراء شكلياً لا اختياراً حقيقياً، فقد نصحت أجهزة الأمن المصريّة ناصر بأن لا ينهب إلى القمة التي ستعقد في المغرب، بسبب مؤامرة كان الجنرال أوفقير الذي اتهمه بأنه رجل المخابرات المركزية الأميركية كان يعدّها لاغتياله، وعليه فإن اختيار ناصر السادات جاء من باب الاحتياط لفترة غيابه حتى لا يحدث فراغ على قمة السلطة في مصر إذا حدث له شيء في المغرب.

بالطريقة ذاتها حاول هيكل أن يصوّر لنا ولكل قرّائه أنه كانت هناك صفقة سرية في اختيار غالي وشروط لم يعلن عنها، وذهب إلى أن أطرافاً عديدة توسّطت وكان أهمها الطرف الفرنسي ليتم اختيار غالي، على أساس وعد يسجله على نفسه بألّا يسعى للترشيح لمدة ثانية، وكان لوزير الخارجية الأميركي ما أراد، وهي رواية لم تثبتها أية وثائق، ولا أشار إليها أي مصدر غير هيكل نفسه.

لكن المعضلة هي أن غالي بالفعل وخلافاً لأسلافه لم يُمْنَح فرصة لولاية ثانية، غير أن من يقرأ منكراته عن الفترة التي أمضاها في الأمم المتحدة من العام 1992 وحتى العام 1996 يدرك أن هناك أسباباً أخرى كانت وراء الصدام بينه وبين إدارة كلينتون، وفي مقدّمتها الضاربة وزيرة الخارجية مادلين أولبرايت.

خُيِّل لغالي أنه قادر على أن يكسب الأمم المتحدة استقلالية ما عن الولايات المتحدة، وأن تكون للمنظمة الدولية شخصيتها الاعتبارية المستندة إلى قوة مسلحة مستغلة تنفذ رغبات وقرارات مجلس الأمن، وقد سعى إلى ذلك عبر طرق إصلاح أزعجت الطرف الأميركي، الذي اعتبر ولا يزال المبنى الزجاجي الواقع على نهر الهسون في نيويورك مطيّة لتحقيق الاستراتيجيات الأميركية ما ظهر منها وما بطن.

عطفاً على ذلك كان غالي يسعى لتغييرات جذرية تقود إلى دمقرطة حقيقية، تخل بحال التوازنات التاريخية التي عرفتها قاعة مجلس الأمن، منذ نشأة الأمم المتحدة، وعلى هنا كانت الإرادة الأميركية نافذة، وقد هدّدت أولبرايت زعماء دول وبلاد لاسيّما إفريقية بأن عليهم الاختيار بين صداقة بطرس غالي أو صداقة بيل كلينتون.

رفض غالي البقشيش الأميركي بالمدّ له لمدة سنة واحدة، الأمر الذي يعني أن رواية هيكل غير متماسكة، وفضّل أن يكتب عنه أنه الرجل الذي تحدّى الإمبراطورية، عن أن يقال عنه إنه «السكرتير» الذي رضخ لإرادتها، وقد قال له لاحقاً ثعلب السياسة الأميركية هنري كيسنجر: «بيتر مهما يكون من أمر... فإنك دخلت التاريخ».

استطاع هيكل أن يبني مجده الصحافي من خلال برنامج حياتي غاية في الانضباط منذ الاستيقاظ صباحاً وحتى قبل منتصف الليل، وظلّ غالي وهو على عتبات الثمانينات يعمل نحو خمس عشرة ساعة يومياً في مناصب شغلها لاحقاً مثل، سكرتيراً عاماً للمؤسّسة الفرانكفونية، ثم لاحقاً رئيساً لمجلس حقوق الإنسان في مصر حتى وفاته سن الرابعة والتسعين، الأمر الذي يعني أن النجاح صناعة وليس مسألة خاضعة لآلهة الحظوظ أو الإخفاق.

عندما سأل بطرس الصبي اليافع والده الباشا أن يقوم بأول زيارة له خارج حدود القُطر المصري، توقّع أن يسمح له والده بالسفر إلى فرنسا أو إيطاليا، غير أن الباشا الوالد حدّد له وجهته... كانت السودان هي الدولة المختارة للزيارة، وقد أراد الباشا الوالد أن يلقنه درسه الأوّل في الدبلوماسية والأمن القومي، بالقول إن عمق مصر الاستراتيجي في إفريقيا وليس في شمال المتوسط أو وراء الأطلنطي.

هيكل ذاته أكّد مِراراً وتكراراً أن الأمن القومي المصري له ركيزتان أساسيتان، هما الحفاظ على مياه النيل، وَصَفّ الوحدة الوطنيّة بين أقباط مصر ومسلميها.

وقد أثبتت الأيام صدق توجّه الرجلين الكبيرين الراحلين، والناظر اليوم إلى إشكالية مياه النيل سد النهضة الذي تقوم إثيوبيا ببنائه لا يملك، سوى الإشادة برؤيتهما الاستشرافية، التي تجاوزت نظرة أقرانهم من المصريين، خاصة منذ وقت طويل.

يرحل غالي وهيكل، وتفتقد الخيمة المصريّة لعمودين من أهم ركائزها، غير أن مصر الولّادة لا تموت، فما خلّفاه وراءهما، من وفاق وافتراق، وجدل واتفاق، حكماً يُعدّ رصيداً مضافاً لشجرة الحكمة المصريّة، وقديماً قال أديب مصر المسرحي «توفيق الحكيم» إن تحت الجلد المصري حكمة وحضارة سبعة آلاف عام، وما على الخَلَف إلّا الاستزادة من معين السَلَف.. عملاقان لا آلهة... رحمهما الله.

> استطاع هيكل أن يبني مجده الصحافي من خلال برنامج حياتي غاية في الانضباط، وظَلّ غالي وهو على عتبات الثمانينات يعمل نحو خمس عشرة ساعة يومياً في مناصب شغلها لاحقاً



في غَزّة

مهنتهم.. جمع الآثار

غَزّة: عبدالله عمر

في بلاد تُعدّ من الأغنى في العالم بالآثار يغيب الوعي الرسمي لرعاية هذه الآثار، وتبرز المبادرات الفردية بشكل متزايد، في محاولات لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الإرث الكبير، والمتنوّع.

أرض شهدت حضارات متتالية، خلّفت وراءها آثاراً تشهد على هذه الأقوام وحياتهم على هذه الأرض، وتعكس ثقافتهم التي تميّزوا فيها على مَرّ السنين، بدايةً من الحضارة الكنعانية مروراً بالرومانية والآشوريين والبابليين والفرس والإغريق والبيزنطيين.

منذ 30 عاماً، أمضاها مروان شهوان في رحلة طويلة للبحث عن مقتنيات أثريّة، يجمعها من كل مكان، وبأي سعر، والاحتفاظ فيها في قبو منزله الذي خصّصه لهذا الغرض، تعبيراً منه عن اعتزازه بهذا الإرث الثّقافي والحضاري الذي يعكس عبق هذه الأرض عبر الحضارات المختلفة.

باحثاً عنها في كل مكان لم يوفر مروان طوال حياته فرصة إلّا واستغلّها لاقتناء هذه الآثار، وشرائها، والاهتمام بها وترميمها بالطريقة التي تعلّمها من كثرة اطّلاعه وقراءاته.

في مدينة خانيونس وسط قطاع غَزّة يسكن مروان في بيت قديم، كتلك الآثار التي يجمعها، محاطاً بكمٍّ كبير من القطع الأثريّة وصلت إلى الآلاف، التي تعود للعصور القديمة والوسطى من حضارات مختلفة، يخصّص لكل منها زاوية داخل قبو المنزل، الذي لم يعد يتّسع للمزيد منها، فقد استطاع الرجل الخمسيني ملء المكان كلّه بهذه القطع.

سعادة بالغة يُعبِّر عنها مروان في حديثه عن هذه الآثار، وشعور بالفخر أنه واحد ممن استطاعوا الحفاظ على هذه الآثار من التخريب أو السرقة والتهريب خارج البلاد، وفق تعبيره، معتبراً نفسه أميناً للآثار التي وقعت عليها يده طوال حياته، التي بدأت بحب التراث والآثار، وستنتهي على هذا.

متحف بكل ما تحمله الكلمة من معنى، هو ما يمتلكه مروان في منزله، بل إنه مفتوح أمام الجمهور بغرض الاطلاع والمشاهدة، فكثيرة هي الرحلات المدرسية التي تتعاون فيها وزارة التربية والتعليم معه بهدف اطلاع طلاب المدارس على مقتنيات متحفه، ويتولّى هو الشرح المستفيض عن ما يحتويه من قطع نادرة لن تجد لها مثيلاً في مكان آخر ربما.

غَزّة ذلك الشريط الساحلي الصغير الملاصق للبحر لا زال يحتوي على كثير من الآثار المهملة أو المدفونة وغير المكتشفة بعد، هذا ما يؤكده مروان المهتم بعالم الآثار، مشيراً إلى أن هناك غياباً للاهتمام الحكومي منذ قدوم السلطة الفلسطينية، التي لم تقمْ بالدور المطلوب منها، بعدما تمكّنت إسرائيل من سرقة الكثير من الآثار ونقلها إلى داخل الأراضي المحتلة خلال فترة احتلالها القطاع.

كُلّ ما يتمناه مروان اليوم هو أن يجد جهة حكومية أو دولية ترعى الجهد الكبير الذي بذله في سنوات حياته، واستثمار تلك القطع الأثريّة للترويج



لوجه فلسطين الحضاري، وللتأكيد على أن هذه الأرض احتضنت الكثير من الحضارات المختلفة على مَرّ العصور، وأنها لا زالت تحتفظ بكثير من الأسرار التاريخية التي تدفع علماء الآثار إلى دراستها والتنقيب عنها، وتقديم ما يتم اكتشافه للعالم في معارض ومتاحف فلسطينية.

مسألة الاهتمام بالآثار واقتنائها والحفاظ عليها، تبدو أنها لا تتعلّق بفئة عمرية مُعيّنة، حيث اختار الشاب براء السوسي هو الآخر هذا العمل، عن رغبة وتعلّق كبيرين.

بدأت هواية براء منذ أن كان صغيراً لم يتجاوز العاشرة فحسب، حيث حصل على قطعة معدنية من أحد أصدقائه، لتعجبه الفكرة ويبدأ بجمع العملات المعدنية المختلفة والقيمة على وجه الخصوص.

انتقلت الهواية إلى شغف دفع الطفل الصغير إلى إنفاق مصروفه اليومي على شراء كل ما يقع تحت يده من قطع أثريّة قيمة، كانت الفكرة في البداية هي الاقتناء فحسب، لكنها مع مضي السنوات ونضوج الشاب الصغير، كان التفكير يتّجه إلى ترتيب هذه المقتنيات في مكان يجمعها ويعرضها وفقاً للفترة الزمنية الخاصة بكل منها.

الشاب الذي غاب عنه التشجيع والدعم لم يترك ما بدأه، بل إن هذا دفعه إلى المتابعة والاستمرار في تحدٍ كبير منه لكل الظروف المحيطة، حتى جمع اليوم أكثر من ألف قطعة نقدية تعود إلى عصور تاريخية قديمة، وُجِدَتْ كلها في مختلف قطاع غَزّة، ساعده في جمعها عدد كبير من الأصدقاء الذين يعرفون تعلُّق قلب براء بجمع الآثار.

إلى جانب السعادة التي تنتابه حين حصوله على الآثار واقتنائها، أصبح لدى براء هدف آخر في الحفاظ على تاريخ فلسطين عبر العصور التي تمثلها تلك الآثار، وأن يستطيع أن يفتتح متحفه الخاص أمام الجمهور للاطلاع على كل ما جمعه، ولكن هذا يحتاج إلى مكان مناسب أكثر من الغرفة الصغيرة في منزله التي خصّصها للاحتفاظ بما يجمعه.

وليد العقاد (55 عاماً)، هو أول من قام بمبادرة شخصية لجمع الآثار واقتنائها في قطاع غَزّة، وكان لتجربته رافعة لكثير من التجارب التي بدأ الوعي يزداد بها يوماً بعد الآخر، فقد استطاع وليد الحِفاظ على الكثير من الآثار التاريخية القيّمة من السرقة على يد الاحتلال الإسرائيلي الذي كان يتبع منهجية منظمة للاستيلاء على هذه القطع، وفق تعبيره.

وليد لا يسعى إلى مجدٍ شخصي بقدر ما يعتبر نفسه صاحب رسالة سامية في مواجهة ومقاومة الاحتلال الإسرائيلي لا تقلّ أهمية عن دور المقاوم بالسلاح، فهو الذي استطاع القيام بدور وزارة متنقّلة للثّقافة والآثار وحده دون مساعدة أحد.

وفود كثيرة استقبلها وليد داخل متحفه، ونالت معروضاته استحسان كل من تابعها، حتى من الوفود الأجنبية الكثيرة التي زارت المكان وأثنت على تجربته الشخصية، التي لولا وجودها لفقدت

مئات بل آلاف القطع الأثريّة القيّمة.
البداية لدى وليد كانت مبكّرة، حيث كان يجمع كل ما يقع تحت يده في صندوق صغير داخل غرفته، لكن هذا الصندوق سرعان ما امتلأ ولم يعد يتّسع لكثير من المقتنيات التي حرص وليد على ملاحقتها في كل مكان، فقد انتقل كثيراً بين شمال وجنوب القطاع، للبحث في كل مكان يتوقّع وجود آثار به.
وليد الذي يعرّف نفسه بأنه مدير متحف العقاد للتراث والآثار، سعيد بالنتيجة التي وصل إليها، بعدما استطاع إثبات الهويّة الفلسطينية بمجهود شخصي بحت، يتمنّى أن تعمّم فكرة على كل مناطق فلسطين، وأن يكون في كل مدينة شخص يهتم بجمع هذه الآثار وترتيبها في مكان واحد، بعدما استيأس من أي دور لوزارات الثّقافة والآثار المتعاقبة على الحكومات الفلسطينية.
إغراءات كبيرة تلقّاها وليد لبيع الآثار التي جمعها، لكنه رفض معتبراً نفسه صاحب رسالة وليس تاجر آثار، وأنه لا يمانع إذا ما قرّرت وزارة الثّقافة والآثار من افتتاح متحف خاص لعرض ما جمعه طوال سنوات حياته، على أن يكون واحداً من المشرفين على هذه القطع، كونه يعرف عنها أكثر من أي شخص آخر.
تجربة أخرى قام بها محمد الزرد من مدينة غَزّة، استمرّت لسنوات طويلة أمضاها في جمع القطع الأثريّة والمقتنيات التاريخية القيّمة، من كل مكان، سواء بالمجان أو من خلال شرائها، مما مكّنه من جمع الكثير من القطع الأثريّة النادرة.
محمد هو الآخر شغفه حب التاريخ، وسلبته الآثار اهتمامه بنفسه، فالحديث عن القطع الأثريّة يسرقه من أي حديث آخر، واهتمامه بها ينسيه أي اهتمام آخر، فقد كرّس حياته هو الآخر لهذه المهمة الوطنية، على حَدّ قوله.
محمد، الذي استطاع اكتشاف أول نقد فلسطيني في فلسطين يعود لفترة الحكم الفارسي قبل ما يزيد على 2500 عام، يرى أن ما قام به يستطيع الجميع القيام به إذا ما وضعنا أهميته بين أعيننا، فدلالة هذه القطعة الأثريّة تشير إلى أن فلسطين كانت ولا زالت مهد الحضارات القيّمة.



فيما نفت مسؤولة قسم التنشيط السياحي بوزارة الثّقافة والآثار خلود صالح أن هناك اهتماماً كبيراً من قِبَل الوزارة في الحفاظ على الآثار الفلسطينية، في الوقت الذي ثمّنت فيه الجهود الشخصية التي ساعدت كثيراً في الحفاظ على الآثار الفلسطينية التي وقعت تحت أيديهم.
ولكنها ترى أن نقص الإمكانيات هو ما يعوق الوزارة من القيام بدورها في ظِلّ غياب وعي عام بأهمية الحفاظ على الآثار المختلفة من كل العصور، والقيمة المعنوية التي تعود على كل فلسطين إذا ما نظّمت فرق البحث بشكل علمي. مؤكدة أنه وفق معطيات الواقع فالوزارة لا تألو جهداً في القيام بدورها، فما قامت به تعجز عنه المبادرات الفردية، فجامعو الآثار لا يفعلون أكثر من الحصول على القطع الأثريّة، ولكننا نكتشف ونرمّم أماكن أثريّة، بها العديد من المقتنيات، ونفتتح المتاحف لعرض هذه الاكتشافات بشكل يليق بها ويقدّمها بشكل أمثل إلى العالم، منوهة بأن التعاون المشترك بين الوزارة وهؤلاء الهواة سيؤدّي إلى نتائج إيجابية كبيرة.
وتشير صالح إلى أن إسرائيل عملت طوال سنوات احتلالها القطاع على جمع كل ما طالته يداها من قطع أثرية ونقلها إلى الداخل الفلسطيني المحتل، وتزوير التاريخ وتقديمها على أنها آثار عبرانية، ولكنها فشلت في نقل المواقع الأثريّة معها، فعمدت إلى تخريبها وإهمالها حتى باتت عمليات الترميم اليوم تلاقي صعوبة كبيرة.
في الوقت ذاته ثمّن الدكتور كمال الشاعر دور هؤلاء الرجال في جمع الآثار التي كادت تُسرق أو تُتلف من قِبَل الاحتلال أو الجهلاء، وكيف عملوا طوال سنوات بمجهودات فرديّة، مكّنتهم من جمع آلاف القطع، ورغم قِلّة الإمكانيات افتتح كل منهم متحفاً صغيراً يمكن لجمهور صغير زيارته، ولكن هنا يبقى غير كافٍ ولا يعفي الحكومة ووزارة السياحة والآثار والثّقافة من مهامهم التي يجب أن يكون في أولها افتتاح متحف كبير يجمع كل هذه المقتنيات، مع مراعاة التطوّر الكبير في متاحف العالم.
ورغم ما يكلّفه هنا من مبالغ كبيرة ويحتاج إلى متخصّصين كُثر في هذا المجال، إلّا أنه يجب على الحكومة إيجاد المموّل لهنا، لأن كل يوم يمضي وهناك آثار مدفونة، أو موزّعة بهنا الشكل يؤخّر تعريف العالم بها، ولا بد من تقديمها للناس بأسرع وقت وزيادة وعيهم جميعاً بأهمية هذه القطع، مما سينعكس على الوعي العام بالتراث والآثار وما تمثّله فلسطين من قيمة تاريخية للبشرية جمعاء، وليس في المنطقة فحسب.



في ورزازات.. «هـوليـوود»

المغرب ينظر إلى السّماء

عبدالحق ميفاني

تحتفظ العديد من الوجوه السينمائية العالمية بذاكرة خاصة لأفلامهم التي صوّروها في المغرب، بدءاً من رائعة «عطيل» للسينمائي أورسن ويلز وانتهاء بمارتن سكورسيزي وأوليفر ستون وتوم كروز. مجموعة من السينمائيين العالميين المشهورين صوّروا أفلامهم في المغرب، واستطاعوا أن يسوّقوا لفضاءاته، خصوصاً مدينة ورزازات (الجنوب الشرقي المغربي)، والتي أضحت نقطة جذب قويّة للاستثمار الاقتصادي في المجال السينمائي. لقد أصبحت كُبريات الشركات العالمية للإنتاج الفَنّي تتناوب على فضاءات المدينة، بما تحفل به من إمكانات قويّة وتيسير في الإنتاج ورأسمال بشري (مغربي) استطاع أن يكتسب خبرة في هذا المجال، مما جعله رأسمالاً منتجاً ومحرّكاً لجاذبية الشركات العالمية. وحتى الدولة المغربية سارعت إلى تيسير وتسهيل المساطر لتحفيز واستقطاب مزيد من شركات الإنتاج العالمية، بل لقد أصبح المغرب اليوم من بين الوجهات المفضّلة للتصوير، ومعه استطاعت الاستثمارات أن تبلغ أرقاماً مهمة وقياسية أحياناً.

فضاءات متنوّعة ورأسمال بشري مهني

التقرير الذي أصدره المركز السينمائي المغربي، أفاد أن عدد الإنتاجات الأجنبيّة التي صُوِّرَتْ بالمغرب السنة الماضية (2015) بلغ 20 فيلماً طويلاً إلى جانب أفلام قصيرة وإعلانات ومسلسلات، هنا بمبلغ إجمالي فاق 366 مليوناً و394 ألف درهم (دولار يساوي 9 دراهم). جزء من هذا المعطى يستجيب لملاحظة عبّرت عنها العديد من الشركات الأجنبية، هو التنويه بالمؤهلات والموقع الاستراتيجي للمغرب، مما جعله قبلة للصناعة السينمائية الدولية. كما تُشكّل المناظر الطبيعية المتنوّعة (صحراء، رمال،





بحار، جبال..) والاستقرار «السياسي» بيئة تشجّع المستثمرين الأجانب على القدوم بإنتاجاتهم إلى المغرب.

بموازاة هذا الاستثمار، تطوّر الإنتاج السينمائي المغربي في المقابل. إذ أضحى يفوق أكثر من 20 فيلماً روائياً طويلاً في السنة، وذلك ضمن سياسة الدعم العمومي للدولة مما شجع ارتفاع وتيرة الإنتاج السينمائي في المغرب. هذا الحِراك أثّر بشكل لافت على الرأسمال البشري، إذ أمسى العديد من التقنيين المغاربة يراكمون الخبرة في هذا المجال، بل أصبح البعض منهم يعمّق خبرته عندما يخوض تجارب سينمائية عالمية في ورزازات. فالاستثمار الأجنبي، إضافة لما يتركه من «عملة» صعبة للاقتصاد المغربي فإنه يُشكّل مناسبة للتشغيل المباشر للعديد من «الكومبارس» والتقنيين وأعوان في مهن تتعلّق بالأجهزة والخدمات.

تسويق صورة المغرب

استفاد المغرب ضمنياً، من موقعه الجغرافي الاستراتيجي كما حوّل طبيعته إلى فضاءات مفتوحة للإنتاج الفَنّي. وكلما ارتفعت حركة التصوير للإنتاجات العالمية ساهمت في مزيد من تسويق صورة المغرب، والتي يحاول أن يجعلها واجهة سياحية تُعضّد من وضعية الاقتصاد المتهلهل. المعطيات تؤشّر إلى تزايد وتيرة الاستثمارات العالمية في هذا المجال خصوصاً، إذ استطاع المغرب أن يستقطب خلال الفترة الممتدة ما بين (2010 و2015) ما يقارب 150 إنتاجاً سينمائياً أجنبياً. بلغ مجموع مداخيله السنويّة ما يقارب 50 مليون أورو، وتأتي الإنتاجات السينمائية الأميركية في الطليعة.

ويبدو أن المغرب انتقل إلى تسويق واستغلال هذا المعطى، داخل المهرجانات والمنتديات الدولية العالمية، وهو ما زكّى من طبيعة الاستثمارات المتواصلة. غير أن الدولة ربطت بين المجالين الاقتصادي والفَنّي، بعد تطويرها لعلاقة السينما بالسياحة. ويبدو أن تأثير هذا الحضور المتزايد للإنتاجات الأجنبية (في ورزازات مثلاً) قد أثّر بشكل إيجابي على الحياة الاجتماعية للمواطنين عبر خلق رواج اقتصادي. المدينة الأشهر اليوم عند السينمائيين العالميين، تراهن في المستقبل أن تتحوّل إلى منطقة رائدة في استقطاب الإنتاجات السينمائية العالمية وتوفير مناصب شغل مباشرة وغير مباشرة، خصوصاً أنها تتوافر على استوديوهين كبيرين وسبق أن استضافت ملاحم سينمائية عالمية «لورنس العرب» لدفين لين و«شاي في الصحراء» لبيرتولوتشي. هذا الاستقطاب المتواصل جعل المغرب قادراً على تسويق صورته الجديدة، كفضاء للتصوير وأيضاً كنظام يُراهن من خلال استقراره السياسي أن يسوّق صورة تربط الفَنّ والثّقافة بالمجال الاقتصادي المُدِرّ للدخل.

الإنتاج الأجنبي والحِراك الفَنّي المأمول

لقد سبق للمناظرة الوطنيّة للسينما المغربية، أن نبَّهت إلى ضرورة إيجاد بدائل لحركية استقطاب الإنتاجات السينمائية المغربية، من خلال الرهان على مأسسة هذه الوضعية وتغيير القوانين المنظّمة كي تتلاءم مع التطوّرات المستحدثة والتنافسية الجديدة في هذا المجال، مما قد يؤهّل القطاع السينمائي المغربي هو أيضاً. ففي سنة 2014 مثلاً، صُوِّرَ في مدينة ورزازات لوحدها ما مجموعه 17 عملاً فَنّيّاً من جنسيات متعدّدة (أميركية وهندية وكندية وفرنسية وبلجيكية وألمانية)، ولنا أن نتخيّل العنصر البشري المغربي الذي استطاع أن يشتغل ويخلق لنفسه خبرات إضافية إلى جانب تأمين دخل مالي آمن.

لكن، الأثر المباشر لهذا الحِراك ينتظره القطاع الفَنّي بالمغرب، في قدرة هذا



الرأسمال الأجنبي أن يساهم في بلورة مشاريع قادرة على تطوير الصناعة السينمائية في المغرب، بشكل يجعلها أكثر تنافسية وقابلة أن تنخرط في دورة الاقتصاد الفَنّي. ومن ثَمّ الاقتصاد السينمائي يَظلّ رهاناً مغيباً، في ظِلّ وضعية شاذة يعيشها هذا القطاع في المغرب. تراجع عدد القاعات السينمائية، وتزايد وتيرة الإنتاج السينمائي كل سنة، بل وانفتاح هذا المجال على تنافسية أكبر بحكم التتويج المتزايد والحضور اللافت للسينما المغربية في المحافل الدولية.

إذا كان المغرب قد استطاع أن يحافظ على مكانته، كنقطة جنب للاستثمارات الأجنبية في المجال السينمائي العالمي، فإنه أضحى مطالباً بتطوير آليات واستراتيجيات هذا الحضور بما يتوافق مع الوضع السينمائي المغربي نفسه. خصوصاً أمام الرهانات الجديدة التي بدأت تفتحها السينما المغربية، كواجهة للتوظيف الفَنّي والسياحي. لذلك سارعت الدولة يوماً إلى إطلاق وتبنّي مهرجان مراكش الدولي، بل وتحوّله إلى قاطرة لتسويق صورة المغرب اليوم، وهو ما جعله يحظى برعاية مَلكيّة مباشرة. فهل انتبهت الدولة أخيراً، إلى قدرة الثّقافة والفَنّ على إيصال «خطابها»، أم الأمر لا يتجاوز توظيف مرحلي لقطاع منتج وجالب للرأسمال والعملة الصعبة؟!.



سِير الألم والضّوء

بون : محمد الأصفر

يؤثّر المنفى كثيراً في الكاتب، فمن خلال قراءتك لمقالة أو قصّة أو رواية أو قصيدة، أو رؤيتك للوحة تشكيلية، وربما لسماعك لحناً موسيقياً أيضاً، تحسّ أن صاحب المادة يعاني الاغتراب والمنفى داخلياً أو خارجياً، كثير من الناس هاجروا، ولم يكونوا قد اقترفوا صنعة الكتابة من قبل، ولكن في المنفى تحوّلوا إلى كُتّاب وشعراء، نجح الكثير منهم في وضع اسمه وبصمته على الساحة الثّقافيّة، وما كان ليكون ذلك لو أنه بقي في وطنه الأم.. هل المنفى هو تذكرة عبور لعالم الإبداع والشهرة أيضاً؟ هل يتمّ النظر للكاتب الذي يعيش في أوروبا وأميركا بنظرة مختلفة تمنحه بعض الاحترام والتقدير من قِبَل قرّاء الأوطان الأم، ربما بطريقة زامر الحي لا يطرب؟، هل ثمّة تسهيلات في النشر في الصحف والدوريات لكتّاب المنفى، خاصة عندما يجدون تحت اسمه كاتب عربي أو كردي مقيم في برلين أو لندن أو باريس، ماذا قدّم المنفى للكاتب وماذا أخذ منه؟، من خلال محور المنفى والمبدع التقينا ببعض الأدباء الذين هاجروا إلى أوروبا أو لجئوا إليها ليعبّروا عن تجربتهم وما قدّم المنفى لهم أو قدّموا له، وماذا عن المنفيين الجدد، خاصة الذين وصلوا مؤخراً في السنوات القليلة الماضية؟.

الكاتب الصحافي رائد وحش، فلسطيني عاش في سورية وصل منذ سنتين إلى ألمانيا، يتناول المنفى من عِدّة زوايا فيقول:

كلما ذُكرت كلمة «المنفى» ذهب الحديث معها إلى الأدباء المنفيين الذين عاشوا تلك التجربة وكتبوها، بينما نتناسى ملايين المنفيين العاديين الذين عاشوا معاناتهم بصمت يشبه صمتهم في ذلك العالم الذي لا يفهمون لغته ولا إيقاعه.

التأمُّل في تلك الأحاسيس والحرقات والآلام التي بدّدها أصحابها في عجزهم عن التعبير الكتابي، وفي عجزهم عن التواصل مع محيطهم الجديد؛ هي الأكثر قسوة في عالم المنفيين. بسبب ذلك، يبدو أدب المنفى تفصيلاً صغيراً من صورة كبرى رسمها الاغتراب والاقتلاع والطرد والتيه والحنين وفقدان الثّقة واليأس. وهو أيضاً حكاية تتشارك فيها شعوب الأرض، ولا يمكن الاكتفاء بفصل يخصّ الصينيين أو الأتراك أو الطليان أو البلقان على أنه التجربة كلها.

نعيش في زمن يقوم على الاقتلاع والتهجير والنفي. كان القرن العشرون قرن الهجرة الأكبر في التاريخ، وربما لو أردنا قراءة فصوله فعلينا أن نتتبع تلك الهجرات لنفهم كيف تشكّل زمننا الحالي. بدءاً من الهاربين من الحرب العالمية الأولى على متن بواخر تبحر صوب الأميركيتين، إلى منفيي زمن الاستعمار. ثم يأتي الفصل الأكبر في هجرة اليهود من أوروبا بعد المحرقة النازية، والإلقاء بهم في فلسطين، ليقتلعوا بدورهم الفلسطينيين.

الديكتاتوريات العسكرية كذلك فعلتْ فعلها في باكستان ودول أميركا اللاتينية والدول الاشتراكية والنازية والشيوعية، وكذلك في دول القمع العربي. وإذا أضفنا إلى ذلك كلّه همة الحرب التي لم تتوقف طوال قرن ونيّف من إنتاج اللاجئين والموتى والأوطان المقوّضة، يصح أن نسمي عصرنا بعصر المنفيين أو المهاجرين، أو عصر اللاجئين.

بين كلّ تلك التجارب المروّعة، يقتصر الوعي على معاينة المنفى من منظور الأدب، رغم أن ما لم يكتب منه هو الأكثر والأقسى، ربما هو صمت آخر يضاف إلى ما عاشه المنفيون في العالم الغامض الذي لم يفهموه، أو الذي لن يفهموه.

تقول آخر موجات النفي التي شهدها العالم مؤخراً، وهي موجات عربية الطابع بالعموم، إنّ اللاجئين الجدد يكسرون ربقة المنفى بقوّة، متحدين الجاليات القيمة التي وضعت نفسها في هامش منسي. ها هم يدخلون منفاهم بصوت أعلى وحضور عمومي أكثر. لاجئو اليوم يعدوننا بالكثير



وهم يندفعون نحو الآخر، لمحاورته أو مشاكسته، غير راضين بقدر يحكم عليهم بالصمت والنسيان والإحباط. وهنا بالطبع سوف يضيف إلى الأدب والعلوم الإنسانية أشياء جديدة.

أما الروائي الإريتري أبوبكر حامد كهال اللاجئ في الدانمارك عقب اندلاع ثورات الربيع العربي فيقول:

مفردة الغربة تفتقد للفصاحة اللازمة لتوصيف الغربة.. وحتى كلمة المنفى لا تعبّر عن حالة النفي كفعل يرتكب قسراً تجاه من تعلنه السلطة المعنية غير مرغوب به.

فمفردة غربة التي تنقصها الفصاحة والإفصاح وكلمة المنفى تخفيان خلفهما في رأيي معنى يصعب على التوصيف والتفسير.

لم تكن لي تجربة كتابية قبل منفاي الطويل، ولكن عموماً أحسّ أن المنفى يحمّلك ما فوق طاقتك لتكتب. لا سيما إن كانت هذه الكتابة تُعنى بالهمّ الوجودي للإنسان بالمعنى السارتري للكلمة. ليس كلّ النصوص التي ينتجها المنفى بالضرورة ناجحة. فتلك مسألة ترجع حسب رأيي إلى الأفق الذاتي للمبدع، ومدى أصالة موهبته، إضافة لعوامل أخرى يصعب حصرها.

الشاعر الكردي حسين حبش مقيم في بون منذ أكثر من عشرين سنة يتحدث عن تجربته مع المنفى فيقول:

في بداية المنفى يكون الوضع كارثياً بالنسبة للمبدع، حيث يعاني من الانكسار والخسران والتمزُّق والعجز والألم والإحباط والعزلة والخذلان والغربة القاتلة وعدم التأقلم مع المحيط بسهولة سواء مع البشر أو اللّغة أو المجتمع أو نمط الحياة الجديدة والمغايرة. يكون عقله وخياله وروحه وكلّ تفكيره مركّزاً على الماضي والذكريات، على العائلة والأهل والأصدقاء، على الأرض والبشر والحجر وعالمه الذي تركه هناك في وطنه الأم، فيشعر بعجز شامل يكبح جماح إرادته، إرادة الحياة والكتابة والإبداع... لكن مع مرور الزمن يتأنسن هذا المنفى رويداً رويداً في داخله، وتتحوّل كلّ تلك الصدمات والخيبات التي تلقّاها إلى حيوية وطاقة محرّضة تدفعه نحو الكتابة والقراءة بجنون للتعويض عن كلّ ما فاته سابقاً. فتصبح الكتابة وطنه البديل، ولا يرى نفسه إلّا في إبداعه ولغته وكلماته، بعد أن يكون قد تعلّم وأدرك وخبر أشياء كثيرة لا غنى عنها!

بالنسبة لي، المنفى هو الذي فتح عيني على ثقافات وحضارات كثيرة ومتنوّعة وغنية جداً، وجعلني على احتكاك يومي ومباشر مع لغات عديدة وأناس من مختلف القوميات والأعراق.. فالمنفى بهذا المعنى كانت له جوانب مثمرة وإيجابية، طبعاً بعد معاناة طويلة معه، ولا أُنكر أنني أيضاً كنت أهجوه وأحياناً بقسوة، لكنني رويداً رويداً اقتربت منه وفهمت حقيقته جيداً. فهو ما أكسبني لغة جديدة ووهبني متعة السفر والجنون وعبور القارات. مكّنني من الاطلاع على ثقافات العالم وحضاراته المتنوّعة بمنتهى الحرّيّة دون قيود أو عوائق أو خوف أو تابو يعيقني من الكتابة بحرّيّة مطلقة وفي أي موضوع أشاء، والانطلاق نحو المدى الواسع للعالم. كلّ هنا وسَّع من رؤيتي لنفسي وللعالم، وجعل قصيدتي ترنو دوماً إلى البعيد. فالمنفى منحني فرصة نادرة لإعادة صياغة روحي ووعيي وثقافتي صياغة جديدة ومختلفة، وفتح أمامي آفاقاً واسعة للتأمُّل والشرود والجنون معاً، اغتنت فيه تجربتي، كبر نصي، تشعّبت حياتي كثيراً، زادت خبراتي، اتّسع مجال رؤيتي للحياة والكون والوجود...

وعلاوة على ما تقدّم، فإن لم يكن المبدع منفياً دوماً، وإن لم يَعِشْ في الحافات القلقة من العالم، فكيف له أن يبدع ويكتب ويستمر...؟ فالمبدع يبقى منفياً في الزمان والمكان أينما كان وحيثما ذهب. وأكاد أقول إن الإبداع وخاصة الشعر لا يتعافى إلّا في المنفى. أؤمن أن المبدعين غرباء في كلّ الأزمنة والأمكنة، وهم لا ينتمون إلّا إلى كتاباتهم وإبداعاتهم وجنونهم، فحسب.



بعد تراجع أسعار البترول ..

لماذا القطاع الخاص لا يستثمر في الثّقافة؟

الجزائر: نوّارة لحرش

تجدّدت في الآونة الأخيرة في المشهد الثّقافي الجزائري، أحاديث حول عدم تقبُّل الخواص لفكرة «الاستثمار في القطاع الثّقافي»، أحاديث مختلفة في هذا السياق، فتحت أبواب النقاشات حول سبب عزوف المستثمرين الخواص في استثمار أموالهم في الحقل الثّقافي، هذا الحقل الذي ظلّ حكراً على الدولة ولم تسمح يوماً للقطاع الخاص الاقتراب من حدوده أو الخوض فيه استثمارياً. لكن بعد أن أعطت الضوء للخواص للخوض في الثّقافة بأموالهم واستثمارهم فيها بالدعم أو التمويل وحتى التكفل التام بمشاريعها، وجد المستثمر نفسه غير مُتحمّس لهذا الأمر، مُفضّلاً استثمار أمواله في مشاريع أخرى بعيداً عن عالم الثّقافة وقطاعها. فأن يستثمر في الرياضة وكرة القدم تحديداً يرى الأمر أفيد وأكثر جدوى من الاستثمار في القطاع الثّقافي. فهل عدم اقتناع المستثمرين الخواص بالمشروع الثّقافي والاستثمار فيه، مرده إلى قناعات خاصة تؤمن عادة بعدم جدوى الفعل الثّقافي، وهذا ما يجعل السؤال يتكرّر دائماً: «لماذا القطاع الخاص لا يستثمر في الثّقافة»؟، أم هو فشل قطاع الثّقافة بترسانته ووزارته في إقناع واستقطاب مستثمرين من القطاع الخاص للاستثمار في الثّقافة.

حول هذا الشأن، يرى الأستاذ المُحاضر والباحث بلكبير بومدين، أن الحديث الآن عن الفشل من عدمه في ما يتعلّق بجنب الاستثمار الخاص في المجال الثّقافي، في غير محله. وذلك راجع للعديد من الاعتبارات الجوهرية والموضوعية المرتبطة أساساً بمتغيرات السياق العام وبالمناخ السائد منذ عقود، فالبلد كان اقتصاده موجّهاً، وأحادياً، منغلقاً على المبادرات الخاصة. وفي نهاية الثمانينيات فقط فُتح المجال أمام القطاع الخاص وتمّ تحرير التجارة، مع الحفاظ على تدخُل الدولة المفرط في الحياة الاقتصادية وسياسة الحماية المبالغ فيها، ومع مناخ الاستثمار السائد، لم يذهب القطاع الخاص بعيداً، بقدر ما تراجعت وتدهورت إنتاجيته من سنة لأخرى.

الدكتور بلكبير، يضيف في ذات المنحى دائماً: «هذا القطاع عاجز عن المساهمة بفعالية في الناتج الوطني الخام وفي رفع معدل النمو وفي المساهمة في دفع عجلة التنمية. فكيف للمؤسّسات الخاصة بكلّ هذه الهشاشة والظروف المحيطة بها أن تمارس مسؤولياتها الاجتماعية (التزاماتها تجاه المجتمع الذي تتواجد فيه، كدعم الثّقافة مثلا)؟!!».

صاحب كتاب «الربيع العربي المؤجل» استطرد مواصلاً: «نحن لا نمتلك قطاعاً خاصاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، بقدر ما توجد عندنا (بقايا مؤسّسات اقتصادية) تشكّل القطاع الخاص في الجزائر. فلكي نتكلّم عن انخراطها في دعم النشاطات والفعاليات الثّقافيّة، لا بد أولاً من (مرحلة ذهنية انتقالية للتهيئة والتوعية) لدى مسؤولي القطاع الثّقافي في البلد، ولدى أصحاب تلك المؤسّسات. يتمّ من خلالها التخلّي عن ثقافة الريع والكسب السريع وتحرير القطاع الثّقافي من الهيمنة



الرسمية، لأجل ثقافة جديدة تقوم على أهمية الوعي بضرورة إدماج ومساهمة المؤسّسات الاقتصادية في الحياة الثّقافيّة بفعالية وكفاءة. ومن ثمّة مَدّ جسور التواصل مع قطاع الأعمال، من خلال العمل على بناء شبكة علاقات متينة وفاعلة».

بلكبير، أوضح أيضاً، أنه من المهم في هذه المرحلة أن يدرك كلّ الأطراف (سواء المسؤولين الرسميين في القطاع الثّقافي، وأعضاء الجمعيات الثّقافيّة، والمثقفين كأفراد طبيعيين)، أهمية القطيعة مع زمن نهب وهدر المال العام باسم الثّقافة. كذلك يجب العمل بجديّة وبراغماتية على معالجة عزوف المؤسّسات الاقتصادية عن المشاركة في دعم النشاط الثّقافي، ومناقشة موضوع خلق الجاذبية الاقتصادية والتسويقية للمنتجات الثّقافيّة ومدى جدواها الاقتصادية ومساهمتها في خلق القيمة.

وخلص في الأخير إلى أنه «وقبل كلّ ذلك من المهم تحرير القطاع الثّقافي من الهيمنة الرسمية، وفتح المجال أمام المبادرات الخاصة ونزع العراقيل البيروقراطية التي تُعوّق حركة الجمعيات والمنظمات المستقلّة التي تنشط في المجال الثّقافي».

من جانبه الدكتور والباحث الأكاديمي محمد الأمين بحري، يرى أن الأمر يتعلّق أكثر بمقاولات ثقافيّة، إذ يقول في هذا السياق: «ما نجحت فيه وزارة الثّقافة تحديداً من خلال فكرة صناديق الدعم هو اجتلاب المقاولين، لا ليستثمروا أموالهم في الثّقافة، بل ليعتاشوا من سياسة الريع واللارقيب الذي تُسير به المشاريع الثّقافيّة، فمثلاً لو تحدّثنا عن مشروع الكِتاب، لوجدنا أن جُلّ دور النشر التي تهتمّ به تتعامل بعقلية تجارية مقاولاتيّة، تفكّر في تزكية رأسمالها قبل حملها أي هَمّ في التغنية الثّقافيّة الراجعة، وقد تسبّب أصحاب المقاولات في حقل الثّقافة، بفكرهم وسياستهم الانتهازية بتكسير دور نشر عريقة ونزيهة عملت منذ عهود على تنمية ثقافة الكِتاب دون أن تربح منه سوى سمعتها وعلاقتها المقدّسة بالقارئ، لتخرج هذه الأخيرة من الباب الضيق، تاركةً المجال للمقاولين ليبسطوا هيمنتهم على سوق النشر والاستثمار في ريع الكتاب وباسم الكتاب وليس في الكتاب كمنتوج ثقافي».

الدكتور بحري، يرى أيضاً أن الثّقافة الموسمية قد نجمت على إثرها مؤسّسات موسمية، أغلبها وهمية تماشياً مع سياسة الوزارة ومواسم انهمار أموالها على القطاع، حيث تنشأ مؤسّسات مؤقّتة للاستثمار في أموال التظاهرات، والأصح أن نسميها: فطريات المواسم الثّقافيّة، وأغلبها يرتبط وجوده وزواله بآجال التظاهرات الثّقافيّة.

المتحدّث ذاته خلص في الأخير إلى أن: «الانتقاد هنا لا يوجّه للمستثمرين الخواص وغيابهم بقدر ما هو موجّه للسياسة الثّقافيّة التي بدل أن تؤسّس لفعل ثقافي واعٍ يسهم في بناء فكر احترافي ومهني لدى المؤسّسات الخاصة لتشجيعها على إنجاح المشاريع الثّقافيّة الكبرى والنجاح بها، تسبّبت هذه السياسة في إقصاء الخواص فكراً ومعاملة وسياسة، وأدت إلى تناسل طفيليات وفطريات ثقافيّة تحت مسمى مؤسّسات أغلبها وهمية لا تتغذّى

بالفعل الثّقافي، بل تتغذّى على ريع المشاريع والتظاهرات التي تنشأ وتزول بانتهاء آجالها، وتختفي إلى حين الإعلان عن موسم جديد، وتظاهرة ثقافيّة جديدة يستعد لها مقاولو الثّقافة كالعادة بعيداً عن الاستثمار الثّقافي المحترف المُقصَى بهذه السياسة نفسها».

أما الكاتب والإعلامي محمد بغداد، فيقول: «إن المشاريع الناجحة، تنطلق من قرارات منطقية، وتتأسّس على رؤية واضحة، وتتجسّد وفق استراتيجيات متينة، وتهدف إلى خدمة أهداف كبرى، وتبتعد عن المزاجية والذاتية، والاستثمار الثّقافي، مثله مثل كلّ أنواع الاستثمار، في باقي المجالات، يخضع لقوانين الاقتصاد، ومتطلبات المرحلة وإمكانيات المجتمع».

كما اعتبر «الشّعار» الذي أُطلق مؤخراً، حول الاستثمار الثّقافي، هو مجرد نزعة فردية، وتطلعات شخصية، فلم نشاهد دراسات علمية مُتخصّصة، ولا حواراً حقيقياً بين الفاعلين، ولا ملامح مشروع جاد، ولا شيء من متطلبات إقامة استثمار ثقافي حقيقي، يملك مقوّمات الإقناع والنجاح.

بغداد أضاف بنوع من الاستدراك: «كلّ ما في الموضوع، أن تداعيات انهيار أسعار البترول، تطلّبت الانسجام مع قرار الحكومة، القاضي بالتقشف، وتغيير رأس قطاع الثّقافة، وتبديل سياسة تسيير القطاع، عبر إدخال بعض التعديلات الإدارية الشكلية، وأساليب النشاط، وتعديل خريطة المستفيدين من الريوع المتبقية في قطاع الثّقافة، من خلال المجموعة الجديدة القريبة والمنسجمة، مع الفريق الجديد المسؤول عن قطاع الثّقافة».

المتحدّث وفي ذات المعطى أوضح قائلاً: «إن الاستثمار الثّقافي، الذي تُبذَل جهود كبيرة من أجل الترويج له، في ظِلّ المعطيات الحالية، يجد لامبالاة من طرف الاقتصاديين وطلبة الدراسات الاقتصادية، في الجامعات، كون الاستثمار الثّقافي، يتطلّب العديد من الشروط المنطقية الاقتصادية، والمادية والإعلامية، التي تكون قادرة على توفير المناخ المناسب لإنجاح المشروع. فالاستثمار الثّقافي، لا ينجح إلّا إذا انطلق من الاستثمار الذكي، في قدرات ومواهب وخبرات الإنسان، الذي يجد إهمالاً كبيراً، وتجاهلاً عميقاً في بلادنا، ويتمّ الاعتماد على الإقصاء والتهميش، والاستهتار بقدرات الإنسان، ويتمّ الاعتماد على النخب المغشوشة وعديمي المواهب».

وأكّد من جهة أخرى أن «الاستثمار الثّقافي، لا يمكن أن يكون في غياب مجتمع مدني ثقافي حقيقي، يكون كمنتج للأفكار والمشاريع، ويستفيد من الحوار والنقاش الحُرّ والعقلاني، بين مختلف الأطراف والهياكل والهيئات، ويكون فيه منطق الشراكة الفاعل، بديلاً عن التمويل المزاجي. فالاستثمار الثّقافي، لا يتصوّره عاقل، في ظِلّ غياب تام للمؤسّسات الإعلامية الحقيقية، والاقتصادية الفاعلة، التي تراهن على صناعة آليات سوق ثقافي حقيقي، يعتمد على مفاهيم صناعة المنتوج الثّقافي الوطني، وإقناع المستهلك به، فنحن لا نزال نتسوّل جوائز الآخرين ومنحهم».

وفي الأخير، خلص الكاتب والإعلامي محمد بغداد إلى أن المستثمرين الخواص لا يمكن أن يغامروا في الحقل الثّقافي في ظِلّ هذه المعطيات المربكة مؤكّداً: «الاستثمار الثّقافي، لا يمكن أن ينجح في مناخ الفضائح الثّقافيّة، وتردي الإبداع، وازدراء المواهب، وتجاهل القدرات الحقيقية للإنسان، والسير نحو الاعتماد على الرديء، مما هو موجود، في وقت يستفيد من مواهبنا وإبداعنا الآخرون، ونحن نمارس طقوس النشاطات، من خلال هيمنة المركز وتجاهل الهامش».

من جهتها الدكتورة والباحثة والنّاشطة الثّقافيّة، حبيبة العلوي، تقول في هذا الشأن دائماً: «لا تستطيع وزارة الثّقافة بأيّ حالٍ أن تخلق مناخاً للاستثمار الثّقافي بناءً على إيمان متأخر بضرورة تدخل الخواص في تمويل النشاط الثّقافي، إيمان لم يستند إلى عمليّة تحضير للأرضيّة القانونيّة الميسّرة لمثل هذا التدخُّل، والمنظّمة لشروط هذا التدخُّل والتي ستحمي النشاط الثّقافي من المتطفلين عليه».

وتضيف متسائلة: «علينا أن نطرح السؤال الجدّي على الفاعلين الثّقافيين، سؤال تمويل الفعل الثّقافي ومن ينبغي أن يقوم عليه، هذا النقاش لم يُطرح بشكل موسّع ومفتوح وجدّي في الجزائر، ففي زمن الرخاء والبذخ انصرفت الدولة عن مثل هذه النقاشات واستغلّت السيولة الماليّة في التحكّم في مفاصل الفعل الثّقافي ومحاصرة المبادرات الثّقافيّة المستقلّة وتثبيطها. وها هي اليوم تتراجع عن مخصّصاتها المالية المرصودة للثقافة كما عوّدتنا في كلّ أزمة اقتصاديّة، لتولّي وجهها شطر (خواص افتراضيين) تدعوهم لتمويل فعل ثقافي لم ينخرطوا فيه أصلاً كمتذوقين أو مستهلكين أو مهتمين، فأينهم هؤلاء الخواص الذين يمكن أن يشكّلوا بديلاً حقيقيّاً ونوعيّاً؟».

صاحبة «قهوة مرّة»، تواصل مستدركة: «هذا هو السؤال الذي يجب أن تطرحه الوزارة الوصيّة، هل هم رجال الأعمال الجُدد غير المقتنعين أصلاً بمردوديّة السلعة الثّقافيّة في الجزائر، المتنافسون على الاستحواذ على أسواق نفعيّة تتعلّق بلقمة عيش الجزائري، والذين لن يتحمّسوا وفي أقصى طموحاتهم إلاّ لرعاية فِرق كُرة القدم. أم هي الشركات الاستثماريّة الكُبرى التي تتحكّم في أسواق الاتصالات والإعمار والتنقيب، والتي تمتلك بعض التقاليد في رعاية النشاطات الثّقافيّة خارج الجزائر بحكم انتعاش وعَراقة القطاع الثّقافي المستقلّ في تلك البلاد، والتي لا ترى في الجزائر من الفاعلين أو المسؤولين الثّقافيين من يقنعها بجديّة انفتاح الدولة على فكرة الثّقافة المستقلّة التي تمتلك وحدها القدرة على استعادة الجمهور الجزائري، من حيث اشتغالها على تلبية ما يطلبه هذا المستهلك الخاص وتحرّرها من الخطابات الرسميّة الجوفاء التي تنفّر المتلقّي الجزائري من المنتج الثّقافي الوطني».

واختتمت العلوي، تصريحها بكثير من اللاجدوى واللاأمل في موضوع استثمار الخواص في الحقل الثّقافي: «تبدو دعوة وزير الثّقافة للخواص إلى المشاركة في أعباء تمويل القطاع الثّقافي نابعة من رغبة جادّة في إنقاذ الموقف، (خاصة بعدما أوْرِثَ وزارة كانت تتصرّف بالملايير وترعى -رعاية سامية- مئتي مهرجان، لتجد نفسها اليوم عاجزة عن تلبية نصف ما تعوّدت أن تموّله من بهرجة ثقافيّة). ولكنّها تبقى رغبةً غير مسنودة بمعطيات النجاح، بحكم عدم دراستها للأرضيّة الاقتصاديّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، التي يمكن أن تستجيب لمثل هذه الدعوات المشروعة والملحّة».



في موريتانيا..

هل يحتاج التُّراث إلى تغيير زِيّه؟

عبدالله ولد محمدو

تتجه كثير من الأسر الثّقافيّة في موريتانيا نحو تحديث تراثها رغبةً في مسايرة العصر وإغراء الأجيال المعاصرة بالاطّلاع عليه سعياً لإنقاذه من وهدة النسيان، وإبرازه إلى الواجهة في غمرة الشواغل الصارفة عن مطالعة الكِتاب المطبوع المعروض على رفوف المكتبات الحديثة، بل المخطوط المحتجب في كِنّ وصوْن وحُرمة عصيّاً متمنّعاً على الملامس الأجنبي؛ فصورة المخطوط التقليدي الكوفي الملتبس كتابة وقراءة على كثيرين، لا تروق لأجيال سُحرت بغرائب تطبيقات الهواتف الذكية، وفُتنت بتدفّق المعلومات عبر الشبكة العنكبوتية، إن هذه الأجيال تضيق ذرعاً بالغوص في خبايا معارف مُتقادمة تضمّها كتب ومخطوطات عتيقة في قِمطر من الجلد يحتاج المتعامل معه كثيراً من التّروّي والتّريّث قبل أن يفتحه فضلاً عن تهالك أوراقه وضعفها الذي يتطلّب المزيد من اليقظة والحيطة.

إن مشهد المخطوطات العتيقة في صناديق خشبية يفوح منها عطر العراقة وعبق التّاريخ مما يبعث لدى الزوّار أو المتفرّجين من روّادها كثيراً من الإعجاب والهيبة والإشفاق، لكن دون أن يستطيع أغلبهم قراءة هذه المخطوطات أو تمثّل المعارف التي جهد الأسلاف في إبداعها إياها... هذه الحال دفعت بعض رعاة هذا التُّراث الغيورين على مفاخر آبائهم للبحث عن أساليب وطرائق جديدة، جسّدتها تجارب ومبادرات مختلفة، تتجه كلها نحو التحديث لتقريب الهوة بين تراث عصيّ على أجيال مفتونة بالحديث والحداثة، يغلب عليها خور العزيمة وضعف الهمم.

أوليات التحديث

لَعلّ من أوائل من اتخذوا مبادرة فريدة لتحديث هذا التُّراث الشيخ ولد أحمد سالم، فقد نظر إلى إرث جدّه الشيخ محمد اليدالي وهو في مخطوطات يكاد يدركها البلى والتلف، فقرّر أن يقوم بعملية نسخ شاقة مضنية، يصعب تصديقها في عصر الآلة الطابعة، حيث شرع في عملية التحديث

لتحويل تراث جدّه الشيخ محمد اليدالي من مكتبة مخطوطة في أوراق بالية إلى مكتبة مخطوطة بخط يده على أوراق مقواة صلبة، اقتناها بمجهوده الخاص لهذا الغرض، وظَلّ يصل ليله بنهاره حتى استكمل نسخ آلاف الصفحات بجهده الذاتي على مدى ما يزيد على ثلاثة عقود، فأضحت في مأمن من الضياع.

كشف الحُجُب عن تراث المخطوطات

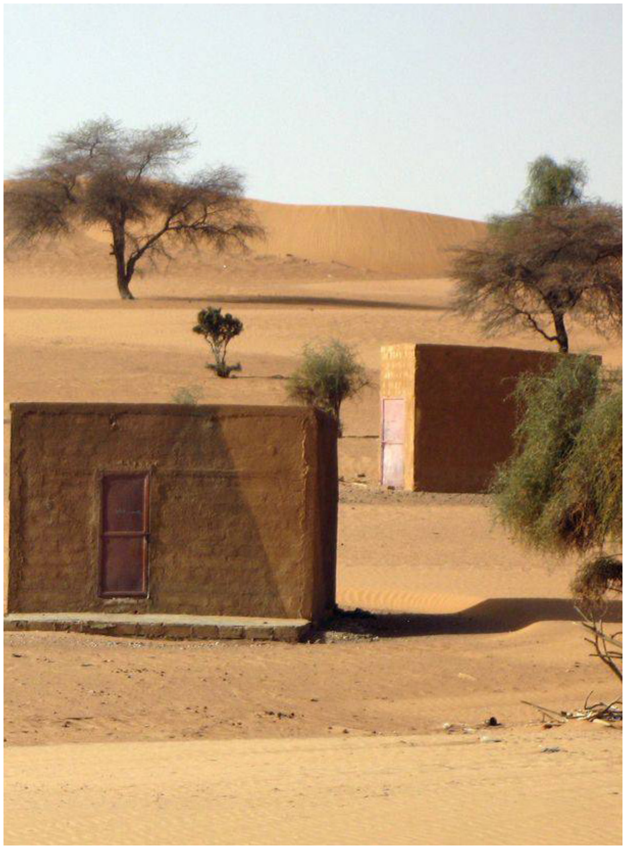
ينظر الأستاذ المتقاعد الراجل ولد أحمد سالم اليوم إلى مخطوطات جدّه القديمة بقدر من الثّقة، يراجعها ويقلّبها في وضعية آمنة، فلا خوف عليها من متصفح، ولا ضير ولا أذاة من معاملة قُرّاء، لا يُؤمن كثير منهم على المخطوط العتيق من قبل رعاته، ومثل هذا التحديث يُعدّ مرحلة أولى نحو تحديث مأمول أكثر معاصرة، ليس في قدرة هذا الشيخ بلوغه، وتبدو أهمية هذا الجهد الفريد في حفظ وصيانة المخطوط الأصل البالي في مخطوط حديث صامد ومقاوم أمام عاديات الزمن ولو إلى حين، يستطيع الباحثون الاطّلاع عليه وتصفحه بخلاف آلاف المخطوطات التي يضنّ بها أهلها عن المحقّقين والباحثين خوفاً عليها من التلف، وهو بهذا يكسر عقدة التعاطي مع إرث الجدود الثّقافي، ويعمل على تهيئته للطباعة والنشر.

الحاجة إلى وظيفة ناسخ

في إطار استطلاع «الدوحة» لآراء ذوي الاختصاص التقينا الدكتور بشيري ولد محمد، الأستاذ بجامعة نواكشوط، ومدير المعهد الموريتاني للبحث العلمي الجهة المسؤولة عن المخطوطات، وسألناه عن رأيه حول تجربة نسخ المخطوطات، فأشار إلى أن هذا الاستنساخ يحقّق مزايا عديدة، منها أن الناسخ يعيش مع المخطوط قارئاً وكاتباً، فيتمثل مضامينه، إضافة إلى حفظ المخطوط الأصلي بمأمن عن التداول الذي يعرّضه للتلف، وقد لجأ المعهد - كما يقول الدكتور بشيري - إلى عملية النسخ في السابق كوسيلة إنقاذ لبعض المخطوطات المهدّدة بالتلف، وهو يتمنّى لو استحدثت وظيفة ناسخ لاكتتاب حملة شهادات من ذوي الاختصاص والخبرة في التعامل مع المخطوطات لتوفير نسخ خطيّة جديدة يمكن للباحثين الاطّلاع عليها بعيداً عن تداول المخطوط الأصلي.

عرض الثّقافة القديمة بوجهين

برز اتجاه توفيقي جديد يرمي إلى الجمع بين تحديث التُّراث أو تقديمه بآليات وأساليب أنسب لطبيعة العصر وأكثر جاذبية وقبولاً لدى الأجيال الحديثة من جهة، وبين الاحتفاظ بقداسة ونفاسة «القِدم» في التُّراث من جهة أخرى. وفي هذا المنحى أنشأ القائمون على تراث الشيخ سيد المختار الكنتي تجربة رائدة في تقديم تراث جدّهم القديم بوجهين: أصيل عريق؛ وحداثيّ معاصر، وقد التقت مجلة «الدوحة» الأستاذ أحمد ولد باب أحمد ولد حمّ الأمين رئيس مجمع الشيخ سيد المختار الكنتي الثّقافي الإسلامي، وهو مؤسّسة- كما يقول- قد أنشئت لغرض عصرنة وتحديث تراث الشيخ سيدي المختار الكنتي وتقديمه في صورة أكثر تشويقاً للأجيال الحديثة، وعن سؤاله عن علاقة هذا المجمّع بزاوية الشيخ يقول إنه مستقلّ عنها في منهجه رغم كونه متحداً معها في الأهداف، فقد حرص رعاة آثار الشيخ سيدي المختار الكنتي على استبقاء جانب التُّراث التقليدي للشيخ والانفتاح على عالم الحداثة والمعاصرة في مؤسّسة جديدة هي المجمّع الثّقافي، بحيث يتمّ تقديم هذه الآثار والمؤلفات من قِبَل هيأتين متكاملتيْ الأهداف مختلفتيْ الوسائل، فالأولى زاوية تقليدية تحوي نفائس المخطوطات ونوادر الآثار القيمة، بها مسجد ومحضرة تدريس، بينما يختصّ المجمّع الثّقافيّ بعرْض هذا التُّراث في صور ومشاهد حديثة جذّابة، ومن أهمّ مظاهر هذه الحداثة وبواعث الجاذبية أن الزّائر لهذا المجمّع يستطيع أن يطلع على خلاصات مركّزة في لوحات جدارية كبيرة، تحكي بلغة التشجير تارة، والتلخيص أحياناً أو الرسوم تارة أخرى تفاصيل من حياة الشيخ سيدي المختار الكنتي وبيئته الروحية والعلمية، إذ يكفي أن تمرّ على هذه الجدران المزيّنة بالرسوم والألوان والموشّاة بالكلمات والعبارات المختصرة؛ لكي تطلع على حيوات الشيخ



الاجتماعية والروحية والعلمية والسياسية، فهذه لوحة تضمّ سلسلة شيوخه أو تلامذته ومريديه، وهذه لوحة تشجّر المعارف والعلوم والرؤى التي اهتمّ بها الشيخ، وتلك لوحات تضيء جوانب أخرى متنوّعة من حياة الشيخ معروضة بأشكال وألوان جذّابة على ورق حريري يكاد يغطي كافة جدران غرف الدار، وفي جهة أخرى رسوم ولوحات تجسّد عمارة مدن كانت حاضرة علمية لتراث هذا العلّامة، هذا إلى لوحات لحروب شكّلت منعطفاً تاريخياً في مسار حركة الشيخ الإصلاحية.

إن هذا المجمّع فضاء معرفي يبهج العيون بلوحاته وصوره ورسومه، فحيثما يمّمت وجهك رأيت معلماً ناطقاً بتراث زاخر يغريك بمتابعة تفاصيله أو شاهدت صوراً حيّة تحكي تفاصيل قصّة شمس مشرقة بالمعارف والعلوم لشيخ امتدّت دارةُ إشعاعه لتصل ربوع منطقة واسعة تشمل اليوم دولاً تُعدّدها إحدى اللوحات.

ولاستشراف آفاق هذا المجمّع في



المستقبل يذكر رئيسه الأستاذ أحمد ولد باب أحمد أن لديه رؤية لرقمنة آثار ومؤلّفات الشيخ سيدي المختار الكنتي ونشرها عبر الإنترنت لإتاحة الاطّلاع عليها لأكبر قدر من القرّاء، مشيراً إلى أنهم قد حصلوا حتى الآن على بعض مخطوطات الشيخ من مكتبات دول عربيّة كالسعودية أو غربيّة كالولايات المتحدة الأميركية، وهو ما يدل على مبلغ انتشار مؤلّفات هذا العلّامة في مناكب الأرض، أما الدول القريبة من موريتانيا فإنها امتداد طبيعي لمدرسة الشيخ الروحية والعلمية، ومن أهداف هذا المجمّع تكوين مكتبة حديثة تضمّ كافة البحوث والدراسات المنجزة من قِبَل باحثين في شتى بقاع العالم عن جوانب من حياة الشيخ الكنتي الروحية والعلمية، ويستقطب المجمّع كثيراً من الأساتذة الباحثين والدارسين المهتمين بتاريخ المنطقة الروحي والعلمي عبر ندوات علمية يقيمها هذا الصرح العلمي الحداثي فضلاً عن تكريمه لشخصيات متميّزة بعطائها الثّقافي، فيفِد هؤلاء الزوّار الملبّون للدعوة رغبةً في متابعة عرض ثقافي، لكنهم في الحقيقة يفاجأون بعروض غنية يقدّمها لهم مُعلّم صامت ناطق هو جدران هذا المجمّع، وهم يخرجون وقد تابعوا شروحاً لكل لوحة من لوحات هذه الجدران التي تعمر قاعات المجمّع، من قِبَل مضيف أريحيّ، هنا إلى كؤوس شاي مترعة على طريقة الضيافة الشنقيطية الأصيلة.

إن هذا المجمّع معلمة لتحديث تراث قامةٍ روحية وعلمية سامقة عظيمة التأثير يخرج روّاده من زيارتهم، ولكل منهم زاد غنيّ وذكريات ملتهبة بالأشواق، ولَعلّ آية سحر هذه اللوحات يتمثل في غنى التجربة وثراء المعرفة المكتسبة من رؤية خاطفة، فالباحث تستثير لديه رغبة في دراسة جانب من جوانب هذه الشخصية، والمتفرّج يحسب أنه قد اكتسب فكرة عامة مركّزة خلال متابعة سريعة لعروض عن لوحات شيّقة، والسائح يمتّع النفس بما يسحر العين ويخلب اللّب من المناظر الرائقة.

الاتجاه نحو الرقمنة

يتجه المعهد الموريتاني للبحث العلمي في إطار عملية التحديث الثّقافي نحو تصوير ورقمنة المخطوطات كما يقول الدكتور بشيري ولد محمد في لقائه مع «الدوحة» إلّا أنه يؤكّد على ضرورة إخضاع هذه العملية للدراسة والبحث، بحيث تكون الجهة الراعية أو الوصية متحكّمة في إدارة عملية الولوج إلى المخطوط، وهو يعتقد أن ثمّة حاجة لإجراء غربلة وتصنيف لتحديد أولويات النشر والتوزيع تبعاً للمصلحة العامة، فليس كل مخطوط خاضعاً للقيم والأعراف الجمعية التي تلتزم الدولة بحمايتها ونشرها، وهو يرى أن الدولة كسلطة عمومية تمتلك الحق في التحكّم في بيع ونشر وتوزيع المخطوطات كإرثٍ وطني، فمالك المخطوط ومخطوطه في النهاية خاضعان لسلطة الدولة، ويمكن لها أن تتصرّف فيهما في حدود المصلحة العامة.

وتسعى كثير من الأسر الثّقافيّة الحاضنة لإرث معتبر من المخطوطات والآثار إلى عرض تراثها عبر مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنت لتقريبه إلى الأجيال، ويوفر بعضها خدمة التصفُّح والتنزيل لمواد ونصوص ثقافيّة، بحيث يُتاح للجميع الاطّلاع عليها، كما هو الشأن بالنسبة لموقعي الشيخ محنض بابه بن اعبيد والشيخ محمد المامي، ويذكر رئيس مجمع الشّيخ سيدي المختار الكنتي أن مؤسّسته بصدد رقْمنة مخطوطات هذا الشيخ ونشرها في موقع إلكتروني على شبكة الإنترنت، لكن أغلب ملّاك المخطوطات يبقى بمنأى عن التحديث لأسباب كثيرة منها شِدّة تشبثهم بالتُّراثي ونفورهم من الحداثة، واعتقادهم أن قيمة المخطوط القديم تتجلّى في مظاهر بلاه وقدمه.

إن مبادرات تحديث التُّراث تحقّق تقارباً محموداً بينه وبين الأجيال المعاصرة، وإن كانت بعض مظاهر هذا التحديث تنزع عن التُّراث بعض سيماه التي بها يكون تراثاً عريقاً وأصيلاً، فهل يحتاج التُّراث إلى تغيير زيّه لكي يتواصل مع الأجيال الحديثة؟

جورج قرم لـ «الدوحة»:

ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين

يظلّ المفكّر جورج قرم حلقة أساسية في اتّجاه التأمُّل النقدي والتعاطي العقلاني مع مشاغل العالم، والعلاقات: شرق غرب، جنوب شمال. وقد عمّق هذا التوجّه عبر كتابات ودراسات مهمّة، نذكر منها: تعدّد الأديان وأنظمة الحكم- 1971، انفجار المشرق العربي- 1987، النزاعات والهويّات في الشرق الأوسط- 1992، شرق وغرب: الشرخ الأسطوري- 2002، المسألة البينية في القرن الحادي والعشرين- 2006، أوروبا وأسطورة الغرب- 2009، نحو مقاربة دنيوية للنزاعات في الشرق الأوسط- 2012، الفكر والسياسة في العالم العربي- 2015.

أجرى الحوار- محسن العوني

وضع، في كتابه الأخير، كلّ ما يعلمه من غنى الثّقافة العربيّة والفكر العربي المعاصر حتى يعلم الجيل الشاب، كما الرأي العام الأوروبي، أن العقل العربي ليس محبوساً في سجن ديني متزمّت ضيّق الأفق مغترب عن عصره.. وبالنظر إلى منجزه البحثيّ الدّال ومسيرته الأكاديمية المرموقة، كان لنا معه هذا الحوار:

يدعو بعض المفكّرين العرب، مثل إدوارد سعيد، ومحمد الطالبي، وحسن حنفي، وغيرهم.. إلى ما يمكن أن ندعوه- تجوّزاً- «الاستغراب»، وهو ما يعدّونه شرطاً ضرورياً لتجاوز ما أطلق عليه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاّتفاهم، tradition d'incompréhension».. كيف تنظر إلى هذه الدعوة؟

- أنا لا أعتقد أن الردّ على «الاستشراق»، الذي له الطابع السياسي العنصري، يجب أن يكون بشكل عكسيّ، كالإقدام على صياغة علم «الاستغراب» المماثل؛ وذلك لأسباب مختلفة: السبب الأوّل أنه ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين إجمالاً، وليس كلّه جزءاً من التيّارات الفكرية العنصرية في الثّقافتين: الأوروبية، والأميركية.. فهناك أعمال بحثيّة حول الشرق، سواء أكان الشرق المسلم أم البوذي أم الهندوسي، لها قيمة علمية مفيدة للتعمّق في تاريخ المجتمعات والحضارات، بشكل عامّ. أما ما سمّاه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاتفاهم»، فهي مشكلة سياسية بامتياز، مصدرها نزعات استعمارية الطابع، آتية من الجزء العنصري للثّقافة الأوروبيّة التي برزت في القرن التاسع عشر، أو قبل ذلك، بالنسبة إلى غزو القارة الأميركية، ولا يمكن مجابهة مثل هذه النزعة بنزعة معاكسة، ترى كلّ الإيجابيّات والأخلاقيّات والمُثل العليا في الثّقافة العربية الإسلامية، على سبيل المثال، وترى كل الانحطاط الأخلاقي والقيمي والمادّي في الثّقافات الأوروبية، وهي ذاتها ثقافات متعدّدة فيما بينها (لاتينية الأصل، وجرمانية، وإسكندنافية، وإنجليزية)، وداخل كل واحدة منها، وقد تمّ توحيدها، بشكل اصطناعي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، في إطار الحلف الأطلسي، بوصفه حلفاً عسكرياً يسعى إلى السيطرة على العالم، بما فيه أوروبا، لتوحيد الأسواق وبنيتها المؤسّساتية وقدرتها العسكرية.

في المحصّلة، لا يقابَل الاستشراق باستشراق معكوس، أي بالاستغراب، لأن ذاك يؤدّي إلى تفاقم المشاعر العدائيّة بين المجتمعات الشرقيّة والمجتمعات الغربيّة، ويعزّز المنطق المنحرف لنظريّة صراع الحضارات، وهي النظريّة التي أصبحت تبرّر الحملات العسكرية للولايات المتّحدة والحلف الأطلسي، بشكل خاصّ، ضدّ المجموعة العربيّة.

ما رأيك في الدعوة إلى حوار الحضارات والأديان التي صدرت عن بعض المفكّرين والمسؤولين؟

- كتبت، مراراً وتكراراً، منتقداً مبدأ حوار الحضارات، وقد ناقشت في الموضوع الرئيس الإيراني السابق محمد خاتمي الذي كان من بين المبادرين إلى إطلاق الدعوة إلى مثل هذا الحوار؛ ذلك أن طرح حوار الحضارات لإيقاف انتشار أيديولوجيا صدام الحضارات يعني أننا نسلّم- مسبقاً- بأن الثّقافات والحضارات والأديان هي مصدر النزاعات المسلّحة والحروب الفتّاكة، بينما مصدر كلّ النزاعات هو الرغبة في السيطرة والاستعمار والسّطو على أملاك الشعوب الأخرى؛ وأرزاقها؛ ولذلك يعزّز مبدأ الحوار الحضاري أو الثّقافي أو الديني المنطق التبريري للعنف الكائن في مقولة صراع الحضارات. هنا، بالإضافة إلى أنه في المنطق والواقع المعيش لا تتحاور الحضارات، بل تتفاعل فيما بينها بشكل عفوي، وما من حضارة إلّا وقد ازدهرت نتيجة تفاعلها مع الحضارات الأخرى بدافع الفضول العلمي، والأدبي، والفنّي. وخير مثال على ذلك الحضارة الإسلامية التي تألّقت في القرون الأولى من نشأتها، بسبب انفتاح أعلامها على كلّ الحضارات المحيطة بها: (البيزنطية، الفارسية، السريانية) أو البعيدة عنها: (الهندية، والصينية)، وكذلك الثّقافة اليونانية القديمة التي كانت قد انفتحت على حضارات الشرق القديمة المختلفة. وهذا التفاعل بين الحضارات لا يمكن تنظيمه، بل يجب أن يبقى جزءاً من ديناميكيّة العمران، بالمعنى «الخلدونيّ» للكلمة، أمّا إذا تمّ تأسيس أندية رسمية لحوار الحضارات أو الثّقافات أو الأديان، فمن هو أهلٌ لتمثيل حضارة ما؟ وفي معظم الأحيان، هذه الحوارات لا تؤدّي إلى نتيجة، بل يمكن أن يكون لها تأثير عكسي للهدف المنشود من ورائها. فإن مَن يدّعي تمثيل حضارة أو دين أو ثقافة يضطرّ إلى المزايدة الهويّتيّة، لتأكيد صفته التمثيليّة.

قمتَ، في بعض مؤلّفاتك، بتفنيد مفاهيم استشراقية، تبنّاها بعض أبناء المنطقة العربية، وهي مفاهيم من نوع: أقلّيّة/أغلبيّة.. حروب صليبية/حروب دينية، مقترحاً العودة إلى مفاهيم أصيلة في التراث، من مثل: مِلل/فرق/جماعة/حروب الفرنجة/الجهاد ردّاً للعدوان.. كيف تبدو لك أهميّة ذلك؟

- نعم، أنا أفكّك الطروحات العنصرية والتراثية، والأيديولوجيّات المبنيّة على الاعتبار الوهمي بأن المجموعات الإنسانية، تتميّز كل واحدة منها بجوهرانية جامدة، لا تتغيَّر، ولا تسمح بالتعدّدية الفكرية الحرّة داخلها. بينما الحقيقة أن هويّة الشعوب تتغيّر عبر التاريخ، وهي ليست ثابتة. وعندما نأتي إلى اعتبار الدين ثقافة أو حضارة شاملة، جوهرانيّة الطابع، لا تتغيّر عبر التاريخ، فهذا موقف منافٍ للحقائق التاريخية وللمنطق؛ ذلك أن أهل اليونان، اليوم، ليسوا مثل أجدادهم



جورج قرم

في التاريخ، عندما ظهرت الفلسفة والحضارة اليونانية القديمة، وكذلك أهل إيطاليا الحديثة، بالنسبة إلى عهد الإمبراطورية الرومانية بعظمتها، والعرب، اليوم، ليسوا مثل عرب الجاهلية أو العرب الفاتحين الذين بنوا حضارة عظيمة، أمّا الألمان أو الفرنسيون فهم من سلالة قبائل مختلفة غزت القارّة الأوروبية الصغيرة على مراحل، ولم يبنوا حضارة ألمانية أو فرنسية إلّا بعد مضيّ قرون عديدة. أمّا الدين المسيحي فهو، اليوم، غير الديانة المسيحية في القرنين الأوّلين من نشأتها، حيث كان المسيحيون الأوَّلون مضطهدين، يُستَشهَدون من أجل إيمانهم الجديد، والأحوال هي غير ما كانت عليه الأحوال في أوروبا عندما سيطرت الكنيسة الرومانية على كلّ أوجه النشاط: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والعقائدية، في المجتمعات الأوروبية، ولم تكن المسيحية في القرون الوسطى الأوروبية- حين كانت تضطهد أبناء الديانات الأخرى، وتقيم محاكم التفتيش لقمع أيّة نزعة انشقاقية عن كنيسة روما ومعتقداتها- كما هي اليوم بقبولها التعدّدية الدينية والأنظمة العلمانية الطابع. ويمكن أن نقيم العديد من المشابهات بالنسبة إلى الديانات الأخرى، سواء أكانت توحيدية، كالإسلام والمسيحية واليهودية، أم كانت وثنيّة، مثل الهندوسية والبوذية وعدد من الديانات السائدة في شرق آسيا.

وأنا أدعو الباحثين العرب ألّا يقعوا فريسة المنظومة المفاهيميّة الأوروبية، وأن يأخذوا من المفاهيم العربية، التي تمّ استعمالها في الماضي، ما يناسب السياق التاريخي العربي الحديث. وعند ابن خلدون، نجد العديد من المفاهيم والمنظومات الفكرية التي تفسِّر السياقات التاريخية؛ وهذا قد يحرِّر العقل العربي من تبنّي الإشكاليات الخاصّة بالتاريخ الأوروبي والتاريخ الأميركي، ليبنوا منظومة مفاهيمية وصياغة نظام إدراكي لمجريات العالم، يكون مستقلّاً عن النظام الإدراكي الأوروبي الأميركي وأكثر التصاقاً بالواقع العربي. وفي

> بعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت –بالتدريج– الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين

هذا الخصوص، دعوت في العديد من مؤلّفاتي إلى الابتعاد عن إشكالية الأصالة مقابل الحداثة، وهي إشكالية خاصّة بالقرن التاسع عشر الأوروبي، كردّة فعل على التغييرات الاقتصادية والاجتماعية المتسارعة، نتيجة انتشار الثورة الصناعية بسرعة، وكذلك الابتعاد عن إشكالية فصل الروحي عن الزمني، الناتجة عن الخصائص التاريخية لمسار الكنيسة في أوروبا.

ما الذي تعنيه بالهويّات العملاقة؟ وما خطورتها؟

- الهويّات العملاقة هي نتيجة تراجع، بل- في بعض الأحيان- انهيار الأيديولوجيات القومية والعلمانية الطابع التي سيّرت العالم منذ أواسط القرن التاسع عشر، وفي بعض الأحيان، تأتي متمازجة مع أنواع مختلفة من المفاهيم الماركسية أو الليبرالية. فبعد المجازر الرهيبة التي حصلت في أوروبا، خلال الحربين العالميّتين، ونتائجهما الكارثية، رأى العديد من الفلاسفة الأوروبيين نبذ القومية بوصفها أيديولجيا، وفي الوقت نفسه نبذ الماركسية، وذلك لاعتماد مفاهيم أخرى لهويّة الإنسان كجزء من منظومة هويّتيّة سياسية وعسكرية، وهي الغرب، بالتركيز على القيم الدينية والديموقراطية النيوليبرالية، في آن معاً. وقد أصبحت الأدبيات الغربية تنسى نظرية انتماء المجتمعات الأوروبية إلى التراث اليوناني الروماني القديم، واتّجهت لتبنّي طرح الجذور اليهودية المسيحية لتلك المجتمعات بديلاً عن الجذور الرومانية اليونانية. وهنا- بطبيعة الحال- سخافة تاريخية واضحة، إذ إن المسيحية قد انتشرت وأصبحت ديانة كلّ المجتمعات، في أوروبا وفي الشرق البيزنطي، على أنقاض اليهودية التي أصبحت مضطهدة من قِبَل السلطات المسيحية. غير أن اعتماد هذه المقولة، أي الجذور المسيحية اليهودية، إنما سهّل نسيان ما تعرَّض له الأوروبيون المعتنقون للديانة اليهودية من اضطهاد ومجازر، على يد النظام النازي الألماني، كما أن هذه المقولة تمّ توظيفها في تأجيج العداوة للاتّحاد السوفياتي ولنفوذ الماركسية في الحياة الفكرية والحياة السياسية الأوروبيّتَين، إذ أصبح الاتّحاد السوفياتي إمبراطورية «الشرّ»، كما سمّاها الرئيس الأميركي ريغن، وهي مقولة توراتية دينية الطابع. وبعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت- بالتدريج- الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين. وهذا أدّى، بدوره، بشكل جدلي، إلى أن العديد من العرب رأوا أن المحور الأساسي لهويّتهم هو- حصراً- هويّة إسلامية، لا علاقة لها بحضارة المجتمعات المسيحية الأوروبية أو أيّ مجتمع آخر. وهذا ما أفسح المجال لنجاح الطرح «الهنتغتوني» حول صراع الحضارات، وقد تمّ توظيف هذه المقولة لتبرير الغزوات الأميركية لكلٍّ من أفغانستان والعراق.

كيف تبدو لك خطورة المركزية الغربية في كتابة التاريخ، وضرورة إعادة كتابة تاريخ المنطقة؟

- ليس من السهل تفكيك المركزية الغربية في كتابة التاريخ وفي العلوم الإنسانية، بشكل عامّ؛ ذلك أن الحضارة الأوروبية ومنظومة قِيَمها وعلومها قد انتشرت في كلّ أجزاء العالم، سواء بالشكل التلقائي أم بالانتشار الاستعماري، منذ القرن السادس عشر، وهيمنة كل من فرنسا وبريطانيا على

مناطق شاسعة من العالم. ولقد كانت الهوّة العمرانية الكبيرة التي توسّعت، بين أوروبا ومِنْ بعدها الولايات المتحدة من جهة، وسائر العالم من جهة أخرى، قد سهلت انتشار الأفكار الفلسفية والاقتصادية والمجتمعية الرئيسية العائدة لكبار الفلاسفة الأوروبيّين. هذا لأن بريق الثورة الفرنسية والثورة الصناعية العملاقة، في أوروبا، قد نالا إعجاب النخبة المثقّفة في المجتمعات غير الأوروبية، هذا بالإضافة إلى أنّ انتشار الأفكار الأوروبية في العالم قد أدّى إلى تغييرات عملاقة في العالم، إذ انهار العديد من الإمبراطوريات والممالك لتحلّ محلّها أنظمة جمهورية، كما حصل في الصين وروسيا والسلطنة العثمانية، على سبيل المثال. ولذلك أصبحت كلمة حداثة رديفة للتطوّرات التي حصلت في القارة الأوروبية، وقد برز- في كثير من الأحيان- انقسام حادّ، داخل المجتمعات الأخرى، بين فئتين متخاصمتين؛ أي أنصار الحداثة الأوروبية المنشأ، من جهة، وأنصار التمسُّك بالتراث والتقاليد، ولو كانت جامدة، ومصدر جمود فكري وعلمي، من جهة أخرى؛ لذلك لا بدّ من الخروج من هذه الإشكالية بين الأصالة والحداثة التي ما زالت تمزّق المجتمعات العربية بعد أن مزّقت، في السابق، المجتمع الروسي والمجتمع الصيني. وبطبيعة الحال، إن كتابة التاريخ بشكل موضوعي تستوجب أن يذكر إنجازات كلّ الحضارات الأخرى في تاريخ البشرية، ومنها إنجازات الحضارة الإسلامية عند تألُّقها، كما إنجازات الحضارة الصينية أو اليابانية أو الهندية، لكن، دون نكران كلّ من التطوّر العلمي، والاقتصادي، والثّقافي الذي حصل في أوروبا إبّان الثورة الصناعية وفلسفة الأنوار ومبادئ الثورة الفرنسية. ومهما كانت الحملات الاستعمارية الأوروبية الشرسة على القارات الأخرى ونهب أوروبا لخيراتها فثمة ديناميكية داخلية أوروبية، ساهمت- بشكل أساسي- بالثورة العلمية والابتكارات التكنولوجية الأوروبية، بالإضافة إلى الإنجازات: الفنّيّة، والأدبيّة.

إن علاقة الإعجاب/ الكره بالحضارة الأوروبية- الأميركية التي يتميّز بها عدد من المواقف في النخبة العربية أو الإسلامية، وفي دول أخرى، لا تساعد على الخروج من فلك العلاقات غير المتكافئة بين القيادات السياسية العربية والمجتمعات الأوروبية الأميركية. وأنا أدعو- باستمرار- إلى الابتعاد عن هذه العلاقة الملتبسة، والاطّلاع على تجارب المجتمعات الأخرى التي نجحت في الإفلات من الهيمنة الأوروبية - الأميركية، وفي تأسيس استقلال حقيقي وحالة نموّ اقتصادي ونموّ علمي متواصلين، كما حصل في اليابان والصين، و- إلى حدّ ما- الهند وفيتنام ودول أخرى في شرق آسيا.

بالنظر إلى خبرتك البحثية التدريسية التأطيرية.. ما هي رسالتك إلى طلّابك في مجال البحوث الجامعية؟

- إنني، في رسالتي إلى طلابي، و- أيضاً- في كلّ محاضراتي، أتوجّه إلى العنصر الشابّ الجامعي، وأطالبه أن يتحرّر من إشكالية التاريخ الأوروبي ومن استيراده وتطبيقه على الواقع العربي، دون الدراية الكافية بالمسارات التاريخية المختلفة بين أوروبا وسائر مناطق العالم. وكذلك، أنصح بالابتعاد عن توجيهات أساتذتهم الغربيين أو العرب لهم بأن يدرسوا، فقط، تطوّرات الإثنيات والمذاهب الدينية، دون النظر إلى العلاقات التاريخية الوثيّقة التي جمعت، خلال التاريخ، بين العرب والبربر، على سبيل المثال، أو بين المسيحيين والمسلمين واليهود العرب، وكذلك بين العرب والأكراد. فالعديد من الأطروحات تركّز على الخصوصيات الإثنية، والدينية، والمذهبية، وتضخّمها، كما كان يفعل المستعمران: الفرنسي، والإنجليزي، في بلادنا، وما تزال تقوم به الدراسات الأنثروبولجية الطابع، وكأن منطقتنا العربية منطقة صراع دائم بين الطوائف والإثنيات والعشائر. وتأكيدا على صحّة موقفي هنا ما تشهده الساحة العربية من مشاريع تفتيتية، نسمع بها منذ أن عَمَّ العنف منطقتنا العربية، بشكل جنوني.

لو حدّثتنا عن مؤلَّفك الجديد، الصادر في باريس، حول الفكر والسياسة في العالم العربي.

- مؤلَّفي الجديد حول الفكر والسياسة في العالم العربي يهدف، من جهة، إلى كسر سرديّات نمطية عديدة حول الفكر، وحول الهويّة العربية التي أصبحت يُنظر، على أساسها، إلى الشخصية العربية على أنها، فقط، شخصية دينية، وأن الفكر العربي هو فكر ديني حصراً، ومن جهة أخرى، تبيان غنى الثّقافة العربيّة وأوجهها المتعدّدة، بدءاً من الشعر والبلاغة والفلسفة والعلوم، وانتهاءً بالروايات الحديثة الكبرى وإبقاء أهمّية الشعراء، مثل نزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس، وأهمّية كبار الفنانين (موسيقى، غناء وفنّ تشكيلي وسينما ومسرح..). فالصورة النمطية التي عمّمها الاستشراق الحديث، وكذلك الأحزاب والتنظيمات الدينية العربية، هي صورة لا تعكس غنى الحياة الفكريّة، والثّقافيّة، والفنّيّة العربيّة، إنما هذه السردية النمطية منبعها الأساسي هوالاستراتيجية الأميركية، منذ الستينيات من القرن الماضي، والتي وُضِعت لمكافحة انتشار الشيوعية والقومية والاشتراكية في العالم الثالث، بحيث عملت أميركا لما سَمّته «إعادة أسلمة» المجتمعات الإسلامية، لتقف سدّاً منيعاً أمام توسُّع النفوذَيْن: السوفياتي، والصيني، وأمام الصحوات القومية والعلمانية الطابع، المعادية للاستعمارَيْن: التقليدي، والجديد.. وفي الكتاب- إجمالاً- استعراض واسع لكلّ اتّجاهات الفكر السياسي، والقومي، والتاريخي، والفلسفي والاقتصادي والسوسيولوجي العربي، منذ عصر النهضة الذي بدأ بالأعمال الجليلة للشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، وتَبِعَتْه شخصيات أزهرية عملاقة، مثل محمد عبده وأحمد أمين وعلي عبد الرازق، وطه حسين، دون نسيان شخصيات أخرى بارزة مثل عبد الرحمن الكواكبي، وجمال الدين الأفغاني، وخير الدين التونسي، والأمير عبد القادر الجزائري، والشيخ ابن باديس.



قضية

تاريخ العرب من وإلى سايكـ



تمرّ، الشّهر المقبل، مئة سنة على اتفاقية سايكس- بيكو (وُقِّعَتْ في 16 مايو /أيار 1916)، لذا يبدو من المهم العودة إليها بالتحليل والتفكير، مع عدم التوقُّف فقط على تمظهراتها، إذ لابدّ من الغوص ما وراء المظاهر، خاصة في دنيانا اليوم وفهم انعكاساتها الظاهرة والباطنة على يومياتنا في الوطن العربي؛ مما يحتّم على المُفكِّر اللبق ترك ما يبدو من الشيء إلى ما هو عليه في ذاته. لذا، السؤال الذي لا مناص منه- إذا صدقت النية في الاتعاظ بما سلف من الأحداث، ليس في ماهيتها، كما بدت لنا وتجلّت تاريخياً-: هل من جديد في العقلية العربيّة حتى لا تتجدّد مثل تلك التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط التي مثّلتها سايكس- بيكو؟! هذا ما سنناقشه في قضية الشّهر..

ـــس - بيكو



بين سنتي 1916 و1922، كانت الإمبراطورية العثمانية، موضوع مفاوضــات مكثّفة بين الفرنسـيين والبريطانييــن. بعد عام 1918، نصّبــت الولايــات المتحــدة الأميركيــة، نفســها حكماً، باســم «حقّ الشعوب في تقرير مصيرها»، رغم أنها، في الواقع، لم تستشر تلك الشـعوب المعنيّة، في أي وقت من الأوقات، وقد أضعفها التقسـيم الإقليمي بشكل دائم.

هنري لـورنس

سايكس - بيكو أو تفكيك الإمبراطورية العثمانية

ترجمة/ بوداود عميّر

في عام 1914، وجدت البلدان العربيّة، التـي كانت تقع تحت نفوذ الإمبراطورية العثمانيـة، نفسها، تحـت تأثير قوى أوروبيـة مجتمعـة، ومتعدّدة، إضافة إلـى الولايـات المتحـدة الأميركيـة. وقد حاول الشباب الأتراك، الذين تربّعوا على مقاليد السلطة منذ عـام 1908، التخلّص من تلك التدخّـلات الدّائمة، والمستمرة، في شـؤون الآخرين، ولكن على حساب مركزيـة اسـتبدادية، أفرزت بروز حركة استقلال عربيّة، مستعدّة للبحث عن دعم ومساندة، من طرف الأوروبيين.

فرنسا، كانت تُعدّ، آنذاك، القوّة المهيمنة على منطقة الشام كلّها، وذلك بفضل استثماراتها الاقتصادية، ونفوذها التعليمي والثّقافي، إلـى درجـة، كان يتداول فيه الحديث عن مصطلح «المشرق الفرنسـي»، فيمـا انتهـى البريطانيـون، الذيـن كانـوا يحتلـون مصر منذ عـام 1882، إلـى الاعتـراف، عـن مضض، بالامتيـاز الفرنسـي.

بدخولهم الحرب في نوفمبر/تشرين الثانـي عـام 1914، حـاول العثمانيـون، التخلّص من الهيمنة الأجنبية، وتصفيّة دعـاة الاسـتقلال العرب. في أوائل عام 1915، طـال القمـع النّخب السياسـية العربيّة، تمّت إبـادة شـعوب بأكملها، فـي محاولـة لزعزعـة اسـتقرار القوّتيـن المسلمتين، المشكّلتين للإمبراطوريتين الاستعماريتين، الفرنسية والبريطانية، وهكذا دعـا العثمانيـون للجهـاد، اقتصر البريطانيـون فـي بدايـة قتالهـم، علـى الدفاع بالقرب من قناة السويس، فـي حيـن بـدأ الجيـش الإنجليـزي الهنـدي، غـزوه من العراق، انطلاقاً من البصرة. غير أن الحـرب «المقدّسـة» التي شـنّها العثمانيـون، بـدأت تهـدّد شـمال إفريقيـا التـي كانت مسـتعمَرة فرنسـية، وكذلـك جـزءاً مـن إفريقيـا، والهنـد البريطانيـة. وهكذا وجد الفرنسيون والبريطانيون أنفسـهم، فـي موقـف دفاعـي، وحـاولـوا إيجـاد صيغـة قانونيـة جديـدة، كفيلـة باسـترجاع مناطـق نفوذهـم السـابقة. خطّطـوا فـي البدايـة، الحفـاظ علـى الإمبراطوريـة العثمانيـة اللامركزيـة، والتـي سـتكون بحكـم الواقـع محميّـة، وذلـك بمهاجمـة الدردنيـل (1915) بهدف تهديـد عاصمـة الإمبراطوريـة العثمانيـة، كما اضطروا إلـى الموافقة على مطالب الـروس، فـي القسـطنطينية، ومـن ثـمّ اعتبارهـا، تقسـيماً للمنطقـة.

فشـل الحـرب الدمويّـة، فـي مضيـق الدردنيـل (شـمال غـرب تركيـا) لـم يـدفـع الأطـراف المتصارعـة، علـى إعادة النظـر



جنود عثمانيون في شوارع حلب عام 1914

في المبدأ، وهو الأمر الذي أثار انتفاضة الشريف حسين، أمير منطقة مكّة، كانوا يأملون في وضع حَدّ للتهديد بشنّ حرب مُقدّسة، وخلق جبهة جيدة في مواجهة العثمانيين. راسل مكماهون، المفوّض السامي في مصر، الشريف حسين، محاولاً تحريضه على التمرّد، غير أن فشل الترجمة، وسوء الفهم حول معاني الكلمات المستخدمة، زاد من تعقيد النّص، الغامض أصلاً، مما خلق نوعا من البلبلة، ومن ثَمّ دفع إلى تأجيل إيجاد حَلّ للقضية.

في تلك الأثناء، برز للعيّان، توماس إدوارد لورنس، الذي سيشتهر فيما بعد، باسم لورنس العرب، مدافعاً عن نهضة عربيّة، تقوم على الأصالة البدوية، من شأنها أن تحلّ محلّ الدولة العثمانية الغارقة في فسادها، وكذا الهيمنة الفرانكفونية على المشرق. وهكذا رحّبوا بقيادة أبناء الحسين، ملوك الأسرة الهاشمية، بالوصاية البريطانية، وقد وعدتهم لندن، بدولة عربيّة مستقلّة، بالمقارنة مع الدولة العثمانية. من جانبهم، حاول الفرنسيون تعزيز تقدّمهم داخل أراضي بلدان الشام، ومن ثَمّ بناء «سورية الكبرى» الفرانكفونية، تكون تحت وصايتهم.

ولكن كيف السبيل لوضع الحدود بين المنطقة العربيّة التابعة لبريطانيا، وسورية التابعة لفرنسا؟ اتفقوا في البدء، على إجراء مفاوضات في الأمر، وهكذا كلّفوا كلاً من الفرنسي فرانسوا جورج بيكو، والإنجليزي، مارك سايكس. استغرقت المفاوضات، عدّة أشهر، عكست التغيّرات الطارئة في موازين القوى، ليخلصوا في شهر مايو 1916، بواسطة تبادل الرسائل بين بول كامبون، سفير فرنسا في لندن، ووزير الخارجية البريطاني، إدوارد غراي. يدير الفرنسيون إدارة مباشرة مساحة تمتدّ، من الساحل السوري إلى الأناضول. بينما يتمّ وضع محافظة البصرة العراقية، وجيب فلسطيني حوالي حيفا، تحت الإدارة المباشرة للبريطانيين. وسيتمّ تقسيم الدول العربيّة المستقلّة، التي عُهِدَ بها إلى الهاشميين، إلى منطقتي نفوذ، ووصاية. المنطقة الشمالية، ستقع تحت إشراف الفرنسيين، في حين تقع الجنوبية تحت إشراف البريطانيين. أما الخط، الذي بات يُطلق عليه، سايكس بيكو، الذي يُقسّم الشرق الأوسط، فسيسمح أيضاً، ببناء السكك الحديدية البريطانية، من بغداد إلى حيفا. وهكذا أبدى الروس والإيطاليون، موافقتهم على هذه الاتفاقية.



فرانسوا جورج بيكو



مارك سايكس

في مطلع عام 1917، بدأ البريطانيون محاولة غزو فلسطين. في إبريل/نيسان، دخلت الولايات المتحدة الحرب كشريك، وليس كحليف لفرنسا وبريطانيا ضد ألمانيا. الاعتماد المتزايد على المكننة، في الحرب، دفع الفرنسيين والبريطانيين، إلى مضاعفة اهتمامهم بالنفط (كسب الحلفاء الحرب، سنة 1918، بفضل تدفّق البترول).

عبّر رئيس الولايات المتحدة الأميركية، وودرو ويلسون، عن عدم التزامه بالمعاهدات «السرية»، مع شركائه، وأنه سيحرص على الدفاع عن حقّ الشعوب في تقرير مصيرها، على الرغم من أنه ليس من الواضح في ذهنه، ما إذا كان ذلك ينطبق أيضاً، على الشعوب غير البيضاء، مثل «السّمر» (العرب)، أو أصحاب اللون «الأصفر»، أما أصحاب البشرة السوداء، فكان يبدو من الأشياء غير المستحبة، تناول وضعهم.

حاول «إنجليز» القاهرة، معارضة الاتفاق المبرم مع الفرنسيين، على الأقّل بالنسبة لفلسطين، إن لم يكن لباقي سورية. خاصّة أنهم يمتلكون الآن، دعماً قوياً، من لندن. وهم يحسنون وبصدق، استخدام الخطاب «الويلسوني»، والمتمثّل أساساً، في أن يقوم تعاون، على أنقاض الإمبراطورية العثمانية، بين العرب، الأكراد، الأرمن، اليهود، جميعهم، تحت وصاية «الخيّرين» من البريطانيين.

وفي هذا السياق، استخدم «سايكس»، الحركة الصهيونية، مما أدّى إلى وعد بلفور، في 2 نوفمبر/تشرين الثاني 1917، والمتضمن تأسيس وطن قومي يهودي، في فلسطين، وسوف ترتكز الإستراتيجية البريطانية على احتلال الأرض، مع تشجيع، انتفاضة العرب في سورية (ولكن ليس في فلسطين)، وكذا إطلاق سلسلة من التصريحات الرسمية، تدخل في إطار تقرير المصير. في لندن، حق الشعوب بالنسبة إليهم، يعني الحق في اختيار الوصاية البريطانية. عندما يرفض القوميون العرب، تلك الهيمنة، ينعتون بأقذع الأوصاف، وبأنهم موالون للفرنسيين، أو المسيحيين عموماً.

في عام 1918، أصبحت قضية النفط، مركز اهتمام دولي، فبموجب الاتفاقية، تسيطر فرنسا على منطقة الموصل، أين توجد احتياطات كبيرة محتملة، فيما سيحصل البريطانيون، على حقّ الامتياز. حاول رئيس الوزراء الفرنسي، جورج كليمنصو، إرضاء مجموعات الضغط الاستعمارية، بأن يقتصر النفوذ الفرنسي على الحدود «المفيدة» فقط، من الأراضي السورية، والتي لا تحتوي على الأراضي المقدّسة، على أن تضمن منفذاً، يسمح باستغلال الموارد النفطية، ذلك أن شساعة الإقليم، والتكاليف الباهظة التي تستوجب الإحاطة بإدارته، لا تتناسب، حسبهم، والمردود الذي يمكن جلبه منها.


آرثر بلفور


توماس إدوارد لورنس

وسرعان ما تَمّ العدول عن مطالب من قبيل «سورية لا تتجزأ»، في اليوم الموالي للهدنة، وتعامل مباشرة، وبدون شهود، مع لويد جورج، رئيس الوزراء البريطاني، لتقسيم الشرق الأوسط.

في منكراته، المؤرّخة في ديسمبر/ كانون الأول 1920، كتب، موريس هانكي، سكرتير الحكومة البريطانية، ما يلي: «كليمنصو، وفوش، عبرا البحر، بعد الهدنة، وقد نُظّم لهما، حفل استقبال عسكري وشعبي ضخم. توجّه كل من لويد جورج، وكليمنصو إلى سفارة فرنسا... وعندما جلسا منفردين، قال كليمنصو: «حسناً، ماذا سنناقش؟»، أجاب لويد جورج: «عن بلاد ما بين النهرين وفلسطين». «قل لي ماذا تريد؟»، سأل كليمنصو، ردّ لويد جورج: «أريد الموصل»، «هي لك» قال كليمنصو، ثم أردف: «ألا تريد شيئا آخر؟»، «بلا، أريد القدس أيضاً»، تابع لويد جورج، «ستكون لك» قال كليمنصو. لم يكن هناك أي أثر مخطوط، أو منكّرة، أنجزت في ذلك الوقت (...) ومع ذلك، على الرغم من الضغط الكبير، الذي تعرّض له من طرف زملائه، ومن جميع أنواع الأحزاب، لم يتراجع كليمنصو، والذي كان يتميّز بعناد شديد، عن موقفه، لقد كنت في وضع جدّ مناسب، لأصرّح، أن لويد جورج، لم يدع له أبداً الفرصة. بهذا الشكل، إذاً، حُدّد مسار التاريخ».

اشترط الفرنسيون، في أي اتفاق إقليمي، سيتمّ، على اقتسام مناطق تواجد النفط. منذ بداية مؤتمر السلام، رفض الرئيس ويلسون، ضمّ المستعمرات الألمانية السابقة في إفريقيا، والمحيط الهادي، من طرف الإمبراطوريات الفرنسية والبريطانية: أراد أن يعهد بها إلى الجامعة المستقبلية للأمم، (SDN). ناور لويد جورج بمهارة، من خلال اقتراح إنشاء «دول منتدبة» تُعهد مؤقتاً إلى حكومة «متحضّرة»، تتولّى مسؤولية نقلها نحو تحقيق الاستقلال. كما قام في سريّة، بضمّ الأقاليم العربيّة، التي كانت تابعة للإمبراطورية العثمانية. ويلسون عبّر عن موافقته في يونيو/حزيران 1919.

لم يتم إبلاغ المعنيين الرئيسيين، تمّت دعوتهم للمثول أمام المجلس الأعلى للقوات المتحالفة، أو ما كان يطلق عليه (مجلس الستة)، مما أثار غضب ويلسون، الذي قرّر إنشاء لجنة للتشاور مع السّكان، حول اختيار الدولة المنتدبة. فجأة، اكتشف البريطانيون، أن العرب في فلسطين والعراق، ربما يرفضون وصايتهم. من جانبهم، خشي الفرنسيون، من معاداة السوريين لهم، مما سيضطرون لقبول مطلب إقامة دولة لبنانية، ذات أغلبية مسيحية. وهكذا انسحبت القوّتان الأوروبيتان من اللجنة، التي ستُصبح تحت إشراف حصري من طرف الأميركيين، والذين، استمعوا إلى مطلب العرب الفلسطينيين،



القاضي برفضهم الصهيونية، وكذلك، قبول المسيحيين اللبنانيين الانضمام لفرنسا، ومطلب الاستقلال من طرف العرب السوريين. ليخلصوا في آخر المطاف، إلى اختيار الوصاية الأميركية (28 أغسطس/آب 1919)!، ولكن بعد فوات الأوان: فقد رفض مجلس الشيوخ الأميركي، معاهدة فرساي، وهكذا انسحب الأميركيون من جميع مؤتمرات ما بين الحلفاء.

وجد الفرنسيون والبريطانيون أنفسهما، وجها لوجه. تحوّل ميزان القوّة على الأرض، لصالح الفرنسيين، الذين كانوا يتوافرون على قوّات عسكرية جاهزة، في حين كانت لندن قد عطّلت تعبئتها للحرب. وهكذا تم تأكيد التقسيم إلى دوّل منتدبة، واكتفوا، فقط، بعملية ضبط خطّ سايكس - بيكو، من مؤتمر دوفيل (سبتمبر/أيلول 1919) إلى سان ريمو (إبريل/نيسان 1920). ثم نقل الشريط الحدودي الفلسطيني، على بعد بضعة كيلومترات نحو الشمال. شرق الأردن، ربطت فلسطين مع العراق، الأمر الذي سيخلق ممرّاً مضموناً، يسمح بمرور فوري، لخطوط الطيران نحو الهند، وعلى المدى المتوسط، لتثبيت خط أنابيب، ينقل النفط من العراق، إلى البحر الأبيض المتوسط (فكرة السكك الحديدية، صارت من الماضي). صار الفرنسيون، يتوافرون على ربع النصيب (في وقت لاحق 23.75 %) داخل مجموع الشركات، المسؤولة عن استغلال النفط.

بقي فرض نظام الانتداب، عن طريق القوّة، كآخر محاولة، في فلسطين، في سورية والعراق. شن البريطانيون والفرنسيون، عمليات حربية واسعة النطاق، في محاولة إخضاع السكان الأصليين.

عملية تقسيم الشرق الأوسط، إلى عِدّة دول، لم يثر، في حَدّ ذاته، استياء أحد: فقد خطّط الهاشميون له، منذ البداية، لصالح أبناء الحسين الكبار سنّاً، إلّا أنه أُنجز، في الواقع، ضدّ إرادة الشعوب، باستخدام خطاب متسامح، يفضي إلى عدم جدوى استخدام القوّة. وبالمقارنة مع التطوّرات السياسية، التي عرفها العقد الأخير، إبّان الحكم العثماني، من حيث استقطاب الأعيان، وإنشاء نظام انتخابي، حتى وإن بدا غير مكتمل، لكنّه، مَهّد الطريق، لتمثيل سياسي حقيقي، بمقابل ذلك، شكّل الاستبداد الفرنسي، الإنجليزي، تراجعاً دائماً.

استمرّت عملية تقسيم الأقاليم، لأن الطبقات الحاكمة الجديدة، وعواصمها، تمكّنوا من بسط سلطتهم على البلدان الجديدة. بيد أن أحداث 1919 - 1920، اُعتُبرت بمثابة خيانة للالتزامات، على وجه الخصوص، حق الشعوب في تقرير المصير. لاسيما تجريد النخب المحلية، من تقرير مصيرها. وعندما عاد بقوّة، للساحة، أنصار القومية العربيّة، لم يعترفوا بشرعية ذلك التقسيم، وطالبوا بإنشاء أمّة عربيّة موحّدة، كفيلة بمعالجة عِلل المنطقة. وهكذا تَمّ ضرب شرعية الدول الفعلية، وتفتيتها بشكل دائم. كما أن إنشاء وطن قومي يهودي، جَرّ المنطقة، إلى دوّامة من الصراعات، التي يبدو أنها بعيدة عن الانتهاء.

شبح «سايكس - بيكو» جديد، أو تقاسم الشرق الأوسط، تُفرض سياسته من الخارج، يعود من جديد. التوهّم الغربي بالتفوّق المعنوي، مجسّداً، في تطبيق الديموقراطية والليبرالية، يبدو مخادعة مشؤومة، ولعلّه، المحصّلة الأكثر ضرراً، لاختيارات الفترة 1916 - 1920، المتجدّدة بانتظام، منذ ذلك الحين



تمرّ هذه السنة مئة عام على اتفاقية سايكس - بيكو، وهي الدليل الأكبر على أن القراءة الجيوستراتيجية الفهيمة للأمور يجب ألّا تقف على تمظهراتها، إذ لا بد من الغوص ما وراء المظاهر، خاصة في دنيانا اليوم التي هي أولاً وقبل كل شيء هذا المجلّى المخادع؛ مما يحتّم على المفكّر اللبق ترك ما يبدو من الشيء إلى ما هو عليه في ذاته. لذا، السؤال الذي لا مناص منه، إذا صدقت النية في الاتعاظ بما سلف من الأحداث، ليس في ماهيتها، كما بدت لنا وتجلّت تاريخياً، بل في السؤال هل من جديد في العقلية العربيّة حتى لا تتجدّد مثل تلك التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط التي مثّلتها سايكس - بيكو؟ لنتكّر، بادئ ذي بدء، بالاتفاقية كما عُرفت قبل الردّ على السؤال فالتوسُّع فيه قليلاً حسب المجال.

اللاوعي العربي.. مئة عام بعد سايكس - بيكو

فرحات عثمان

سايكس- بيكو الأمس

في عجالة، تُعد الاتفاقية تفاهماً سرياً أبُرم أثناء الحرب العالمية الأولى، في 16 مايو 1916، بين بريطانيا العظمى وفرنسا، بموافقة روسيا، على تفكيك الإمبراطورية العثمانية، التي كانت تنعت بالرجل المريض. وسمّيت الاتفاقية باسمي المفاوضين اللذين أبرماها، وهما البريطاني مارك سايكس، عن الحكومة البريطانية، و الفرنسي جورج بيكو، عن الحكومة الفرنسية. بمقتضى هذا التفاهم، تَمّ الاتفاق على تقسيم الإمبراطورية العثمانية بين الدولتين، في نهاية الحرب العالمية، وبخاصة الدول الخاضعة للعثامنة، أي سورية والعراق. كما أكّد الاتفاق، في نفس الوقت، تعهد قوات الحلفاء ضمان الاستقلال التام للعرب تشجيعاً لهم للتمرّد على الأتراك. تم كشف الاتفاق السري من طرف القوات البلشفية بعد ثورة أكتوبر/تشرين الأول 1917، الشيء الذي أثار الاستنكار في العالم العربي، خاصة لما كان من تنكّر للعهود الحاصلة للعرب خلال الحرب. وقد أدّى الاتفاق إلى تقسيم المناطق التي كانت خاضعة للسيطرة العثمانية في سورية والعراق ولبنان وفلسطين إلى مناطق تخضع للسيطرة الفرنسية وأخرى تخضع للسيطرة البريطانية.

سايكس- بيكو اليوم

الجواب عن ما مضى من سؤال في التوطئة هو حتماً بالنفي، بما أننا نرى تحت أعيننا كيف تتواصل إعادة رسم الخرائط، وعلى الأقلّ قراءتها، كما كان الحال مع الاتفاقية. فإن تم تأويل كل الخرائط خلال فترة الحرب العالمية الأولى ثم منذ يوليو 1923 بعد إرضاخ الإمبرطوية العثمانية على التضحية ببعض الدول العربيّة، فالدول العظمى لا تفتأ تتطاول على العالم العربي وتمد بساطها شيئاً فشيئاً عليه. ولا شك أنها في ذلك لا تقوم إلّا بما تفرضه عليها مصالحها وتمكّنها منه قوتها وانقسام من يضع نفسه عرضة للتقسيم، بل ويشجّع عليه. إن مشروعات رسم وإعادة رسم الحدود لا تنتهي في عالمنا، وليس ذلك يخص فقط الشرق أو دول شمال إفريقيا، بل هو في كل مكان يسمح به.. فهل من المستغرب أن يعمل العدو على استغلال كل فرصة سانحة لإعادة رسم خريطة المشرق العربي بما يستجيب لمصالحه على المجالين القريب والبعيد؛ فهنا أيضاً مما نراه عند الصديق لأنه لا صداقة في السياسة أمام المنافع؟ والحال نفسها، ولا غرو، أمام التطلعات الآنية والاستشرافية

للقوى العظمى خاصة.

إن العالم لا خرائط نهائية له إلّا في زمن هيمنة قوة تحفظ أراضيها بقوة، وهذا ما لا يدوم أبد الآبدين؛ أما والحال التي عليها العالم اليوم هي الانحلال القيمي، والانهيار لنظام فقد مشروعيته، وتعدّد الفرص أمام كل من هَبّ ودَبّ من المغامرين، فرسم الخرائط فيه أصبح هذا الشيء المتحرّك دائماً. لذلك يمكن القول إن عقلية سايكس-بيكو عقلية بقيت قائمة، لا نهاية لها، إن سراً وإن علناً. فحقبتنا الزمنية الحالية، وهي الفترة الفاصلة بين نهاية العالم القديم وميلاد عالم جديد، حبلى باتفاقيات من نفس النوع. فلا تُعدم أي فترة زمنية في تاريخ البشر من مفاوضات سرية، خاصة من هذا النوع الفاصل بين حقبتين؛ ولا شك أنها بحِدّة أكثر في أيامنا الحالية لانقسام العالم حسب المصالح؛ مصالح الدول طبعاً، ولكن خاصة وأولاً مصالح من يحكمها التي تضخمت إلى حَدّ كبير لانهيار الدول بتفسخ معنى الدولة نفسه، وأفول المنظومة الديموقراطية وثيمة حكم الشعب.

في اللاوعي العربي والمتخيّل الإسلاموي

لهذا وجب التنبّه، عند التذكير بمثل هذا الحدث التاريخي المهم الذي نحن بصدده، إلى أن القراءة في الخرائط لم تعد تكفي، بل يجب أولاً أن تكون في الذهنية؛ لهذا يمكن القول إن التقسيمات الجيوسياسية لمنطقة الشرق الأوسط وكامل العالم اليوم، تماماً كما كان الأمر بالأمس، هي أساساً من نتاج متخيّلنا العربي، حبذا إذن لو يكون التعرّض لهذه الذكرى وغيرها الفرصة السانحة للتعاطي معها من زاوية متجدّدة، كأن يكون تركيز الانتباه على ما في عقليتنا ومخيالنا العربي من ترتّب للعديد من اتفاقيات سايكس- بيكو جديدة نكتبها بأنفسنا! فما دام رسم الخرائط الاستراتيجية لا ينتهي، فإن إعادة رسم المنطقة العربيّة- التي، كما هو معلوم، تَمّ تقسيمها بسهولة نظراً لحالة المرض التي كان عليها الرجل التركي- لتتواصل تحت أعيننا وبمشاركتنا الفعلية، وليس هذا فقط قسراً! كيف لا يكون ذلك والجيل كله في المحيط العربي الإسلامي في أشدّ حالات المرض السياسي والاجتماعي والديني، وخاصة النفسي، مما لا يشجع فقط، بل يفرض التقسيمات الجديدة إذ تصبح منشودة للشفاء؟ من المتحتم إذن، عند ذكر الماضي، ألّا يكون فقط من باب تجاهل الحاضر، بل إضافة للتنبيه على تواصله واستدامته والتنبُّه لأسبابه الدفينة للوعي بما في معالم المستقبل من هذا الماضي، وهي بعد حاضرة نصب عيوننا. والمشكل دوماً في العقلية وما تزخر به من كوابل. لذلك تكون أفضل طريقة لذكر المئة عام على مرور اتفاقية سايكس- بيكو في محاولة قراءة ما في أذهاننا من استعداد لسايكس- بيكو على الطريق. فليس هنا إلّا ما ينصح به الفيلسوف، في معرفة النفس كل المعرفة للتصدّي للعدو، إذ نحن أعداء أنفسنا قبل كل شيء. لو تجرأنا مثلاً وقلنا إن في سايكس- بيكو الكثير من العقلية العربيّة متمثّلة في جذورها اللاوعية ومخيالها، لا شك أن قراءة الاتفاقية تكون أقلّ أهمية من التمعّن في حال اليوم وهي أشنع من الأمس. إن المتخيّل العربي وما يميّز اللاوعي فيه يؤكِّد أن الماضي يواصل التجلّي في أعتى صوره؛ فالخرائط يُعاد تأويلها؛ والتضحية بالدول العربيّة متواصلة.. كل هذا مما لنا أن نجعله في





زمن المضارع، بل وحتى المستقبل، بما أن الاتفاقيات من نوع سايكس- بيكو تُكتب يومياً؛ ذلك اليوم له البيان الثابت حتى وإن تخفّى.

السياسة كمرتع للجنّ

إن مشروعات إعادة ترسيم الحدود العربيّة، في الشرق وفي شمال إفريقيا، تتواصل بداية في العقل العربي؛ وهذا يتم طبعاً بتشجيع أو ضغط من أسياد الموقف حسب المناطق. هؤلاء لا يتورّعون في عرض والدفاع عن مشاريعهم الوطنية الأنانية، وهي أيضاً مما تحاكيه البلاد الأصغر التي تعتقد لنفسها أهلية لعب الدور الذي يليق. فالسياسة، في زمن ما بعد الحداثة، لهي مرتع الجن بامتياز. إن العالم اليوم لم يَعدّ يعيش الديموقراطية كما حلمت بها الشعوب، وهنا بعد واقع الغرب، إذ ليست هي فيه إلّا ديموقراطية، أي هذه الحلبة التي يحكم فيها الأقوى؛ فهي كالمفازة، حيث يحلو للجن أن ترتع وتستبيح كل شيء لغاياتها. نحن طبعاً، على ساحتنا السياسية العربيّة الإسلامية، لا نعدم مثل هذه الجن، بما فيها تلك التي عصت ربها فأصبحت من المغضوب عليها، لذلك، يجب ألّا نغتر مثلاً بما قامت به داعش، سنة 2014، من هدم للحدود بين سورية والعراق في عملية مشهدية تمثلت أساساً في عمل رمزي فيه كل التنديد والازدراء لرسم الحدود كما مثلتها سايكس- بيكو.

ماذا تغيّر؟ لا شيء، لأن الأمور على حالها في اللاوعي والمتخيّل. هنا ما يتوجب دراسته وتغييره، لا ما ينتج من الاتفاقيات السريّة وعنها؛ فهي من السياسة خاصة عندما تصبح سياسوية، فلا مَفَر منها؛ الأفضل تزكية النفس بسياسة أخلاقية.

هاروت وماروت
في حفلة سحر مُختلطة !



كتب المسرحي السوري سعد الله ونوس مسرحية «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» بعد نكسة يونيو/حزيران 1967، ونحتاج إلى كاتب مسرحي بقامة (ونوس) ليكتب عن الحفلة الأم التي وقعت في عام 1916 وتناسلت في ما بعد عنقوداً من الحفلات التي لا تُنسى!

وجدي الأهدل

اتفاقية سايكس- بيكو هي حفلة دُعيتْ إليها كلّ الشياطين، وأصحاب البيت لم يلاحظوا أن أقدام المدعوين كانت أقداماً غير بشريّة.. قوائم ماعز كَثّة الشعر!

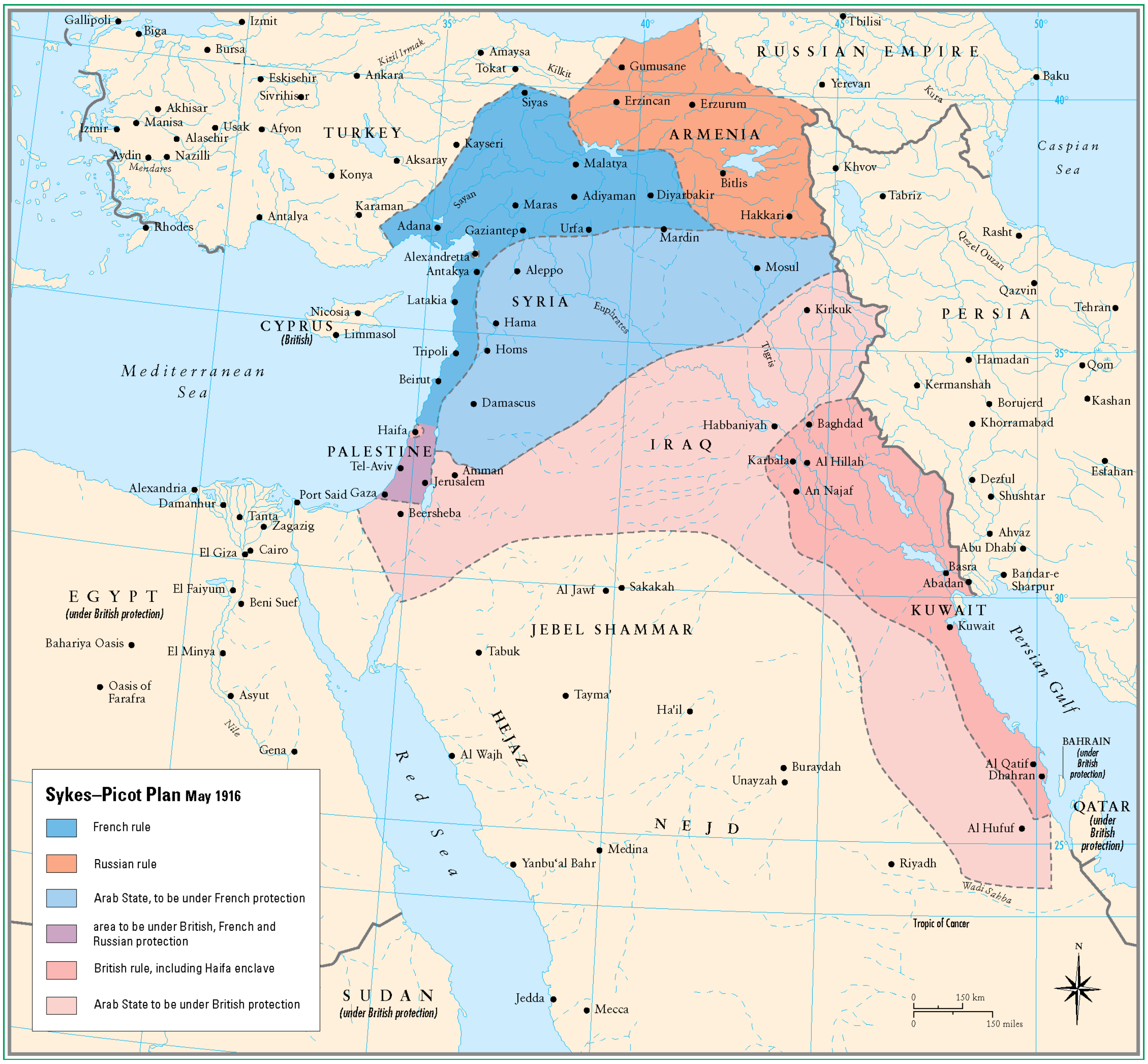
لا يوجد حتى الآن وبعد مرور مئة عام على توقيع اتفاقية سايكس- بيكو ما يُشير إلى أن هذه الاتفاقية مُلغاة. ما تزال الدول «الموقّعة» تتمتع بحقوق مُعيّنة في المنطقة، ما يعني أن الاتفاقية ما تزال سارية المفعول حتى يوم الناس هذا.. رغم كلّ الاستفظاع الذي جُوبهتْ به.

تنازلت روسيا طوعياً عن حصتها من الأراضي التي كانت ستؤول إليها بموجب الاتفاقية، وهذه الأراضي تشمل الولايات التركية الشمالية واليابسة التي تُشرف على المضائق البحرية التي تربط بين البحرين الأسود والمتوسط.

تغيير النظام في روسيا ونشوء الاتحاد السوفياتي قلبا الموازين في العالم، ولكن في ما يتعلّق باتفاقية سايكس- بيكو فإن الروس أو البلاشفة قد انقلبوا على أنفسهم ورفضوا استلام حصتهم.

إن حدثي استرداد شبه جزيرة القرم من أوكرانيا عام (2014) والتدخُّل العسكري في سورية عام (2015) يبرهنان على أن روسيا قد تنتزع بالقوة مجالها الاستراتيجي في غرب آسيا، مستندة في ذلك إلى «روح» اتفاقية سايكس- بيكو.

هل ندرك نحن العرب أن التجميد المؤقّت للحصة الروسية قد زالت أسبابه، بعد أن تغيّر النظام في



موسكو، وأن الروس قادمون لاستلام حصتهم؟ تأخر الروس مئة عام، ومع ذلك ما الذي تبدّل؟ فما تزال المنطقة كما تركها هاويا رسم الخرائط البريطاني مارك سايكس والفرنسي فرانسوا جورج بيكو.

مئة عام مرّت والعرب يراوحون في مكانهم، في الحدود المرسومة لهم، ولو يتمكّنوا من إقامة اتحاد عربي على غِرار الاتحاد الأوروبي، أو حتى استكمال مشاريع السكك الحديدية التي كان الاستعمار يدرك أهميتها الحيوية.

وضع الكلام المحظور في خلفية السطور هو السحر الذي مارسه المشعوذان فرنسوا بيكو ومارك سايكس. وفي كلّ جملة من الاتفاقية نعثر على طلسم تتحطّم أمامه إرادة كلّ الأبطال.

اتفاقية سايكس- بيكو عمل من أعمال السحر الدبلوماسي رفيع المستوى، وأيّ قارئ يزول عن عينيه الخداع البصري الكثيف سوف يتوصّل إلى أن النتيجة الحتمية لهذه الاتفاقية هي نشوء وطن قومي لليهود. اتفاقية سايكس - بيكو كانت «الإطار» وأما الصورة فقد اتّضحت لاحقاً.

إذا دققنا النظر في الخارطة الملحقة باتفاقية سايكس- بيكو التي ترسم حدود المنطقة في عام 1916 سوف نلاحظ فراغاً هائلاً يفصل بين المنطقة الزرقاء الواقعة تحت الحكم الفرنسي، والمنطقة الحمراء الواقعة تحت الحكم البريطاني. وهذه المنطقة «بادية الشام والعراق»

أُعطيتْ وضعاً قانونياً ضبابياً، وقبضة استعمارية رخوة.. وهذا يومئ إلى أن سقف الطموحات كان عالياً، والمؤمل هو أن تصل تخوم دولة إسرائيل المستقبلية إلى شاطئ الفرات، وأن تكون المساحة الافتراضية لإسرائيل قابلة للتمدّد، بحيث يمكن أن تصل بيسر إلى نصف مليون كيلومتر مربع، ما يمكنها من بسط سيطرتها على مساحة شاسعة من الأرض القليلة السكان، وهذا هو الوضع النموذجي لقيام دولة جديدة تكون جاذبة للمهاجرين.

طبعاً الحسابات على الورق لم تتطابق مع الواقع.. ولكن مَنْ يدري قد يحدث ذلك يوماً ما!

تقول المادة الأولى من الاتفاقية:

«إن فرنسا وبريطانيا العظمى مستعدتان أن تعترفا وتحميا أيّ دولة عربية أو حلف دول عربية تحت رئاسة رئيس عربي في المنطقتين (أ) داخلية سورية و(ب) داخلية العراق المبينتين بالخريطة الملحقة*. ويكون لفرنسا في منطقة (أ) ولإنجلترا في منطقة (ب) حق الأولوية في المشروعات والقروض المحلية، وتنفرد فرنسا في منطقة (أ) وإنجلترا في منطقة (ب) بتقديم المستشارين والموظفين الأجانب بناءً على طلب الحكومة العربية أو حلف الحكومات العربية».

لن نعثر أبداً على صياغة للألفاظ أكثر براعة ومراوغة مما نجدها هنا! والمثير للعجب أن العرب برغم مرور عشرات السنين لم يتمكّنوا من فعل شيء إيجابي لتجاوز المادة الأولى من اتفاقية سايكس- بيكو وجعلها لاغية. لم نستطع أن ننقض شيئاً مما جاء فيها، فأيّ عجز أفدح من هذا؟؟ ولو أنهما - مارك سايكس وفرانسوا بيكو- بُعثا من قبريهما بمعجزة كمعجزة حمار العُزير لاستغربا كيف كُتِبَ لشخبطتهما برعونة وخفة على ورقة زهيدة الثمن كلّ هذا البقاء والرسوخ أكثر من أيّ شيء آخر أنجزاه في حياتيهما.

مئة عام ذهبت هدراً من عمر شعوب المشرق العربي لم تنجز خلالها ما يستحق التنويه، وها هي النزاعات المسلحة تؤشّر إلى ضياع مئة عام أخرى دون جدوى.

نشكو من أن اتفاقية سايكس- بيكو قد أوقعت بنا ظلماً أظلم من الليل، وعرقلت تطوّرنا المنشود أسوة بالأمم الأخرى.. ليست الشكوى هي الحلّ، فنحن أساتذة في رثاء الذات، وعباقرة في التنصل من المسؤولية وإلقاء اللوم على الآخر، ولسنا نستحي من تبرير تخلفنا الحضاري بإرجاع كافة الأسباب إلى الاستعمار.

استطاب عرب المشرق وضع «الضحية» ولعبوا هذا الدور بإتقان يحسدون عليه، ولم يفكّروا في تصحيح سياساتهم، وبناء المجتمع بناءً سليماً للخروج من هذا الدور المسرحي السخيف.

دوماً هناك فرص تاريخية تلوح تارة هنا وتارة هناك للتحرُّر من الأغلال، والإفلات من الكمائن التي تركها الاستعمار خلفه.. وكان بالإمكان ترتيب البيت الداخلي بما هو مناسب لخلق الإنسان الجديد، الذي يؤمن بالحرّيّة ويتنفس بهواء الفنّ والثقافة ويحمل في قلبه ضميراً أخلاقياً حيّاً.

حدثان مهمان في المغرب العربي سوف يقودان شمال إفريقيا باتجاه التحديث والنضج الاجتماعي، الأول الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي (1954 - 1962)، والثاني ثورة الياسمين في تونس ضد الاستبداد (2010 - 2011).

وخلال المئة عام القادمة سوف تتسع الفجوة الحضارية ثقافيّاً وعلميّاً بين المشرق والمغرب لصالح الأخير، وسوف تقطع مجتمعات شمال إفريقيا شوطاً أكبر في اللحاق بالأمم المتقدّمة.

ولكن لماذا لن يتمكّن المشرق العربي من النهوض والمتابعة في الاتجاه الصحيح؟ ولماذا أبدو متشائماً بشأن هذه الجغرافيا المُقدّسة التي تتعلّق بها أنظار معتنقي الديانات التوحيدية؟ الجواب أن اتفاقية سايكس- بيكو هي التي أعطت الضوء الأخضر لانطلاق المنطقة في درب الفشل. وهذه الاتفاقية لم تكن مجرّد حجر عثرة، يمكن التعثّر بها ثم المضي قدماً، ولكنها كانت حجر الأساس - الهش- الذي استند إليه البناء كلّه.

وكما سبق القول، فإن هذا لا يعفينا من المسؤولية، ولا يبرئ ساحتنا، وكان حريّاً بنا أن نرد على المشروع الاستعماري الماكر بمشروع نهضوي حقيقي، يضمن الحَدّ الأدنى من «الوحدة الشعبية» لسكان المنطقة.

لَعلّ قائلاً سيزعم أن المشرق العربي هذا حظه ونصيبه باتفاقية سايكس- بيكو أو بدونها، وأن الأمور كانت ستؤول إلى ما آلت إليه، لأن «القوى التاريخية» أعظم من أيّة اتفاقية، وأن هذا الانحدار البطيء نحو الهاوية هو مسار حتمي.

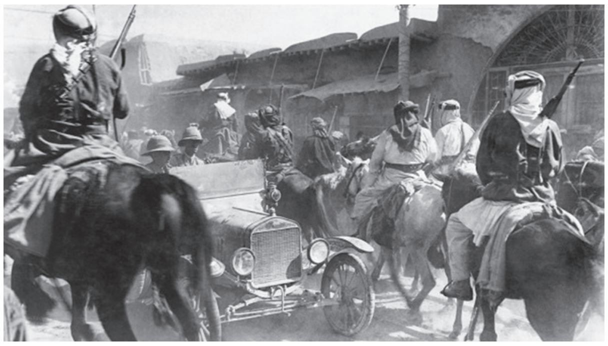
«التدخُّل» هو الذي يحرف الأشياء عن مسارها، وقد يعيق نموها الطبيعي فتصاب بالتشوه.. لقد أدت التجارب النووية تحت الأرض إلى تباطؤ دوران الأرض حول نفسها بمقدار ثانية واحدة، هذه الثانية المفقودة من عمر الأرض ثمينة ولا يمكن تعويضها بأيّ شكل من الأشكال.. ونحن الذين نحيا في العام الميلادي (2016) لا نشعر بأيّ فرق، وربما سنضحك ملء أشداقنا إذا قِيل لنا إن التدخُّل البشري الذي نتج عنه فقدان تلك الثانية قد تنجم عنه كارثة وخيمة العواقب على كوكبنا في المستقبل..

يجدر بنا أن نتأمل مطولاً في كلمات الفيلسوف الصيني (لاو تسو):

«لا تتدخّل في مسار الأشياء، يسد النظام من تلقاء ذاته».



الجنرال اللمبي وجنود إنجليز بشوارع القدس عام 1917



هـل نخطئُ عندما نرى في أسـاس التاريـخ الغربيّ الحديث جذراً مركزياً يختزل الفعل التاريخيّ الإمبراطوريّ في التمركز حول الذات وسيف الفتح؟ في هيغل ونابوليون؟ هل نخطئُ عندما نرى في أسـاس التاريخ الغربيّ توسـعاً وعنصرية حديثة قامت على أيديولوجية جعلت من أوروبا مركز العالم ووسَّعت من هوامش العوالم المنسية التي غرقت، بعد ذلك، في «أنوار» الفتـح الأوروبيّ مع الاسـتعمار والهيمنة؟ ربما أُتيح لنا أن نكون، هنا، أقلّ طيبة من الكاتب والناقد المعروف تـودوروف وهو يُحاول في كتابه الشـهير «روح الأنوار» أن يُقدّمَ شهادة تبرئةٍ فكرية لعصر الأنوار أمام فظاعات التاريخ الاسـتعماريّ مـن خلال القـول إنَّ كل ما حصـل تاريخياً مع الهيمنة الغربية بكل أشـكالها لم يكـن إلّا انحرافاً عن مبادئ الأنوار وحقيقة مشروعها الإنسانيّ التحرُّري.

تناسُل فاجعةِ التاريخ

أحمد دلباني

ربما كان ذلك صحيحاً نسبياً عندما نتذكرُ نضال فلاسفة الأنوار الكبار الذين قدَّموا الكثيرَ على درب تحرير العقل النقديّ وأنسنة العالم وعِتق الأفراد والشعوب من وصاية اللاهوت وكلّ أشكال الاستبداد. ولكن ما مدى مشروعية النظر إلى الفكر، أيضاً، بمعزل عن كونه انعكاساً لانتصار الثّقافة الصاعدة وتأسيسها لمركزية جديدة ترسمُ الحدودَ بينها وبين الآخر المُستبعَد من دائرة الخلاص التاريخي؟ ألم تُنتج أوروبا «المُتحضرة» خطاً فاصلاً بينها وبين «المُتوحش» الذي تحمَّل الرجل الأبيض أعباءَ «تحضيره» عن طريق الاستعمار والإبادة الجماعية؟ ألم يكن الفكرُ الأوروبيّ الحديث متمركزاً حول ذاته بشكل سافر من خلال أكبر مُمثليه - مثل هيغل تمثيلاً لا حصراً - وهو يرمي في خانة العوالم الرّاكدة شعوباً بأكملها وثقافات مُختلفة عن ثقافة المركز في أوْج عنجهيته؟ لقد وصل الأمرُ بمُعظم ورَثة «الأنوار» أن يغيبَ عن مجال فكرهم المرئيّ حضورُ الآخر المُختلف. ألم يقلْ هيغل، بهذا الشأن أيضاً «إنَّ إفريقيا بلا تاريخ»؟ لقد ولد الوجهُ الإمبريالي للحداثة من خلال احتكار أوروبا لمفهوم التاريخ باعتباره تقدّماً.

ينتمي العالمُ العربيُّ - كما هو معروف - إلى هذا الهامش الكبير الذي ظَلّ مدارَ اهتمام اثنوغرافي واستراتيجيّ للعالم الغربيّ في أوْج انتصار «إرادة القوة» الحديثة باعتَبارها نزوعاً إلى تأكيد التفوّق الحضاريّ وبسط يد الهيمنة بواسطة الاستعمار التقليديّ والغزو والسيطرة المُباشرة. وقد كانت بعضُ أساطير الحداثة وشاحاً يحجبُ وجهَ الوحش التاريخيّ الجديد من خلال أيديولوجية تُبررُ «تحضير الأمم المُتوحشة» ومُساعدتها على الدخول في فلك التطوّر التاريخيّ الذي دشنه المركز الأوروبّي. نعرفُ جيّداً تورّط الكثير من المفكرين الفرنسيين الكبار في تمجيد الاستعمار الفرنسي للجزائر. نعرفُ، بالأخص، تورّط مفكّر من طراز كارل ماركس أيضاً في تبرير فظاعات الاستعمار البريطاني للهند بحُجة أنه قد يكون دافعاً إلى إحداث ثورة تخلخل بنية المُجتمع الهندي التقليدي وتمهّد السبل إلى تحديثه وهذا رغم الآلام التي يُسبِّبها على الصعيد الإنساني. لم يتخلّص



جنود نمساويون بالقدس عام 1916

الفكر الأوروبيّ- في عمقه- من ذلك «اللاشعور الكولونيالي» كما يُعبِّرُ الراحل إدوارد سعيد. هذا ما يكشف عن ذلك الارتباط الوثيق بين سرديات الحداثة الكبرى والعمل التاريخي للمركز المُهيمن. كانت أيديولوجية التقدّم تأسيساً لمركزية الغرب ومشروعية فرض نموذجه الحضاري بالاستعمار والوصاية. وهل تخرجُ اتفاقية سايكس- بيكو التي قسّمت المشرقَ العربيَّ - منذ قرن من الزمان بالضبط- ووضعته تحت الحماية عن هذا الذي أتينا على ذكره؟ هل تخرجُ أساليبُ المُستعمر عن أطر إدراك الآخر التي رسّختها أيديولوجية التقدّم باعتباره «خارطة طريق» تمتلك المفاتيح السّحرية لخلاص البشر التاريخي من الاغتراب والتخلّف والارتهان لقوى الماضي العمياء؟

لقد ظَلّ الخطابُ الكولونيالي المُهيمن راسخ القدم في مُحدّدات الحداثة الكلاسيكية، كما ظَلّ وجهاً من وجوه التمركز والعنصرية التي كشفت عن تلك النظرة الدونية للآخر من خلال تأويلاته المُبتسَرة للتاريخ والتي لم تبتعد، في العمق، عن بنيةٍ لاهوتيةٍ استبدلت الخلاصَ الأرضي بالسماويّ. وبعيداً عن مُلابسات التاريخ الفعليّ- الذي جعل من العالم العربيّ في بعض أقطاره تركة لـ «الرجل المريض»- يُمكننا أن نرى في الاستعمار الغربيّ تجلياً لمُمارسات عنفيةٍ وسُفوراً لصراع مصالح يبدو أنه المُحرّك الأبرز للتاريخ. ومن نافل القول أن نقرّرَ أنّ اللقاءَ بين العرب والغرب كان صدامياً وأنَّ عالمنا العربيَّ كان ضحيةً لإرادة الفتح التي قادت أحفادَ من ابتكروا آلة الطباعة والآلة البخارية بحثاً عن التوسّع ومصادر الطاقة ونهب المادة الأولية الضرورية لتحريك آلة الاقتصاد الرأسمالي. هذا ما كشف في العُمق عن جوهر حضارةٍ فاوستية باعت نفسها لشيطان التمكّن من امتلاك زمام المُبادرة التاريخية وزاوجت بين المعرفة والقوة منذ أعلن فرانسيس بيكون أنَّ «المعرفة قوة» ومنذ لاحظ ديكارت أنَّ الفلسفة الحديثة- التي نصَّبت الذات الغربية مركزاً للعالم عن طريق الكوجيتو المشهور- يُمكنها أن تُتيحَ السيطرة على الطبيعة وربَّما على الآخر أيضاً. ولكن من الجهة الأخرى علينا ألّا ننسى، أيضاً، كيف أنَّ العالَم العربيَّ ظَلّ، طيلة قرون، بعيداً عن دوائر المعرفة المُحرّرة يعيشُ زمناً ثقافياً راكداً لم يتخلّص من



جنود عثمانيون في شوارع دمشق عام 1916

هيمنة العقل الفقهيّ - السكولاستيكيّ المُنتصر بصورةٍ مشهدية على العقل الفلسفيّ منذ تمّ وأْدُ الفتوحات الرشدية بصورةٍ عنيفة.

إنّ حكمنا على الغرب هنا ليس، بالطبع، حكماً بالإدانة على حضارةٍ عظيمةٍ كان لها أن ترسمَ وجهَ العالم الحديث بصورةٍ لا تقبل المُنافسة، وإنما هو حكمٌ على الجانب المُؤسّسيّ الذي لا يعدمُ، هو الآخر، خلفيةً ثقافيّةً وفلسفيةً وأيديولوجيةً شكّلت إطاراً للنظر إلى الآخر والتاريخ والقيم. إنّ المُؤسّسة الغربية في جوانبها السياسية والاقتصادية والعسكرية هي التي دخلت في صراع غير مُتكافئ مع الآخر في إفريقيا وآسيا والشرق العربيّ وكان لها أن ترسُم خريطة العالم الجديد وأن تُحدِّدَ مناطق النفوذ والهيمنة والوصاية. ولكنَّ هذا التدخل لم يكن يخلو من مُبرِّرات أيديولوجية عنصرية كانت وجهاً من أوجه الثّقافة الغربية المُهيمنة والسائدة. هذا الأساسُ الأيديولوجي شكّل خلفية مرجعيَّة وزاوية نظر سائدة إلى الآخر المُختلف باعتباره مُتخلّفاً وقاصراً. ربما لم ينفتح الفكرُ الغربيّ على النسبية الثّقافيّة وفكر الاختلاف - بعيداً عن كل تمركُز رسَّخته الحداثة الكلاسيكية - إلّا مع التفكيك المُعاصر الذي تزامن ميلادُه مع حركات التحرُّر سياسياً وانفجار الكوجيتو معرفياً من خلال بعض تجليّات الفكر النقديّ المُعاصر. ومن المُهم أن نلاحظ أنَّ هناك هوامش طليعية في الفكر الغربيّ كانت دائمة الحضور وشكّلت جبهة ممانعةٍ صلبة أمام تمادي العنصرية التي مثلتها المُؤسَّسة الثّقافيّة الاستعمارية.

لقد مثلت اتفاقية سايكس - بيكو، قبل قرن من الزمان، فصلاً من فصول الإمبريالية السياسية والعسكرية الغربية ذات الطابع الإمبراطوري في الشرق العربيّ، ولم تكن شيئاً مُستهجناً من زاوية نظر الثّقافة السياسية الغربية السَّائدة آنذاك والقائمة على خلفية ثقافية ظلّت تعتبرُ العالمَ غنيمة ومجالاً حيوياً لتأكيد الذات القومية بواسطة الوصاية والهيمنة على الآخر. ولكنَّ الشيءَ المُؤكّد، أيضاً، هو أنَّ المشرق العربيَّ في تلك الفترة لم يكن خامداً خاملاً، وإنما كان يتململ وينتفضُ ويحاول استشرافَ أفق للخلاص التاريخيّ بالانعتاق من الخضوع للسلطنة العثمانية التي كانت تلفظ آخرَ أنفاسها من جهةٍ أولى، والتفكير في الاستقلال من خلال انبثاق

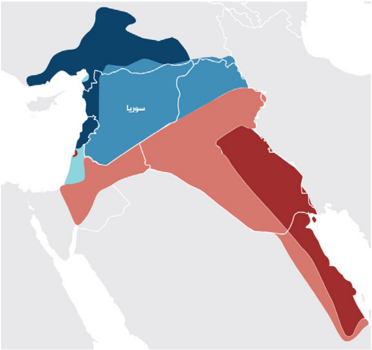


دخول الجنود البريطانيين بغداد عام 1916

أولى تجليات الفكر القومي العربيّ والنزوع السياسي الرَّامي إلى بناء الدولة الدستورية المدنية من جهة ثانية. ربما لم يُتح للمشروع العربيّ النجاحُ نظراً لاعتبارات كثيرة ترتبط، أساساً، بالتدخل الغربيّ السافر في إعاقة العرب عن توليد تاريخهم الخاص من خلال ذلك الجدل الخلّاق مع الذات واللحظة التاريخية التي شهدت انهيار العوالم القديمة وميلاد الإنسان باعتباره فاعلاً تاريخياً.

الخلل البنيويّ الكبير في العالم العربيّ لم يُحقق، إلى اليوم، نقلته من زمن الوصاية والمُؤسَّسة التقليدية إلى الحداثة القانونية والسياسية والمناعة الحضارية القائمة على المعرفة والإبداع وعتق الفرد العربيّ من سلطة الماضوية. ألسنا نشهدُ عودة الطائفية السياسية والآمال الخلاصية في شكلها الدينيّ الأكثر تقليدية وتعبيراً عن اليأس في عالم خائب؟ ألسنا نشهدُ انفجارَ الأصوليات والانكماش أمام عولمة كاسحة لم نمتلك أبجدياتها بصورةٍ تمكننا من الاندماج الفعليّ في صيرورات العالم؟ ألسنا نرى التديّن المُتوحّش والتطرّف شجرةَ زقوم تطلعُ في أصل جحيم خيباتنا وفشلنا في بناء دولة المُواطنة والحرّيّة والعدالة؟ نعتقدُ أنَّ التأمل الحصيف في أوضاعنا الرَّاهنة لا يدفعُ بنا، حتماً، إلى تبرئة الذات من مسؤوليتها أيضاً في التراجع والركون إلى زمن ثقافيّ وسياسي راكد لم يعرف الخلخلة المنشودة والتجاوز لما استُنفدَ تاريخياً ومعرفياً. هذا كله يجعل من عالمنا العربيّ أقاليمَ مفتوحة لاستراتيجيات الهيمنة والاستتباع الرَّامية إلى جعلنا سوقاً استهلاكية عملاقة تعيشُ على هامش التاريخ الحي الذي تصنعه ثنائية المعرفة والقوة.

اتفاقية سايكس - بيكو تذكيرٌ لنا بأنَّ مُسلسل الهيمنة والتقسيم والتفتيت مُتواصل ما دامت أسبابُ ذلك ترجعُ، في جانبٍ كبير منها، إلى الضحية التاريخيةً التي لم تدرك أنَّ المناعة الحضارية والسياسية، اليوم، لا يُمكنُ أن تكون هبة من فراديس الماضي الذي «لا تنقضي عجائبُه» أو في التحديث المُفرَغ من روح الحداثة الفعلية، وإنما بالانخراط الواثق في اللحظة العولمية والانسلاخ من نظام الشرعيات القديمة معرفياً وسياسياً. دون ذلك سيبقى التاريخ سردية فاجعة تتناسلُ تبعية ووهناً أمام التحدّيات الضخمة في عالم تحكمه إرادة القوة وصراع المصالح.



أعتقدُ، ولكنني لا أستطيع أن أجزم، بأن أبناءنا وأحفادنا سوف يكتبون، في قابل السنين، عن شيء يُعرَف باسم «اتفاقية كيري- لافروف»، الموقَّعة في العام 2015 بين وزير خارجية الولايات المتحدة الأميركية جون كيري، ووزير خارجية روسيا الاتحادية سيرجي لافروف، تنصّ على تقسيم سورية إلى دويلات صغيرة، على غِرار «اتفاقية سايكس- بيكو» التي وُقِّعت قبل مئة عام، وبالتحديد في شهر مايو/أيار من عام 1916، بين مارك سايكس وزير خارجية بريطانيا العظمى، وفرانسوا جورج بيكو وزير خارجية فرنسا، ونصّت على بسط نفوذ فرنسا على سورية ولبنان والموصل، وبسط نفوذ بريطانيا العظمى على العراق ومنطقة الخليج؛ بينما تُركت فلسطين تحت الإدارة الدولية، باعتبار أن لها شأناً آخر، له علاقة بالتأهب لإقامة دولة إسرائيل على أرضها.

سورية في 100 عام..

دروس التّاريخ

خطيب بدلة

قراءة الحاضر من خلال الماضي

اعتدنا نحن العرب، يا للأسف، أن نصدّق أية عبارة يتفوّه بها المسؤولون الغربيون، مهما تكن غريبة، أو سوريالية. ففي مطلع عام 2005 أدلت وزيرة الخارجية الأميركية «كونداليزا رايس» لجريدة واشنطن بوست الأميركية، بحديث صحافي أعلنت فيه أن الولايات المتحدة ترغب في نشر الديموقراطية في العالم العربي!.. من خلال البدء بتشكيل ما يُعرَف بـ «الشرق الأوسط الجديد»، ويكون ذلك عبر نشر «الفوضى الخَلّاقة»!

صَدَّقَ الكثيرون منا هذا الكلام، وروّجوا له؛ مع أن المرء يستطيع، بقليل من التفكُّر، أن يكتشف المغالطة الكبيرة الموجودة فيه، فالفوضى لا تؤدّي، بأي شكل من الأشكال، إلى الديموقراطية. بل إنها قرينة الحروب الأهلية التي تخرّب الموزاييك السكاني للبلاد، قوامُها القتل، والتدمير، والتهجير، والتجويع، وانهيار التعليم والصحة العامة، ونشوب المنازعات الدينية والمذهبية والقومية التي تمتد على عشرات السنين، مخلّفة وراءها ما لا يحسب الحاسب من الانقسامات العامودية، والأحقاد... وإذا أردنا أن نتحدّث عن إصلاح هذه النتائج الكارثية، وإزالة آثارها، وإعادة إعمار البلاد، فنحن نحتاج إلى مئات المليارات من الدولارات... إن الفوضى الهدامة، لا الخَلّاقة؛ تؤدّي، من جهة أخرى، إلى قتل روح الإبداع لدى الشعب، وتحويله من شعب منتج، شريف، مرفوع الرأس، إلى شعب مقهور، محاصَر، ينتظر السِلال الغذائية حتى تدخل إليه، بَرّاً، عبر المنظمات الإنسانية، أو تُسقط عليه جواً من طائرات الدول التي تقتله نفسها.

سورية الحرب العالمية الأولى

في أواسط عام 1916، أي بعد مضي عامين على بداية الحرب العالمية الأولى، أصبحت بريطانيا وفرنسا وروسيا القيصرية على يقين بأن الحرب ستُحسم لمصلحتهم، وأنها، أي الحرب، ستؤدّي إلى خروج البلاد التي تشكّل ما يُعرَف باسم «الهلال الخصيب» من تحت سيطرة المملكة العثمانية، ومن ثَمّ، وجدوا أن من



حقهم تقاسم النفوذ عليها، فجلسوا، ورسموا الخرائط لحدود الدول في هذه المنطقة، ثم اختلفوا عليها، فعدّلوها، حتى أصبحت مُرضية لهم فاعتمدوها.

في أواخر سنة 1917 تمكّن الشيوعيون البلاشفة من إسقاط نظام القيصر، وسارعوا إلى فضح الاتفاق السري المبرم بمعرفة الدول الثلاث، وهذا أدى إلى موجات احتجاج عارمة لدى أبناء المنطقة، وبالأخصّ جماعة أمير مكة الشريف حسين بن علي، الذين كان لهم مع الإنجليز شأن آخر.

روبرت فورد ورايس

ليس من المؤكد أن تكون السياسةُ الأميركية، في عهد الرئيس الأميركي «الديموقراطي» باراك أوباما، امتداداً طبيعياً لسياسة جورج دبليو بوش «الجمهوري» الذي أطلقتْ وزيرةُ خارجيته «رايس» فكرة الفوضى الخَلّاقة التي ستصنع الديموقراطية في الشرق الأوسط الجديد! ولكن المنطق الموضوعي يتطلّب منا النظر إلى موقف الأميركان من الثورة السورية بكثير من التأني، ومن مختلف الجوانب. فتصرفات السفير الأميركي في دمشق، السيد روبرت فورد، أعطتنا انطباعاً بأن أميركا ستتخذ موقفاً سريعاً وحاسماً ضد نظام الأسد، وأنها لن تقف موقف المتفرّج على المنبحة الرهيبة التي بدأ وريث حافظ الأسد يرتكبها بحق الشعب السوري. ومن المؤكّد أن نزول «فورد» إلى مجالس العزاء في ريف دمشق، برفقة سفراء آخرين، وتوجّهه إلى حماه ليشهد المظاهرة نصف المليونية، جعلانا نستشف أن أوباما سيكون "رجل القرارات الحاسمة"، وليس ذلك المتردّد الذي يسير على مبدأ "القيادة من الخلف" الذي تحدّث عنه الصحافي ريتشارد مينيتير في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه.

من هنا نستخلص أن تصرفات فورد، والتصريحات التي يتناوب المسؤولون الأميركان على إطلاقها، من قبيل «الأسد فقد الشرعية» و«على الأسد أن يرحل» و«لا مكان للأسد في مستقبل سورية»، ثم السماح بتشكيل فصائل من الجيش الحُرّ من جهة، ومنع تشكيل جيش وطني سوري مُوحَّد، وعدم السماح بإقامة منطقة عازلة تؤوي اللاجئين، وتحريم بيع الجيش الحُرّ مضادات للطيران من جهة أخرى، كل هذه توحي لنا بأن أوباما ذهب بسورية نحو الغرق في خضم «الفوضى الخَلّاقة»، التي يمكن أن يمتد لهيبُ نارها إلى دول الجوار، بغية تقسيمها، ثم رسم حدود «الشرق الأوسط الجديد»، الذي يضم دويلات صغيرة جريحة، تئن من وطأة سنوات الاقتتال، وإسرائيل الدولة المعافاة التي كانت ترقص طرباً لما يحصل لجيرانها، أعدائها التاريخيين!

أوان رسم الحدود

الدور الذي تلعبه أميركا اليوم، في توجيه مقادير الأمم المُسْتَضْعَفة المنهزمة تاريخياً، يشبه، إلى حَدٍّ بعيد، الدور الذي كانت تلعبه بريطانيا العظمى في مطلع القرن الماضي، فالقرار البريطاني غير المعلن المتعلّق بتسريع سقوط المملكة العثمانية، ثم تقاسُم أراضيها مع فرنسا، تمّت ترجمته من خلال «السير آرثر هنري مكماهون» الممثل الأعلى لبريطانيا العظمى في مصر، الذي شرع يتراسل مع شريف مكة حسين بن علي، بين الرابع عشر

من يوليو/تموز 1915، والعاشر من مارس/آذار 1916، ليعقد معه صفقة تتلخّص في أن يُشعل بن علي الثورة ضد الحكم العثماني، مؤازراً القوات البريطانية، مقابل إعطائه دولة تمتد على آسيا العربية بالكامل.

وبناءً على هاتيك المراسلات التي اشتهرت في التاريخ باسم «مراسلات حسين- مكماهون» ذهب الأمير فيصل بن الحسين إلى دمشق، وانتسب إلى «جمعية العربية الفتاة» التي أسّسها طلاب عربٌ في باريس 1909، التي كانت تعمل على تشكيل عصبية عربية في مواجهة «جمعية التركية الفتاة» التي كانت قد تأسّست بين صفوف الطلاب الإصلاحيين الأتراك عام 1889، ثم اندمجت مع «جمعية الاتحاد والترقي» 1906، ثم أصبحت أساس حكم الباشوات الثلاثة أنور وطلعت وجمال اعتباراً من عام 1913.

يقول التاريخ إن تنفيذ الوعد البريطاني للشريف حسين قد بدأ يتقلّص أثناء المراسلات نفسها، إلى أن اتفقا على استبعاد مرسين وأضنة وعدن وجنوب العراق وحمص من الدولة المتفق عليها... واستمر تقليص الرقعة من قِبَلِ بريطانيا مع استمرار الوعود المستقبلية، حتى رضي الشريف حسين بإقامة دولة صغيرة على قسم من الأرض السورية، يضم دمشق وحلب، شريطة أن يبقى ساحل البحر المتوسط تحت السيطرة الفرنسية.

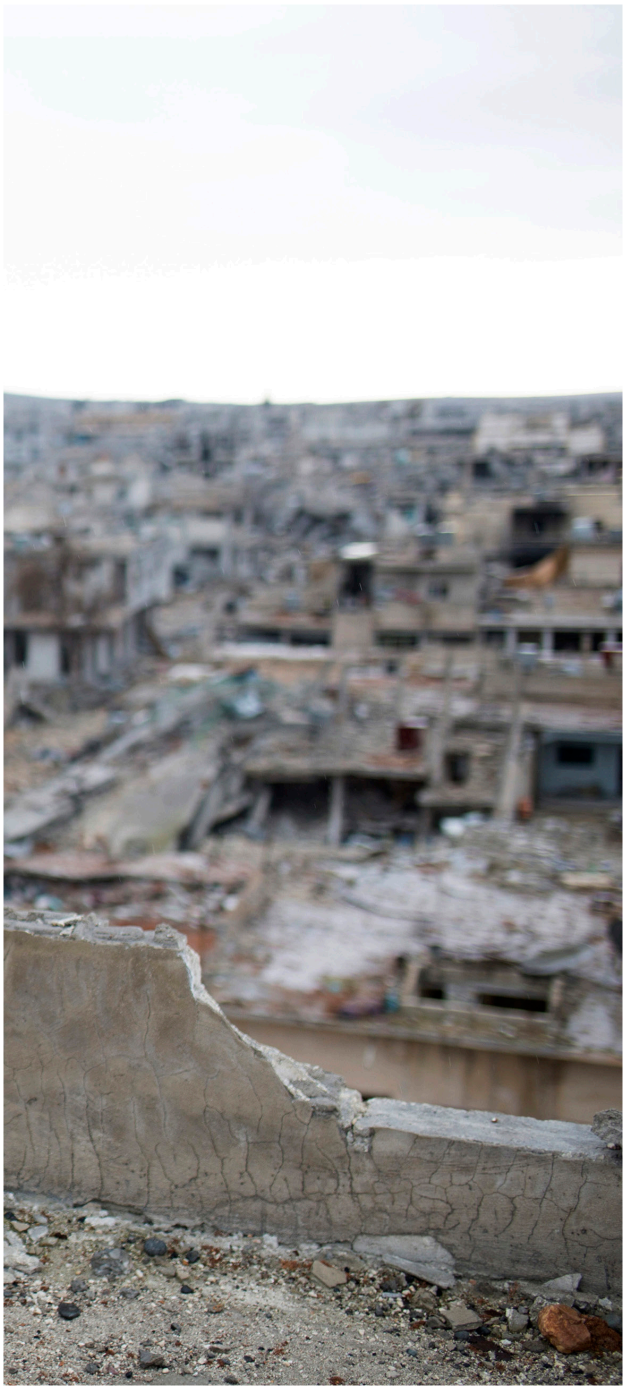
ومع نهاية الحرب العالمية، في أواخر شهر أكتوبر/تشرين الأول من سنة 1918، دخل الأمير فيصل إلى دمشق على ظهر حصانه، فقابله الأهالي بالورود والطبول والزمور، كيف لا وهو يعرف أهل دمشق، وهم يعرفونه؟! وسرعان ما دخل حلب، مثلما هو مقرّر، واستدعى كوكبةً من الرجال المثقفين، الإصلاحيين، أمثال يوسف العظمة، ورشيد طليع، وإبراهيم هنانو، لمشاركته الحكم.

قسّم الفيصليون البلاد إلى ولايات، وأحدثوا وزارات، على النمط الأوروبي، محاولينَ إقامة دولة يمكنُ وصفها- مجازاً- بأنها «ديموقراطية»، بدليل أن المشنقة التي نُصِبَ فيصل بنصبها أمام دار الحكومة لإظهار القوة والبأس، نُصبت بالفعل، ولكنها بقيت مدة طويلة دونما استعمال، حتى تحوّلت إلى مشنقة «أليفة»، وربما غطى الغبار حبالها!!

ولكن الأوان قد آن، بعد مضي 22 شهراً على إقامة هذه الدولة الفتية، لتطبيق «اتفاقية سايكس - بيكو» التي كانت بريطانيا قد أبرمتها مع فرنسا، شريكتها في الحرب والانتصارات، وإذا بأهل دمشق يسمعون، في الرابع والعشرين من يوليو/تموز 1920، هدير سنابك خيل الجنرال غورو، وأزيز مدافعه وبنادقه، وبعد مقاومة محدودة تَزَعَّمَها وزيرُ الدفاع الفيصلي يوسف العظمة، سقطت دمشق، ثم حلب، وأصبحت سورية المرسومة في خرائط سايكس وبيكو، كلها، تحت الانتداب الفرنسي!

الطائرات مكان الخيول

أخيراً، لقد بدأت معالم «اتفاقية كيري- لافروف» حول سورية تتضح منذ الثلاثين من سبتمبر/أيلول 2015، حينما بدأت طائرات «السوخوي» الروسية تدك مواقع المعارضة السورية، وتقتل ما لا يحسب الحاسب من المدنيين العزل، ثم أخذ النفوذ الروسي يتسع، ويمتد على الأراضي السورية، وعلى القرار السياسي السوري، ترافَقَ ذلك مع تركيز الإعلام الروسي، بشكل خاص، على ضرورة إشراك أكراد سورية الديموقراطية في مستقبل سورية، تلا ذلك تصريحات تتحدّث عن سورية فيدرالية، مقابل غض طرف أميركي واضح عن العملية برمتها، واكتفاء المسؤولين الأميركان بتصريحات تنتقد شراسة التدخُّل الروسي، وأن على روسيا أن تساهم في إنجاح العملية السلمية، وحينما يتوجّه أحد ما بالسؤال إلى الأميركان حول سبب تراخيهم تجاه التدخُّل الروسي، يتحدّثون عن ضرورة التعامل مع هذا التدخُّل بحذر، خشية أن تتحوّل هذه الحرب الإقليمية إلى حرب عالمية!



دروس التاريخ

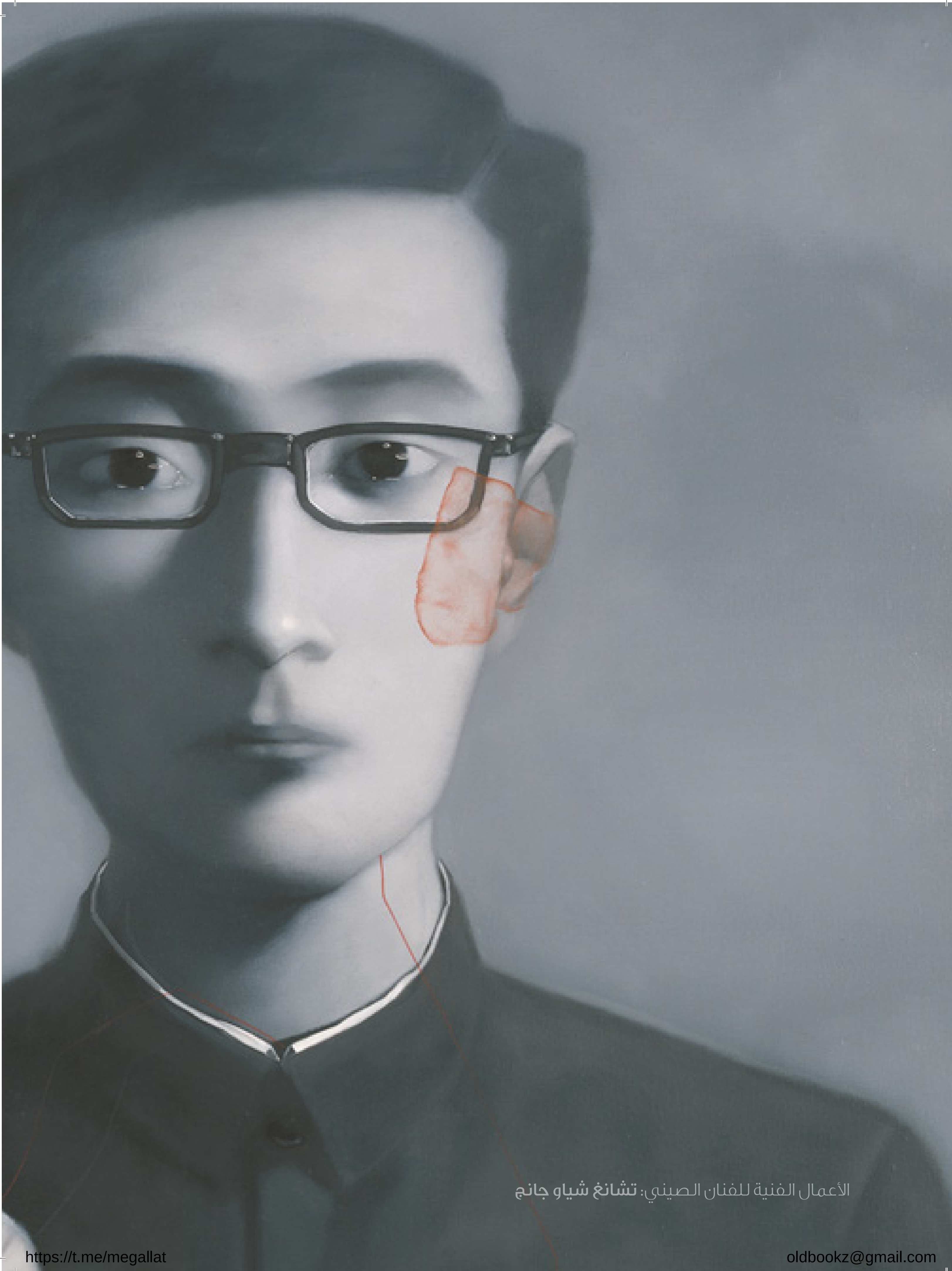
لقد أمضى القوميون العرب، وبالأخصّ البعثيون الذين حكموا سورية والعراق، أكثرَ من أربعين سنة وهم يتحدّثون عن «اتفاقية سايكس- بيكو» بانتقاد يصل إلى مستوى السخط، وامتلأت المناهج المدرسية



بالمقرّرات التي تركز على أن «سايكس - بيكو» إنما هي مؤامرة استعمارية رمت إلى تقسيم الوطن العربي إلى دويلات قُطْرية، رسمت بينها حدوداً وهمية، لكي يسهل احتواؤها، والسيطرة عليها اقتصادياً، وأننا، نحن العربَ، سنقضي، في يوم من الأيام، على هذا التقسيم الذي تبنته دولتان استعماريتان كبيرتان هما بريطانيا وفرنسا، ونصل إلى توحيد الوطن العربي في دولة واحدة، قويّة.

والآن، في ظِلّ الهيمنة الأميركية على مقدرات الشعوب المستضعفة، أصبحت سورية قاب قوسين أو أدنى من التقسيم إلى أقاليم صغيرة «فيدرالية»، متباعدة، ومتناحرة، لا تحتوي على منازل يسكنها المواطنون، وإنما هي ركام، وأطلال، وخرائب، تحتاج إلى مساعدات من دول العالم لإعمارها..

والآن، والحال هذه، ستصبح العودة إلى حدود «سايكس - بيكو» حلماً مستحيل المنال..



الأعمال الفنية للفنان الصيني: **تشانغ شياو جانج**



ملف

الشَعارات..
وليمةُ المغلوبين

تخوض مقالات هذا الملف في العبارات التي تفعل بالترداد والإعلان فِعل السِّحر!. كلمات نسميها شعارات، ما أن تنتشر بين الناس حتى تكون قد جنت مآربها في الاحتواء والتأثير أو التهدئة.

كيف يُطبخ الشِّعار، ويُصفَّى من كل فكرة عقلانية؟ كيف يخترق اللاوعي البشري؟ وكيف حدَّدت شعارات القرن الحادي والعشرين مآلات الزمن المعاصر؟ وأين ذهبت شعارات الوحدة العربيّة؟ أسئلة من ضمن أخرى يطرحها هذا الملف في ما يلي...

عناوين بلا مضمون..

د. فتحي المسكيني

في هذا السياق الطريف، سياق البحث في دلالة الشِّعارات المرفوعة في الفترة الراهنة من القرن الحادي والعشرين، والتي تمتدّ من سبتمبر/أيلول 2001 إلى الحروب الأهلية للعالم العربي ما بعد الدولة- الأمة، هنا، علينا أن ننزّل شعارات «ثورات الربيع العربي» في تونس ثمّ في مصر وغيرهما، والتي كان مبدؤها هو (DÉGAGE!- ارحلْ!) ذات الرطانة الفرنسية ثمّ «الشعب يريد إسقاط النظام» المستوحاة من شعر الشابي. إنّها شعارات بلا مضمون هوويّ أو دعويّ أو سياسيّ جاهز. وكلّ من استولى على هذه الثورات باسم هويّة جاهزة لها (علمانية، إسلامويّة، طائفيّة،...) قد أخطأ الطريق إليها.

> كلّ شعارات الدولة الحديثة هي شعارات «دنيوية» أو علمانية، وهي بالمعنى الدقيق: صرخة حرب مبطّنة ضدّ «عدوّ خارجي»

ربّما علينا أن نشير منذ الآن إلى أنّ «الصراخ» قد تحوّل من صوت فيزيائي إلى ما يسمّيه أصحاب نظرية الأفعال الكلامية «فعل التأثير بالقول». ومن ثَمّ نقل العنف الحربي إلى عنف تأويلي، لكنّ ما هو مؤكّد هو أنّ الشّعار هو دائماً أداة انفعال جماهيري واسع النطاق.

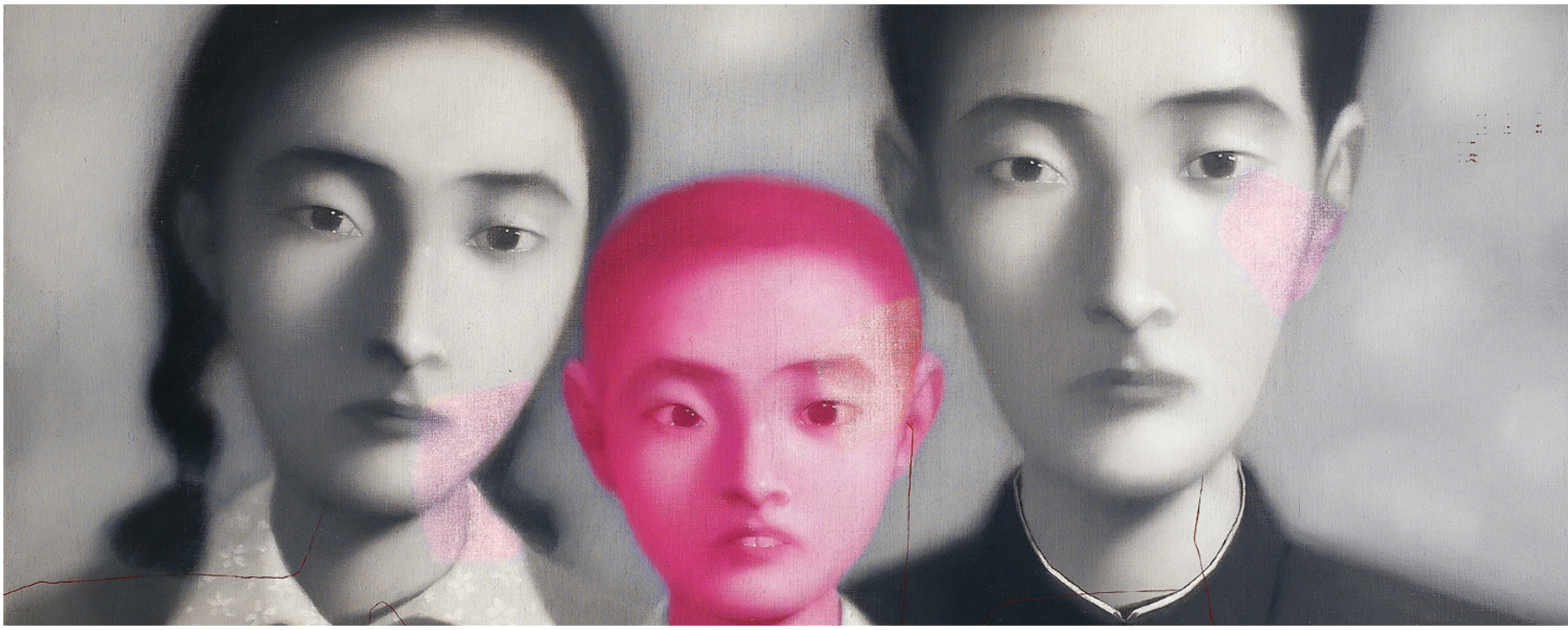
ويمكننا أن نصف أيّ شعار سياسي بأنّه استعمال انفعالات شعب أو مجموعة شعوب بوصفها جهازاً خطابيّاً مستقلاً بنفسه يُغني الحكّام عن أيّ حاجة إلى نقاش عمومي حول صلاحية سياسة ما. ولأنّ الشعوب لا توجد إلّا في الجمع، ليس ثمّة شعب خاص أو في المفرد، فإنّ الدولة لا تتكلّم إلّا في شكل شعارات. وهنا يعني أنّ الشّعار ليس مجرّد وسيلة اضطرارية لمخاطبة الجموع التي لا تفقه منطق الدولة، بل الشّعارات هي وسيلة تفكير بدلاً عن الشعوب. كلّ من يخاطبك في شكل شعارات هو يفكّر بدلاً عنك. ولو وضعنا في الحسبان شعار التنوير الأوروبي: «تجرّأ على استعمال عقلك»، فإنّ «الشّعارات» الحديثة، والتي خلقها عصر الأنوار نفسه في أفق الدولة الحديثة (أكانت ليبرالية أو غير ليبرالية)، هي قد اُختُرعت من أجل تعويض العناوين الهووية التقليدية للشعوب قبل عصر التنوير: الدفاع عن المسيحية، نشر الإسلام،...



بـدلاً مـن «نشـر كلمـة الله» أو «العيـش مـن أجـل الصليب»،... صـار الفرد المعاصر مدعوّاً إلى «حب العمل» و«احتـرام القانـون» و«التضحيـة مـن أجـل الوطـن»، إلـخ. كلّ شـعارات الدولـة الحديثـة هـي شـعارات «دنيويـة» أو علمانيـة، وهـي بالمعنـى الدقيـق: صرخـة حـرب مبطّنـة ضدّ «عـدوّ خارجـي» مفترض. لـم تعد الشّعارات السياسية تُحيل علـى أيّ مضمـون خلاصـيّ إلّا مجـازاً. حتـى الشّـعارات التـي تتحـدّث عـن الشـهداء أو عـن الديـن أو عـن السـعادة الأخرويـة هـي شـعارات «حديثـة»، أي تخاطـب سـامعاً دنيويّـاً بحتـاً، يتـمّ اسـتعمال انفعالاتـه ضمـن مجموعـة أفعـال كلامية معيّنـة يعتمـد عليهـا الفاعلـون مـن أجـل إحـداث تأثيـر قولـيّ مـدروس ومقصـود لذاتـه، مقياسـه الوحيـد هـو النجاعـة التاريخيـة. - هـل نحـن ناجعـون تاريخيّـاً؟ لا إجابـة عـن هـذا السـؤال إلّا فـي صيغـة الرجـاء. ولذلـك فـإنّ منطـق الدولـة يتحـوّل مـن خـلال شـعاراته إلـى مؤسّسـة رجاء عملاقة تنخرط فيهـا الشـعوب مـن حيـث لا تـدري، لكنّهـا لا تدافـع عنهـا طويـلاً. ومـا وقـع منـذ 2011 يشـير إلـى مرحلـة جديـدة مـن الشّـعارات: إنّهـا شـعارات مـا بعـد الدولـة الوطنيـة، وهـذا «المـا بعـد» ليـس لـه مضمـون جاهـز، وليـس حكراً علـى أحـد.

يمكـن الافتـراض بـأنّ أحـداث سـبتمبر/أيلـول 2001 هـي لحظـة اختـراع الأب الأكبـر لـكلّ شـعارات القرن الحادي والعشرين: نعني «مقاومة الإرهـاب». ولأنّ الإرهـاب عـدوّ «مخيالـي» وغيـر مرئـيّ وذو ملامـح تشـكيليّة فـإنّ كلّ بقيّـة العالـم قـد كفّـت عـن أن تكـون «دولاً» وتحوّلـت إلـى مسـاحات رخـوة لنشـر سـلطة إمبراطوريـة بـلا حـدود قوميـة، يبرّرهـا شـعار واحـد وأحـد هـو مقاومـة الإرهـاب، العـدوّ النائـم فـي أيّ خطـاب أو هويّـة أو قلـب بشـري. لكـنّ مـا وقـع منـذ 2011 فـي العالـم العربـي هـو تكذيـب ميتافيزيقـي لنبـوءة الإمبراطوريـة: صحيـح أنّ شـعار العولمـة قـد انتصـر علـى سـيادة الدولـة- الأمـة التـي انحسـرت وتحوّلـت مـن حـدود قوميـة للمواطـن إلـى حـدود إجرائيّـة للإنسـان/اللاجئ- وهـو التعريـف الجديـد للفـرد بـلا دولـة أو سـقطت دولتـه القوميـة- لكـنّ الخصـم غيـر المنتظـر فـي وجـه الإمبراطوريـة مـا بعـد القوميـة لـم يعـد الدولـة الأمـة التـي فقـدت قوّتها التاريخيـة، بـل الشـعوب التـي نجحـت فـي التحـوّل السـريع بواسـطة «الثـورات» أو «الانتفاضـات» أو «الحـروب الأهليـة»،... إلـى مسـاحات لنـوع غيـر

> ما وقع منذ 2011 يشير إلى مرحلة جديدة من الشّعارات: إنّها شعارات ما بعد الدولة الوطنية، وهذا «الما بعد» ليس له مضمون جاهز، وليس حكراً على أحد



> شعارات القرن الحادي والعشرين بلا مضمون هوويّ، بلا حدود قومية أو دينية، ذات آفاق إنسانية رحبة، عابرة للثّقافات واللّغات والشعوب

مسبوق من الاحتجاج: الاحتجاج على العصر الهووي للدولة، والذي كان يحمل شعارات الدولة الليبرالية الغربية (من قبيل هويّة قومية، سيادة وطنية، تراث حضاري، تعليم عصري، تقدّم أخلاقي، تحديث تقني، رخاء اجتماعي، تمثيل نيابي، انتخاب حرّ...).

لو أخذنا أمثلة عن الشّعارات الراهنة، نعني التي أخذت تشكّل ملامح «صرخة الحرب» في القرن الحادي والعشرين، لوقفنا على تغيّر مثير في ماهية الشّعار. وأهمّ ميزة جديدة هي أنّه شعار لم يعد له مضمون أخلاقي أو ديني أو سياسي من نوع «رجائيّ» أو معياريّ أو هووي أو أيديولوجي. لقد دخل الشّعار في باب «التسويق» الجماهيري الذي لا مضمون له. كلّ جملة أو علامة أو سؤال أو ادّعاء أو شبه حكمة أو شبه مثل سائر... يمكن أن يؤدّي دور الشّعار، لكنّ نجاحه ليس من طبيعة أخلاقية أو علمية. بل هو مجرّد مفعول بصري أو انفعاليّ أو تخييلي سرعان ما ينقلب إلى آليّة انفعال بلا ملامح لأنّه ذو طبيعة إجرائيّة بحتة. وهنا الجانب لا يتوضّح حقّاً إلّا متى قارنّاه بشعارات القرن العشرين: شعارات حروب التحرير الوطني (ضدّ الاستعمار)، ولكن أيضاً شعارات بناء الدولة الأمة الحديثة (شعارات الاستقلال القومي). كانت شعارات ذات مضمون معياريّ تدافع عنه شعوب بأكملها، لأنه يشكّل بالنسبة إليها أفقاً هوويّاً جوهريّاً. وهنان النوعان من الشّعارات أدّيا أيضاً وبشكل قاهر إلى نزعات عنصرية فظيعة.

لا نناقش هنا المقوّمات الخطابيّة للشعار: هو يجب أن يكون دوماً «شيئاً» (قولاً، صورة، رسماً، علامة، لوناً، شكلاً...) تشكيليّاً، شعريّاً، مثيراً، لا يخلو من حدّة، غامضاً من دون إلغاز، له ذاكرة عميقة، خاطفاً، حلو السماع، يسير الترديد، ينطوي على قدر من السجع أو الوزن أو التقابل، وله شخصيّة أدبيّة لا تنكرها العين أو الأذن...

لكنّ ما نناقشه هو مضمون الشّعار: إنّ شعارات القرن الحادي والعشرين بلا مضمون هوويّ، بلا حدود قومية أو دينية، ذات آفاق إنسانية رحبة، عابرة للثّقافات واللّغات والشعوب.

مثلاً: رفعت حركة «لنحتلّ وال ستريت» (Occupy Wall Street) في سنة 2011 شعار: «نحن الـ 99%» (We are the 99%)، وهو شعار تحوّل إلى «ميمة» رشيقة على شبكة الواب، في إشارة إلى تلك الملايين من الناس الفقراء الذين يعانون من التفاوت الاقتصادي والاجتماعي في أميركا، في مقابل الـ 1 % الغنيّ الذي يتمتّع بالحلم الأميركي. هنا شعار عابر للناس وللأفراد وليس له أيّ مضمون هووي، أكان دينياً أو ثقافياً أو سياسياً.

كذلك: حين لجأ طلّاب مكسيكيون في ماي سنة 2012 إلى رفع شعار «أنا الـ 132» (Yo soy 132) للتعبير عن تضامنهم مع 131 طالباً في جامعة إيبيروأميركا، الذين نشروا تسجيلاً على اليوتيوب للتعبير عن سخطهم ضدّ سكوت الإعلام عمّا يحدث، كاشفين عن بطاقاتهم الطلابية وعن أسمائهم وأرقام بطاقاتهم والدراسات التي يدرسونها، معلنين عن عدم ولائهم لأيّ حزب، وخاصة كونهم يدافعون عن الطابع الطلّابي البحت لاحتجاجهم، - كان هنا الشّعار تضامناً احتجاجيّاً بحتاً ليس له أيّ مضمون هووي أو دعويّ جاهز. إنّه مجرّد المشاركة في الاحتجاج كعنوان أخلاقي جديد للشباب الساخط من دون أيّ انخراط فعليّ من نوع حزبيّ أو سياسيّ.

وكذلك: حين رُفع في فرنسا شعار «أنا شارلي» (Je suis Charlie) بعد الهجوم الإرهابي الذي تمّ ضدّ صحيفة «شارلي إيبدو» في يناير/ كانون الثاني 2015، فإنّ الشّعار كان عبارة عن تضامن «إنساني» بحت مع ضحايا «بحتة». - يبدو أنّ أخطر ميزة جديدة للشعار ما بعد الحديث (ما بعد خطابات الدولة الأمة) هو أنّه شعار يخاطب الإنسانية في أيّ شخص، وليس له أيّ مضمون هووي محدّد.

في الشِّعار تناصات وبَيْنِيَات متواترة، كما فيه ممكنات واستحالات مُتعدّدة، ففيه نقرأ الشِعر والشاعرية، ونقارب الشعور واللاشعور، والشعيرة والشعرة، ونكتشف «الما بين» من حَدّ الموالاة إلى حَدّ المعارضة، ومن سجل التسعير (من السُعار لا السِعر) إلى سجل التلطيف والتهوين. بالشِّعار نحيا ونستمر، وعبر مداراته نؤسّس الرؤى والمطالب، ونهزم ضجيج الصمت ونعلن للأنا وللآخر عن هويّاتنا المنشرخة ويوتوبيانا الجميلة.

بالشِّعار نحيا

د عبد الرحيم العطري

الشِّعار متن قرائي، يزاوج بين الحرف والصوت، ينبني على الاقتصاد اللغوي والاشتغال الحناجري، يروم التعبئة والتحريض و«الإحماء» الرمزي للفعل الاحتجاجي أو التأييدي. فالشِّعار لا يُقرأ فقط، بل يُنطق، ويُنشد، ويُغنى، ويُصدح به عالياً حتى يكتسب فعاليته ويحقّق غاياته. إنه أداة تعبير ووسيلة احتجاج أو تأييد، يتم تنضيده في «مختبرات» الأجهزة الأيديولوجية للمؤسّسات السياسية والاجتماعية، من أجل إعادة صوغ «الحسّ المشترك»، وتوجيهه نحو ما تقتضيه الرهانات والصراعات والتسويات.

يتجاوز الشِّعار مبناه اللغوي ولحنه الموسيقي، إلى بنيته الصوتية الدالة والمؤثرة، وفعله الجماهيري النافذ والمثير، فهو الآلة القويّة والفعالة في «نضال الحناجر»، ولهذا كان ولا زال الطلب السياسي والاجتماعي أكثر ارتفاعاً عليه في تبيير الحركات الاحتجاجية والمسيرات التأييدية، فعن طريق صياغاته وانفتاحاته يتأتى توحيد الصوت الجماعي وتبليغ الرسائل الواضحة والمشفرة إلى من يهمهم أو لا يهمهم الأمر.

طبعاً ينتمي الشِّعار من حيث الحقل والمحتدى إلى الدعاية كمجال لاشتغال «القوة الناعمة» التي تستعيض بها المؤسّسة، بدلاً عن العنف والإرغام على توسيع دائرة الإجماع ومحو الاختلاف، فالدعاية تُؤَمّن للمؤسّسة وسيلة أكثر اقتصادية وأكثر تأثيراً، في خيارات تجييش الحشود وإلهاب الحماس الجماهيري. من هنا يُنْتِجُ الشِّعار ما تعجز عن فعله استراتيجيات أخرى مفتوحة على العنف والعنف المضاد. ومنه كان الارتهان إلى الشِّعاراتية كآلية تفاوض مع الواقع، لدى كثير من الحركات الطلابية والعمالية والسياسية عموماً.

ثمّة شعارات تحوّلت إلى أيقونة عابرة للسياق والمساق، تتردّد في الهُنا والهُناك، تحقّق التناص والانزياح، وتُعولم الصوت الصادح، وتجعل منه لغة واحدية المَدّ والمدى، فعبارات من قبيل: «الشعب يريد» و«ارحل» و«كفاية» و«كرامة، حرية، ديموقراطية» و«النصر أو الاستشهاد» و«بالروح، بالدم نفديك يا زعيم».. وغيرها من المسكوكات الشِّعاراتية، لم تعد حكراً على فضاءٍ بعينه، وإنما استحالت مُستعملة في كل الاحتمالات الاحتجاجية أو التأييدية.

يتضمّن الشِّعار في بعده الاحتجاجي نوعاً من الاستعراض الرمزي للعنف والصراع القائمَيْن بين المحتج والمحتج عليه، يُعبّر عن إبداعية الفاعل وقدرته على تطويع اللّغة واللحن من أجل طرح قضاياه والدفاع عن مصالحه والإبانة عن مطالباته، بدءاً من ترديد الشِّعارات «المهنية»

”عن طريق صياغاته وانفتاحاته يتأتى للشِّعار توحيد الصوت الجماعي وتبليغ الرسائل الواضحة والمشفرة إلى من يهمهم أو لا يهمهم الأمر“

إلى الأخرى «النابية» التي تعمل على تفريغ السخط المتراكم و«الاقتصاص»، ولو رمزياً، من الخصم الطبقي، بما يضمن «تصفية الحساب» بين المنتمين إلى ذات الحقل الصراعي.

هناك اقتناع راسخ بين صفوف المحتجين باستحالة استعارة الثقافة الصدامية في الردّ على التدخل العنيف للقوات الأمنية، ولهذا يتم استبدال معطى الصدام المادي بتحويلات رمزية، كهجاء الحكومة عن طريق الشّعارات والشارات والقمصان الإعلانية التي نقرأ فيها مثلاً «دكتور معطل= العار»، أو «أين وعود الحكومة؟» أو «الشغل= الكرامة». ففي هذه الشّعارات والشارات نقرأ ردوداً مُحرجة للدولة، خصوصاً عندما يكون توقيت الاحتجاج متزامناً مع زيارة وفود أجنبية رسمية.

فكل الفاعلين في الحقل يختبرون صنوفاً من الردود لمقاومة ومواجهة العنف الذي يستهدفهم، فمثلما يجد البعض في الخربشة على طاولات المدارس أو رشق القطار بالحجارة أو تمرير آلات حادة على صباغة السيارات الفارهة، ممارسةً لعنف مضاد ناجم بالضرورة عن عنف سابق عليه، مُتمثّل في التهميش والحرمان وخلافه، فإن المحتجين بدورهم يختارون الشّعارات واللافتات والشارات جواباً عن عنف سابق أو قادم بعد تدخل الأجهزة الأمنية.

فكل طرف يسعى إلى قول كلمته في إطار اللعب الدائر في إطار الحقل، وكل طرف يسعى إلى أن تكون كلمته مسموعة بأعلى صوت ممكن، حتى يؤسّس حضوره ويضمن استمراريته، لكن جولات اللعب، وبشكل مؤقت لا غير، تُحسَم لصالح الأقوى، المالك طبعاً لوسائل الإكراه والإنتاج. فالمهيمنون يعملون دوماً على توجيه منافع الحقل نحو ما تقتضيه مصالحهم ورهانات تحصين استمراريتهم كأسياد في حقل اللعب.

وإذا كانت الرموز والشّعارات من مؤشرات الانتماء، فإن نسبة مهمة من المحتجين من الطلاب والعمال، لا يجدون صعوبة بالغة في ترديد العديد من الشّعارات والأناشيد المعبّرة عن حركاتهم وملفاتهم المطلبية، فالشّعار أو النشيد يصير عنواناً للهويّة والمشترك الجمعي، إنه يُعبّر عن حدود الانتماء ودرجة الالتزام بالقضية. فهو، قبلاً وبعداً، مَتْنٌ رَامِزٌ يتوكأ على الاستجماع اللّغوي واللحن الموسيقي والعمق السياسي، يخاطب العقل ويدغدغ المشاعر والأهواء، مستهدفاً الدفاع عن قضية ما، والاحتجاج ضداً على وضع ما، وكذا الانتصار لفعل/فاعل ما، فللشّعار أثره و«سحره» المفضي إلى إنتاج الممانعة أو المعارضة أو الموالاة.

> الشّعار أو النشيد يصير عنواناً للهويّة والمشترك الجمعي، إنه يُعبّر عن حدود الانتماء ودرجة الالتزام بالقضية

لما كانت الحناجر ترتفع بأصواتها عالياً إبان الربيع العربي، كان لافتاً للنظر إصرار الشباب على رفع الأيادي تأكيداً لقوة الشّعار المرفوع، لكن الأيادي لم تكن تُرفع كما اتُفق، كُلّ رَافِع يَدٍ إلّا ويعلن انتماءً ما، من خلال الحركة التي منحت لليد هويّة وشعاراً وانتماءً. الأمر يتطلّب قراءة سيميولوجية لمعنى الشارة الاحتجاجية. فمنهم شباب يرفعون الأيادي بملمح القبضة، وآخرون يرفعون سبابة اليد فقط، وفئة ثالثة ترفع الأصابع الثلاث، وأخرى رابعة تعلن شارة النصر أو شارة «رابعة»، بالشكل الذي يُفضي إلى احتمال القراءة التالية، شباب اليسار، شباب الحركات الإسلامية وشباب التيارات الأمازيغية والقومية والإثنية، فضلاً عن فئة أخرى متخلية عن أقمصتها السياسية والدينية.

إن سقف المطالب بات يرتفع رويداً رويداً، أمام غياب جواب سياسي عن سوء الأحوال الاجتماعية، ليظلّ الشّعار «صوت من لا صوت له»، يمارس «الاختراق الاجتماعي» لكافة حساسيات المجتمع الثّقافية والاجتماعية والسياسية.

وما نعيشه آناً من تحوّل عميق في بناء الشّعارات، وانتقالها من «الشاعرية» إلى «البلطجة» أحياناً، يضع «الحقيقة» موضع سؤال، ويضع «المعنى» و«الرمز» في موقع دفاع بدل ارتياح واستكانة إلى اليوتوبيات الجميلة. فبعد أن كان الشّعار قولة رائعة ممهورة بتوقيع الشعراء والشخصيات الكاريزماتية، بات «ترميقاً» غرائبياً و«تهجيناً» للكلم والمعنى، يمتح من وعي زائف ومشوّه. فقد انسحبت شعارات من هكذا ألق: «غير أن الشارع الدامي لنا، مهما رشوا عليه من جنود» لـمعين بسيسو، و«يمكنكم قطف كل الزهور، لكنكم لا تستطيعون وقف زحف الربيع» لـ«ماوتسي تونغ»، - انسحبت للأسف- لتحلّ محلها درجة عليا من الإسفاف والبؤس لأسباب مركبة يتقدّمها انسحاب المثقف وشيوع أزمة «الاستبياع». فمن يُعيد للشعار وهجه ونقاءه؟

إن ثقافة «رجع الصدى» لم تقدنا إلّا إلى صناعة الأصنام وترويج المسكوكات اللفظية والمحسنات البلاغية، التي تفشل في «تجميل» الواقع كما اللغة. مثلما قادتنا الشّعاراتية المُزَيّفة إلى نوع من «الوثنية الفكرية» الجديدة، والتي أودت بنا أيضاً إلى إدمان لغة الخشب، ومداعبة الجراح بالملح والسكر. ما يوجب الحاجة، آناً وعاجلاً، إلى ثقافة النقد والمساءلة بعيداً عن أية أجندات مرتبكة أو مترددة في الذهاب بعيداً إلى داء العطب القديم. فالشّعار قد يلهب الحماس، وقد يؤجّل الاحتقان أو يؤجّجه، لكنه يبقى «نضال حناجر» في البدء والمنتهى، على درب صناعة «الوهم المُعمّم» لا غير.

بين أن تقول بـ«وطن عربي» أو «عالم عربي» مسافة تتحدّد بشرط المواطنة، وبين أن تقول «شعب عربي» أو «شعوب عربيّة» مسافة أكبر من الفرق بين المفرد والجمع. ففي مفهوم «الشعوب العربيّة» من التفريق أكثر مما فيها من جمع. والعِلّة ليست في اللّغة. وبين أن تقول «أمة عربيّة» أو «أمة عربيّة إسلامية» انزياح وتحيُّز لمصلحة الثانية على الأولى، كما في الفارق بين «شعب» و«شعوب»، والأول للقوميين العرب وفي مقدّمتهم البعثيون، فيما الثاني للشيوعيين العرب، وخاصة ممن تبعوا الحاكمين في موسكو، ومعظمهم فعل ذلك.

.. وسقط شعار الوحدة!

منذر بدر حلوم

وكما أن فكرة «الأمة العربيّة الواحدة» لا تعني بالنسبة لبعض الإسلاميين، أكثر من المصلحة ببعدها الإسلامي المتجاوز للعروبة ولحدود العالم العربي أو الوطن العربي، فإن هذه «الأمة العربيّة» لم تكن تعني للشيوعيين أكثر من جغرافيا لاشتغال تبين حجم الوهم فيه نحو كيان أممي، ولكن تابع للاتحاد السوفياتي، وهي معضلة ليس مكان نقاشها هنا.

وفي الوقت الذي يبدو فيه أمراً طبيعياً أن يتجاوز المشروعان، الإسلامي والشيوعي، حدود الجغرافيا العربيّة، وكلاهما مشروع أممي على طريقته، ومن ثمّ أن يكون كلاهما على قطيعة وتضاد مع المشاريع القومية، وما يغنيها من شعارات، أو ما تتعكز عليه منها، فليس طبيعياً أن يسقط القوميون مشاريعهم حتى لا يبقى منها سوى الشّعارات، وينعتهم كلّ من لا يخشاهم بـ(القومجيين)، ولا يخفى السلب فيها الذي لا يقتصر على جذرها العثماني. فأين، إذن، العِلّة؟ وكيف سقط شعار القومية المركزي، أي الوحدة، وخابت أحلام معتنقيه كي لا نقول أوهامهم؟

تحضرني هنا الصدمة من عبارة «عدا العراق» التي لم أصدّق عيني عندما رأيتها على صفحة الدول المسموح بالسفر إليها على جواز سفري السوري الأول. لم تكتب الداخلية السورية «عدا إسرائيل»، وذلك لا يعني أن السفر إلى الكيان الصهيوني كان مسموحاً به، ولكن يعني بوضوح شديد قطيعة مع الجار البعثي الذي رفع نظامه هو الآخر شعار الوحدة. ومعروف كيف كان يعامل المنتمون إلى بعث العراق في سورية، وغير قليل منهم حكموا بالإعدام، ولم تكن معاملة بعث العراق لبعثيي سورية أفضل حالاً، فيما لو أمسكت بهم آلة صدام هناك. فيما كان العراق وسورية، البلدين الوحيدين المؤهلين جغرافياً، وسياسياً، لولا وجود حاكميهما، في أقلّ تقدير، للوحدة. وطبيعي، لم يخف على أعداء المشروع الوحدوي العربي العمق الاستراتيجي والديموغرافي الذي يشكّله كلا البلدين للآخر، وقوة الدولة التي كان يمكن أن

كان العراق وسورية، البلدين الوحيدين المؤهلين جغرافياً، وسياسياً للوحدة، لولا شعارات حاكميهما



”

هل يمكن تحقيق شعار الوحدة دون تحقيق شعار الحرّيّة، وهو شعار بعثي آخر، من أسوأ ما أصابه كسابقه أنه ارتبط بالبعثين، الأسدي والصدامي؟

“

تنشأ. لكن، هل العِلّة في صدام حسين وحافظ الأسد فقط، أم في النخب الاقتصاديّة والعسكريّة والثّقافيّة التي اعتاشت على ديكتاتوريتيهما وفي أشياء أخرى؟ وسقط شعار الوحدة، وخابت، مرّة أخرى، آمال المؤمنين بإمكانية تحقيق شعار الوحدة، بعد خيبتها في المشروع الوحدوي مع أم الدنيا.

إنما، هل حقاً يمكن فصل المشروع الوحدوي عن المشروع الوطني، أي إمكانية تحقّق شعار الوحدة بين دولتين قبل تحقّق مفهوم الدولة في كلّ منهما، وهل يمكن أن يكون ذلك دون تحقّق المواطنة، ومن ثَمّ مفهوم الوطن؟ فأي وطن دون مواطن؟! فإذن، ثمّة عِلّة في غياب مشروع الدولة لدى ديكتاتورين صغيرين في مشروعهما الوطني، كبيرين في دمويتهما وإلغائهما لأسس المواطنة.

أم هل يمكن الحديث عن دور للشعب، أي شعب، قبل تحقّق مفهوم الشعب؟ ثمة فارق جوهري بين السكان والجماعة وسواها من المسميات وبين الشعب. فهل حقاً نحن القاطنين في الدول العربيّة شعوب بالمعنى الحقوقي أم مجرد سكان؟

وهكذا، أعيد طرح السؤال، بصيغة أخرى: هل يمكن تحقيق شعار الوحدة دون تحقيق شعار الحرّيّة، وهو شعار بعثي آخر، من أسوأ ما أصابه كسابقه أنه ارتبط بالبعثين، الأسدي والصدامي؟ وهل يمكن أن يتحقّق مفهوم الشعب دون حرّيّات وحقوق، لا تقل عن تلك المنصوص عليها في شِرعة حقوق الإنسان؟ أم لدينا فهم عربي خاص للحقوق، كالفهم الخاص لدى بعض الإسلام السياسي؟

لكن أعداء الحرّيّة أكبر وأكثر من البعثين المنكورين، فهنا يشترك الشيوعيون والإسلاميون في مدرسة وأد الحرّيّات وقمع أنصار التفكير النقدي والاختلاف. هنا، الجميع يتناهشون جثة الحرّيّة فيما يبكيها الشعراء.

ضلالة التحرير دون أحرار

المسألة ليست في أن الحكام العرب الذين اغتصبوا السلطات باسم فلسطين وتحرير فلسطين لم يحرّروها، بل في أنهم حالوا دون تحريرها، وبدلاً من ذلك حموا حدود إسرائيل، وكان يكفي ربما لإنجاز عمل مهم في منحى التضييق على إسرائيل إن لم يكن هزيمتها لو ترك هؤلاء الفلسطينيين وشأنهم. لكن الحكام العرب وليس فقط العسكر منهم راحوا يتنازعون شعار التحرير ويتنازعون معه أصحاب القضية المنكوبين. فلم يبقَ حاكم عربي، وأقول تقريباً توخياً للموضوعية، إلّا وأنشأ تشكيلاً فلسطينياً أو دعم ما يناسبه منها. وليس صعباً تخمين انعكاس الخلافات والنزاعات العربيّة- العربيّة



على القضية الفلسطينية، تفريقاً للصف وتعزيزاً للتناقض الداخلي وصولاً إلى الاقتتال خدمة لإسرائيل، موضوعياً إن لم يكن على مستوى النوايا.

وأما الشعب المصادرة إرادته من قِبَل سلطاته جميعها والمتاجر به من قبل النخب، الاقتصادية والسياسية والدينية.. الشعب المنزوع الحقوق والحرّيّات، فليس له إلّا أن يكون أداة لحرق شعار التحرير في حروب لم تحرّر أرضاً مغتصبة ولم تضعف إسرائيل ولم تفد الفلسطينيين في شيء، إلّا إذا كان مزيد من الموت والتفرقة مفيداً؟!

وهكذا، احترق شعار التحرير بالتزامن مع احتراق شعاري الوحدة والحرّيّة، ولم يكن لهذه الشّعارات القومية الثلاثة إلّا أن تخيب معاً، أو تحترق ليتدفأ عليها حماة المشروع الإسرائيلي، وسوف أكتفي بالأقربين دون الأبعدين.

وبعد، فأين يبدأ الوطن قبل أن يكون حُرّاً ويكون واحداً موحّداً، ويكون قادراً على استعادة الأجزاء المغتصبة منه؟ في محاولة للتخفيف عن القارئ سأحيل إلى أغنيتين.

ثمّة أغنية سوفياتية شهيرة اسمها «الدرع والسيف»، من كلمات ميخائيل ماتوسوفسكي، أداها بنيامين باسنير، في العام 1968، تقول: «من أين يبدأ الوطن؟ من لوحة في حارتك، من رفاق طيبين مخلصين يعيشون في الحارة المجاورة، أو ربما يبدأ من أغنية المهد التي غنتها لنا أمهاتنا ويصعب على أحد انتزاعها منا..- ويكمل في رومانسية الجواب وصولاً إلى- أو ربما من القَسَم الذي أديته في صباك، من قلبك أقسمت». لكن (الوطن) السوفاتي انهار، وخابت شعاراته كلها، بما فيها بناء إنسان خاص، وحل زمان آخر، ولهذا الزمن الآخر، خيباته المؤسّسة لوطن مفهومي آخر، أم لمفهوم وطني؟ فها هو فاسيا أوبلوموف (فاسيلي غونتشاروف)، يجيب سنة 2010، عن سؤال «من أين يبدأ الوطن؟»، بأغنية يقول فيها: «ربما من النقود التي تدفع في المشفى لتولد أنت، من الطرقات المحفرة وحواجز الشرطة، من أفلام الكرتون وأخبار الجنايات، من شراء الوثائق والشهادات المزوَّرة، من فحص السيارات وفوز النواب... الوطن وإياي لا يمكن فصلنا، فالوطن يضعني بين المرضى في طابور المشفى، ويسجل اسمي في مكاتب البوليس.. هنا الوطن يبدأ ولا ينتهي، ويقول عليك الاعتزاز ببوشكين ودوستويفسكي ويسينين وألكسندر نيفسكي، وليس مهما ما كان من زمان، فليس الوطن من أجلك إنما أنت من أجل الوطن» وتستمر الأغنية.

فهل حقاً يصلح وطن لا يبنى من أجلك للحياة، ناهيك بالحديث عن الشّعارات الكبرى؟! ليس بعيداً عن الجواب، حيث تخيب الشّعارات تكثر الأغنيات الوطنية والأناشيد الحماسية.

> احترق شعار التحرير بالتزامن مع احتراق شعاري الوحدة والحرّيّة، ولم يكن لهذه الشّعارات القومية الثلاثة إلّا أن تخيب معاً

ما أكثر الشِّعارات التي اقترنت بحياة شعب تعرض للتطهير العرقي والتشرد، شعارات كان لها صلة وثيقة بصراع الوجود، على امتداد قرن ونيِّف. الشِّعارات السياسية الفلسطينية جاءت في مواجهة الشِّعارات التي طرحها المشروع الإسرائيلي، من نوع شعار «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» ذلك الشِّعار المرعب الذي انطوى على إنكار وجود الشعب الفلسطيني، وتضمَّنَ طرده من وطنه بالقوة.

شعارات فلسطين

مهند عبد الحميد

كان الردّ الفلسطيني على ذلك الشِّعار المدوّي، بشعارات، هي: «فلسطين للفلسطينيين»، «فلسطين عربية»، «لنا وطن يعيش فينا» «فلسطين وطني وليس لي وطن سواه». وفي سياق طرح الشِّعارات الفلسطينية برزت الهويّة الوطنية والكيانية الفلسطينية كإثبات حضور للشعب الفلسطيني، دون أن تتناقض مع البعد العربي القومي الذي حرص الشعب الفلسطيني على الاستقواء به. بعد النكبة طرح الإسرائيليون شعار «الآباء يموتون والصغار ينسون»، وكان الردّ بشعارات، هي «سجِّل أنا عربي، ورقم بطاقتي خمسون ألف» وشعار «باقون كالجدار على صدوركم»، وشعار «نصنع الأطفال جيلاً ثائراً وراء جيل»، وشعار «سنرجع يوماً إلى حيّنا»، وشعار «عيننا يوم عودتنا». يلاحظ هنا أن الشِّعارات الفلسطينية تُؤخذ من الأشعار بنسبة كبيرة، لا سيّما أن خطاب الشعر والثّقافة الوطنية يتفوّق على الخطاب السياسي في معظم الأوقات.

> الشِّعارات الفلسطينية تُؤخذ من الأشعار بنسبة كبيرة، لا سيّما أنّ خطاب الشعر والثّقافة الوطنية يتفوّق على الخطاب السياسي

الشِّعارات الفلسطينية ظلّت ردحاً طويلاً تعبِّر عن المصالح الجماعية لعموم الشعب، وغالباً ما يفضي التبنّي الجماعي لها إلى فعل معيَّن، كَتَبَنّي موقف والتعبير عنه. الشِّعارات التي اشتُقَّت من الشعر والأدب كان لها قوة جذب كبيرة، عندما مجّدت البطولة أو انتقدت سياسة الخضوع واللامبالاة. شعار «اقرعوا جدران الخزان» المأخوذ من رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» ظل حاضراً في الأزمات التي عاشها الشعب الفلسطيني، ثم جاء شعار «لا تمت قبل أن تكون نداً» الذي شحذ همم المقاومين.

شعارات ما بعد نكبة 1948 كانت ذا طبيعة دفاعية، وردّاً على الشِّعارات الإسرائيلية. ولكن الشِّعارات تغيَّرت بعد اندلاع الثورة الفلسطينية عام 1965. «كلنا فدائيون نفنى ولا نهون»، لعب هنا الشِّعار دور الملهم؛ لتغيُّر معادلة «شعب من اللاجئين» إلى معادلة «شعب من المقاومين الفدائيين»، وحفر هنا الشِّعار عميقاً في وجدان الشعب، ولعب دوراً في شحذ الهمم، وجاء شعار «كل البنادق نحو العدوّ» ليخفف من التناقضات في صفوف الثورة، وشعار «عدم التدخل في الشؤون العربية» ليجيب عن الخلاف بين الثورة ودول عربية كالأردن ولبنان. كما طُرح شعار «القرار الوطني الفلسطيني المستقل» وشعار «منظمة التحرير هي الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطيني»، في مواجهة تدخُّل بعض الأنظمة العربية ومحاولتها الوصاية على المنظمة وإلحاق مواقفها بمواقف بعض الأنظمة. وكان شعار: «P.L.O IsraeL No» الشِّعار الذي راج في أوساط الجاليات الفلسطينية، والجاليات العربية، وأصدقاء الشعب الفلسطيني، في مواجهة إسرائيل في الخارج.

وانعكس التعدُّد السياسي والتعدُّد الفكري على

الشِّعارات، ففي حين طرحت حركة فتح شعار: «الفكر ينبع من فُوّهة البندقية» في إشارة إلى تعظيم دور الكفاح المسلّح. طرحت تنظيمات اليسار شعار «لا ثورة بدون فكر ثوري»، وانفردت التنظيمات اليسارية في طرح شعارات ضد أنظمة عربية كشعار «يا أنظمة الهزيمة، نحن أصحاب قضيتنا» وشعار «كلّ السلطة للمقاومة»، وشعار «عمّان.. هانوي العربية». في محاولة لمحاكاة التجربة الفيتنامية والثورة البلشفية حول أهمية وجود قاعدة انطلاق للثورة، وحول حسم ازدواجية السلطة. وفي مرحلة ما بعد حرب أكتوبر/ تشرين الأول عام 1973، اشتُهِر شعار «لماذا كسينجر في دمشق؟» في إشارة ضمنية لقبول النظام الأسدي بالوساطة والحل الأميركيين. كان ردّ النظام على هذا (السؤال/ الشِّعار) حملة من الاعتقالات طالت نسبة كبيرة من أعضاء التنظيم الذي كتب الشِّعار. وفي أثناء تدخُّل النظام السوري ضد المقاومة الفلسطينية واللبنانية التي كانت تسيطر على لبنان بنسبة 80 %، توحَّدت المقاومتان على شعار: «أسد في لبنان، أرنب في الجولان»، وكان الشِّعار الأقوى الذي أطلقه ياسر عرفات في الجمعية العامة للأمم المتحدة «غصن الزيتون بيد، والبندقية بيد».

صعود حركة حماس ومقاومتها الإسلامية أضاف إلى الشِّعارات بعداً دينياً فاعلاً ومؤثِّراً، فكان لشعار «فلسطين أرضَ وقف إسلامي وإرثاً شرعياً للأجيال القادمة» دور النقض لبرنامج منظمة التحرير، ونزع- عمليّاً- (شرعية) اتّفاق أوسلو، وأي حلّ لاحق يستند إلى قرارات الشرعية الدولية التي تقر بوجود إسرائيل على أكثرية الأراضي الفلسطينية. ولاحقاً، اشترطت حركة حماس موافقتها على دولة في الأراضي المحتلة عام 1967 بعدم الاعتراف بإسرائيل، والاكتفاء بقبول هدنة طويلة معها. وكان الشِّعار الأكثر تأثيراً الذي طرحته الحركة في أثناء الانتخابات «صوتك أمانة ستحاسب عليه يوم القيامة»، وفي المضمون، استهدف الشِّعار العلمانيين واليساريين المتنافسين مع حركة حماس في الانتخابات. وقد أثّرَ، فعلاً، في نتائج الانتخابات، وبخاصة عندما تعزَّز بشعار ذي طبيعة وطنية، هو «أميركا وإسرائيل قالتا: لا لحماس.. ماذا تقول أنت؟».

مرحلة أوسلو، بدورها، أفرزت شعارات، في مقدمتها شعار «السلام خيار إستراتيجي»، وشعار «سلام الشجعان»، وشعار «دولتنا على مرمى حجر «شعارات أحدثت قطعاً مع مرحلة الثورة والمقاومة، ولم تتغلغل في صفوف الشعب تحت الاحتلال الذي لم يلمس فرقاً جوهرياً بين مرحلة ما بعد الـ«السلام» وما قبله. وفي الفترة ذاتها رُفع شعار «تحويل قطاع غزة إلى سنغافورة، والضفة الغربية إلى تايوان» غير أن الشِّعارين لم يصمدا طويلاً قبل أن يفقدا مصاقيتهما، وقد اختفيا على وقع الحصار والأزمات المتفاقمة.

ومع استفحال التناقضات وإخفاق مفاوضات كامب ديفيد 2000 واندلاع الانتفاضة الثانية، وإعادة احتلال مدن الضفة الغربية، تغيرت الشِّعارات: طُرِح شعار «لا سلام مع الاستيطان» لكنه لم يساهِم في تغيير قواعد اللعبة السياسية حين تضاعف الاستيطان بمعدلات غير مسبوقة، وأكثر الرئيس عرفات من ترديد شعارات، مثل: «يا جبل ما يهزّك ريح»، و«على القدس رايحين.. شهداء بالملايين»، و«إحنا شعب الجبارين»، و«سيرفع شبل وزهرة علم فلسطين فوق أسوار وكنائس ومساجد القدس». وفي تلك الفترة ساد شعار «الانتقام الانتقام يا كتائب القسام»، كان هدف هذه الشِّعارات الاستنهاض والصمود أمام الهجوم الضاري الذي شنّته حكومة شارون.

وفي ظل الانقسام وانفصال الضفة عن قطاع غزة، رفع الحراك الشبابي الفلسطيني المتأثر بالثورات والانتفاضات العربية شعار «الشعب يريد إنهاء الانقسام»، وقد نجح الشِّعار في استقطاب الفئات الشابة التي بدأت تنظم احتجاجات شبابية في الضفة والقطاع، لكن الحراك سرعان ما أُجهض بفعل تدخلات أجهزة الأمن والنخَب المالية.

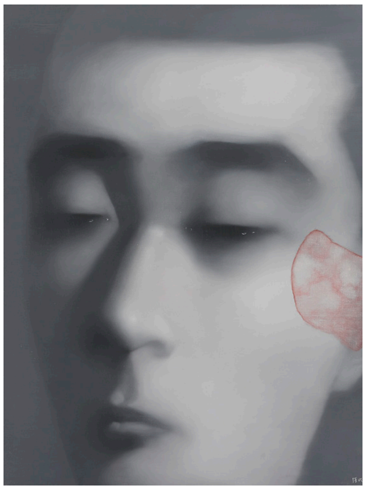
الشِّعار الأهم الذي امتلك قوة جنب وحرَّكَ وجدان قطاعات كبيرة من الشعب كان شعار «جائعون للحرّية»، طرح هذا الشِّعار إبان إضرابات الأسرى الجماعية عن الطعام في المعتقلات الإسرائيلية، ونجح في استقطاب وتنظيم احتجاجات شعبية داعمة للإضراب، والأهم أن الشِّعار وحّد الشعب والأسرى في الجوع للحرّية، والتحرّر من الاحتلال.

وكان للنساء شعارات، أهمّها شعار «شركاء في النضال شركاء في القرار» احتجاجاً على التمييز ضدهن، في مختلف المجالات، وبخاصة في مؤسسات صنع القرار، وشعار آخر مأخوذ من وثيقة إعلان الاستقلال «المرأة حارسة نارنا النائمة». وكان للشعارين وما أحدثاه من استقطاب دور في اعتماد «الكوتا النسوية» في الانتخابات التشريعية والبلدية، التي حَسَّنت تمثيل النساء في المؤسّسات، بما في ذلك الحكومة التي ضمت 5 وزيرات.

وللنخبة الثّقافيّة شعاراتها التي وجد بعضها أذناً مصغية، وترك تأثيراً جماهيرياً مهماً، كشعار «على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة» أما شعارات: «الأرض تورث كاللغة»، و«من يملك الحكاية يرث أرض الحكاية»، و«أنت منذ الآن غيرك»، فقد بقيت تحلّق، ولم تهبط إلى الناس.

> صعود حركة حماس ومقاومتها الإسلامية أضافا إلى الشِّعارات بعداً دينياً فاعلاً ومؤثّراً

> كان للنساء شعارات، أهمّها شعار «شركاء في النضال شركاء في القرار» احتجاجاً على التمييز ضدهن



يختـزل الشّـعار بحـراً مـن المفاهيـم والمبـادئ والاتجاهات والفلسـفات والقيـم في جملةٍ واحدة. لكـن أكثـر مـا يختزل الشّـعار هـو بحر المشـاعر والأهواء والعواطف، حيث تكمن قيمته العملية.

لا غالب إلّا اللّه

عبدالوهاب الأنصاري

التفاصيـل خلـف الشّـعار لا أهمّيـة لهـا، بـل الأهمّيـة كلهـا فـي مـا يوحـي بـه الشّـعار؛ الـذي يتوحّـد خلفه أصحاب القيم المتلاقية في مبادئها العامـة. يحرّكنـا الشّـعار مـن حيـث لا نـدري، يُثيـر فينـا الحمـاس أو البغـض أو التعاطـف أو الازدراء أو التهكّـم، إلـى آخـر المشاعر الإنسـانية المتضاربـة. عندمـا أعلـن المتظاهرون إبان الربيع العربـي أن «الشـعب يريـد إسقاط النظام» استبشر أغلبنـا بتباشـيرِ الصحـوة العربيّـة التـي طالمـا حلمنـا بهـا. فالشّعار للإشعار- أو، بحسب لسان العرب، الشّعار «العلامة في الحـرب وغيرهـا». وفـي غـزوات الرسـول (صلّـي الله عليـه وسـلم)، كان شـعار الصحابـة «يـا مَنْصُـورُ أَمِـتْ أَمِـتْ»، الـذي يـورده المصـدر نفسـه. فالشّـعار صـورة مختزلـة حماسـية مثيرة لهموم وتطلعـات الفئات المجتمعيـة التـي تسـعى لتحقيـق رؤاهـا. وكذلـك تطلعات الفئـات الخارجة علـى المجتمع، مثل «لا حكـم إلّا لله» التـي قـال عنهـا علـي رضـي الله عنـه «كلمـة حقٍ أريـد بهـا باطل». وهنـا تحليلٌ بالغٌ في العمـق لمـن قـد يتهيّـب أن يتجـرأ علـى مثـل ذلـك الشّـعار، لا يصـدر إلّا ممـن يفقـه بواطـن الأمـور وظواهرهـا. فقـد يصـرح أحدنـا بشـعار مـن نـوع «الوطـن فـي قلوبنـا» أو «الفـداء للوطـن»، بـكل إيمانٍ بذلـك، فـي الوقت الذي لا تعكس سـلوكياته شـيئاً مـن ذلـك، بـل قـد يكـون أكثـر انتهازيـةٍ مـن أعتـى السياسيين! ومن تلك الشّعارات الشعبية فـي العالـم العربـي علـى مـدى عقـود الآن مقولـة «بالـروح، بالـدم، نفديـك يـا ....» ثـم تمـلأ الفراغ باسـم القائـد الملهـم. وهنـا يحضرنـي ردة فعـل السياسـي اللبنانـي وليـد جنبـلاط الواعيـة قبـل أيـام لـدى ترديـد منتسـبين جـدد إلـى الحـزب التقدُّمـي الاشـتراكي الذي يرأسـه لشـعار «بالروح، بالـدم، نفديـك يـا وليـد»، إذ أنّبهـم جنبـلاط بقولـه إن هـذه الشّـعارات تذكـره ببشـار (الأسـد) وأن الـولاء لا يكـون للشـخص إنمـا للحـزب.

الـولاء للوطـن سـمةٌ عالميـة للشـعارات. مـن ذلـك مقولـة جـون كينيـدي التـي أصبحـت شـعاراً للوطنيـة، «لا تسـأل عمّـا يمكـن لوطنـك أن يؤدّيـه

لـك، إنمـا عمّـا يمكنـك أنـت أن تؤدّيـه لوطنـك».
وشــعار المرشــح الجمهــوري دونالــد ترامــب هــو «لنجعـل أميـركا عظيمـةً مـرةً أخـرى». لكـن الوطنيـة المفرطـة، مثـل الإفـراط فـي أي شـيء، ضـرب مـن الشـوفينية. خُـذْ مثـلاً شـعار «الأفضـل أن تكـون ميتـاً مـن أن تكـون أحمـر» (Better dead than red) خـلال سـنوات الحـرب البـاردة بيـن المعسـكرين الرأسـمالي والشـيوعي- خاصـةً خـلال الحقبـة المكارثيـة، التـي لـم تكـن إلّا نوعـاً مـن محاكـم التفتيـش. وفـي المعسـكر الآخـر، حيـث شـعار «مـن كلٍ حسـب طاقتـه، إلـى كلٍ حسـب حاجتـه» لـم يـردع روّاد الشـيوعية مـن اقتنـاء مـا فـوق حاجاتهـم.

كل ذلـك فـي عالـم الشّـعارات السياسـية. مـن الشّـعارات مـا يهتـف بهـا، ومنهـا مـا يرمـز بهـا، ومنهـا مـا هـو لغـرض تجـاري أو دعـوي أو اجتماعـي إلـى آخـر اسـتخدامات الشّـعارات لأهـداف مختلفـة. فـي الأغـراض التجاريـة مثـلاً، يُشـار كثيـراً فـي علـوم الإدارة والتسـويق إلـى شـعار سـيارات (لكـزس) علـى أنـه مـن أفضـل الشّـعارات الدعائيـة: «السـعي الـدؤوب نحـو الكمـال». الشّـعارات الدعائيـة- الناجحـة منهـا، مثلهـا مثـل السياسـية، تُثيـر الحمـاس والفكـر والإعجـاب فـي آنٍ واحـد. شـعار ماسـتركارد مثـلاً، «بعـض الأشـياء لا يمكـن شـراؤها بالمـال. لكـل الأشـياء الأخـرى عـدا تلـك، هنـاك ماسـتركارد». شـعار البحريـة الأميركيـة للدعـوة للانضمـام إليهـا: «القليلـون، الفخـورون، جنـود البحريـة». والفخـورون بمعنـى الأبيّـون أو أعـزّاء النفـوس. يذكرنـي ذلـك بقـول السـموأل مفتخـراً «تعيرنـا أنـا قليـلٌ عديدنـا فقلـت لهـا إن الكـرام قليـل». وشـركة الشـحن، دي إتـش إل: «إننـا نحفـظ وعـدك»... إلـخ. ومثـل الشّـعارات التجاريـة أصبحـت البلـدان اليـوم تنظـر إلـى نفسـها كسـلع تجاريـة يتـم التسـويق لهـا كأي منتـوج، سـياحياً. وكأي منتـوج تجاريـاً، فالشّـعار التجـاري ضـرورة تسـويقية. فشـعار أميـركا مثـلاً «اكتشـف أميـركا». وبريطانيـا «زر بريطانيـا». وفرنسـا «نـراك فـي فرنسـا». وكنـدا «تابـع الاكتشـاف» واليابـان أيضـاً تدعـو إلـى اكتشـافها «اكتشـاف بـلا نهايـة»، وشـعار نيوزيلانـدا «نقيـة مئـة بالمئـة». وهـذه الأخيـرة هـي قيـد اسـتفتاء شـعبها لتغييـر شـعار آخـر، هـو علمهـا: مـن تلـك التـي تحمـل علـم بريطانيـا فـي جـزءٍ منهـا إلـى علـم يحمـل نبتـة السـرخس الـذي يرمـز إلـى نيوزيلانـدا كثيـراً.

لكـن الشّـعارات التجاريـة لا ترقـى إلـى مصـاف السياسـية مـن حيـث تنفيسـها لحبائـس النفـوس. عندمـا أثقـل الأميـر المملوكـي عثمـان البرديسـي عاتـق المصرييـن بضرائبـه تنـادى المصريـون «يـا برديسـي، يـا برديسـي، إيـش راح تاخـد مـن تفليسـي؟». ولعـلّ أشـهر الشّـعارات التاريخيـة التـي شـكّلت مدخـلاً إلـى العصـر الحديـث لشـعبٍ رزح طويـلاً تحـت نيـر الاسـتبداد هـو تنـادي الشـعب إبـان الثـورة الفرنسـية بالحرّيّـة والمسـاواة والأخـوة، الشّـعار الـذي ألّفـه روبسـبير. ومثـل ذلـك خـلال الثـورة الأميركيـة: «أعطنـي الحرّيّـة أو أعطنـي المـوت». ومـن الشّـعارات التـي لـم يُكتـب لهـا البقـاء بطبيعـة الحـال هـو شـعار النازيـة: «شـعب واحـد، إمبراطوريـة واحـدة، قائـدٌ واحـد». والشـعب الواحـد هنـا إشـارةٌ إلـى ضـم النمسـا إلـى ألمانيـا. وبتراجـع المـدّ الشـيوعي قـد يأتـي يـومٌ لا ينكـر فيـه النـاس شـعار «يـا عمـال العالـم اتّحـدوا» مـن البيـان الشـيوعي.

تبقـى الإشـارة إلـى شـعار يغلـب عليـه القنـوط، وكأنمـا يتنبـأ بمـا سـتؤول إليـه الأمـور مـن سـوء العاقبـة آخـر الأمـر، يعرفـه كل مـن زار الحمـراء، وهـو شـعار «ولا غالـب إلّا الله»، شـعار بنـي الأحمـر النصرييـن، أمـراء غرناطـة. بسـقوط الموحديـن عـام 1212م وسـقوط قرطبـة عاصمـة الخلافـة وممالـك الطوائـف الواحـدة تلـو الأخـرى تمكّنـت غرناطـة وحدهـا مـن البقـاء زهـاء قرنيـن ونصـف القـرن كمملكـة تتبـع قشـتالة تدفـع الجزيـة لهـا ضمـن شـروط تفـرض عليهـا الدعـم العسـكري ضـد الممالـك الأندلسـية الأخـرى. وكانـت إشـبيلية آخـر المعاقـل المسـتقلّة إلّا أنهـا اسـتسلمت عـام 1248م للقشـتاليين بدعـم مـن ابـن الأحمـر، مؤسّـس الإمـارة النصريـة محمـد بـن يوسـف، الغالـب بـالله. لـدى رجـوع ابـن الأحمـر مـن القتـال تـمّ اسـتقباله اسـتقبال الأبطـال بهتـاف «الغالـب، الغالـب» وهـو يعلـم إنمـا عونـه للقشـتاليين فـي حربهـم ضـد إخوتـه الإشـبيليين بمثابـة بدايـة النهايـة لبنـي الأحمـر أنفسـهم، فـكان رده علـى المحتفيـن بـه «لا غالـب إلّا الله». هـذه علـى الأقـل إحـدى الروايـات وراء الشّـعار. أمـا شـعار الموحديـن فـكان «الحمـد لله وحـده».

فـي عالـم يتسـم بضـرورة التميّـز والسـرعة أصبـح الشّـعار ضـرورةً لـكل شـيء. مـن شـركات الطيـران حتـى المنـاورات العسـكرية، مـروراً بالمسـاحيق ومسـتحضرات التجميـل. كيـف يمكـن تحميـل فكـرةٍ مـا قـد يطـول شـرحها باقتضـاب؟ ذلـك هـو الشّـعار. لكـن الفكـرة وراء الشّـعار قـد تظـلّ بعيـدة المنـال. وقـد تقـدّم التضحيـات فـي سـبيلها دونمـا أمـل فـي التحقيـق. مـن ذلـك مثـلاً «أمـة عربيّـة واحـدة ذات رسـالة خالـدة». هـل تعرفـون أيـن قرأتـم ذلـك؟

"
الشّعارات التجارية لا ترقى إلى مصاف السياسية من حيث تنفيسها لحبائس النفوس
"

في السنوات الأخيرة حقّق أحد الشِّعارات أكبر صدى في جميع أنحاء العالم وهو شعار «نعم نستطيع! - !Yes, we can» خلال الحملة الانتخابية لباراك أوباما عام 2008. وقد استولى الكثيرون على هذا التعبير...

شعار نعم.. شعار لا

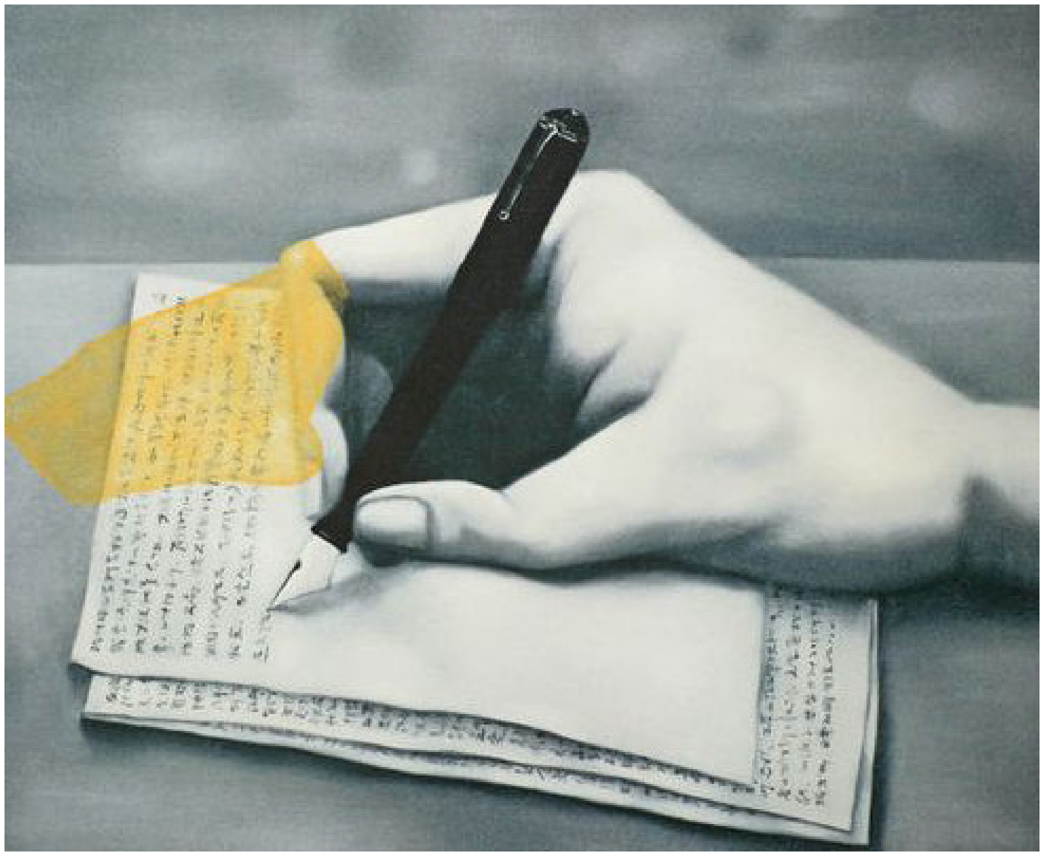
إيزابيلا كاميرا دافليتو

في كلّ مرّة كان لابد من مواجهة شيء يُعدّ مستحيلاً. كان شعار «نعم نستطيع! - !Yes, we can» يحوّل المستحيل إلى ممكن، كما حدث مع الرئيس الأميركي الذي تَمّ انتخابه رئيساً أسود في البيت الأبيض لأول مرّة في التاريخ. وإذا فكّرنا في المعارك التي خاضها مارتن لوثر كنج ضد العنصرية في الستينيات نفهم ما الذي كان يقصده من شعاره الشهير: «عندي حلم I have a dream» في كلمته التي ألقاها في واشنطن أثناء مسيرة الحقوق المدنية، ومن ثَمّ أصبح الحلم شعاراً للعديد من الأميركيين.

ثم حدث ما حدث، ولكن الشِّعار المناوئ للعنصرية: «عندي حلم»، والشِّعار السياسي القاطع: «نعم نستطيع»، ظلّا في صفحات التاريخ هما الشِّعاران الأكثر استخداماً ممن كان يأمل في تغيير سياسة بلده تغييراً شجاعاً، أو يتوهّم هذا.

وهكذا استعان به الكثيرون ممن يحلمون بالمستحيل ويأملون في تغيير اللعبة السياسية في دولهم، ولم يكن الإسبان آخرهم، بحركتهم «PODEMOS» (نستطيع) التي تنتمي إلى تيار الاشتراكية - الديموقراطية، والتي تقدّمت في انتخابات عام 2014 للدفاع عن الحقوق الاجتماعية للإسبان وللاحتجاج على سياسات التقشف في الاتحاد الأوروبي. وهي اليوم الحزب الثاني في إسبانيا من حيث عدد الأعضاء، والمعنى هو أن شعاراً في الميدان أنتج قوة سياسية حقيقية، قادرة على إسماع صوتها، ليس فقط في بلدها، ولكن على المستوى الدولي أيضاً.

وقد استغلّ العديد من السياسيين الآخرين، لغرض الدعاية لأحزابهم، كثيراً من الشِّعارات الشعبية مماثلة، حتى وإن كانت شعارات مستحيلة التنفيذ، إلّا أنها استغلّت سذاجة جزء من الشعب ويأسه ومعاناته من الأزمة الاقتصادية. وهكذا، شهدنا في إيطاليا في أعوام التسعينيات ازدهار شعار دعائي خادع استخدمه رئيس الوزراء الأسبق سيلفيو برلسكوني. فمن شاشات تليفزيون الدولة والشبكات الخاصة به، كان يهلّ الشِّعار الذي طالما حلم به الإيطاليون، وهو أن فوزه من شأنه أن يخلق «مليون فرصة عمل...» وبدا الشِّعار نكتة في بلد يعاني على مرأى ومسمع من الجميع حالة خطيرة من البطالة ظلّت لسنوات تضرب العمال بلا شفقة، دون أن



يشهد فرص عمل جديدة!!! كان شعاراً مجنوناً سخيفاً كاذباً، وكان الجميع يعرف هذا، ولكن كما يُقال عندنا «الأمل هو آخر شيء يموت، ثم لا أمل». فصدق الكثيرون حقاً أن برلسكوني، أحد أغنى الرجال في إيطاليا، قد يجد «مليون فرصة عمل» لجيش العاطلين الإيطاليين. وقد صدّقه كثير من الناس لسنوات، وبطبيعة الحال بعد ذلك، ومع مرور الوقت، تأكّدوا من عدم موثوقية هذا الشّعار. ومع أن أشخاصاً كثيرين لا يزالون يصدّقونه إلّا أن العمر يمضي بهم دون أن يروا هذا الوعد مُتحقّقاً. ويثبت هذا في الوقت نفسه كيف يؤثّر الشّعار السياسي، مهما كان سخيفاً، على العامة حتى يعميها، ويصمها، ويبكمها، لأنها في حاجة دائمة إلى تصديق المعجزات.

وقد شهدنا في الآونة الأخيرة شعارات أخرى من حكومتنا، ورغم أنها أقلّ خيالية واستحالة، إلّا أنها مشكوك فيها في أكثر من وجه.

كان شعار حكومة رينزي «كَهَن»، أي استبعد عواجيز الماضي حتى تعطي مساحة للشباب. إن التكهين يعني حرفياً إلقاء شيء قديم واستبداله بشيء جديد. ولكن إذا كان «التكهين»، أي اعتبار القديم «خردة» وإفساح المجال للأحدث، مبدأ صحيحاً، فإنه لا يمكن إقرار أن الخبرة المكتسبة لم تعد تساوي شيئاً. والتغيير بين الأجيال على كلّ حال ضروري، نظراً لأن سياسيينا شاخوا على مقاعد البرلمان التي احتلوها لسنوات طويلة، وظلّت مواقع السلطة، بكافة أشكالها، محتلة دائماً من أشخاص بعينها، هي «الديناصورات» القديمة التي لا تتغيّر أبداً.

عند هذه النقطة أودّ أن أقتبس من الفيلم الإيطالي «الشباب الأفضل» الذي عُرِضَ عام 2003 للمخرج ماركو توليو جوردانا، الذي يدعو فيه معلم انهزامي تلميذه إلى ترك إيطاليا لأنها «مكان جميل وغير مجد، مُقدَّر له أن يموت...» فيجيبه التلميذ: «من رأيك إذا أن يوم القيامة أصبح وشيكاً؟» فيقول المعلم: «ليته يأتي! على الأقلّ ستكون لدينا فرصة لإعادة البناء... ولكن للأسف كلّ شيء هنا على حاله، في أيدي «الديناصورات». اسمع كلامي، ارحل...». ويرد التلميذ: «وأنت، يا أستاذ، لماذا تبقى؟» عندئذ يصل المعلم إلى النتيجة الحاسمة: «أتريد أن تعرف لماذا؟ إنني يا عزيزي أحد هذه الديناصورات التي ينبغي تدميرها».

"يؤثّر الشّعار السياسي، مهما كان سخيفاً، على العامة حتى يعميها، ويصمها، ويبكمها، لأنها في حاجة دائمة إلى تصديق المعجزات!"

علاقة الشّعار - الأيقونة بالشّعار - اللوغو كعلاقة الانفتاح بالانغلاق، والهويّة بالتطابق Le Même / L'identique: الأيقونـة تَفتَـحُ على خارج، وتحيل إلى نموذج، وتردّ إلى مثلٍ أعلى، أما اللوغو فهو ينغلق على ذاته، ويكتفي بأن يتوحّد مع ما يحيل إليه و«يتطابق» معه. فـإذا كانـت الأيقونة تتميّـز بتعدّد إحالاتها وغنــى دلالاتها connotations، فـإن اللوغو يكتفي بأن يرتبط بمدلول بعينه ليظلّ أحادي البعد وحيد الدلالة Dénotation.

من «الأيقونة» إلـى «اللوغو»

عبد السلام بنعبد العالي

بيّن غـي دوبـور سـعْي «مجتمـع الفرجـة» الدائب إلـى إفقار دلالات الأيقونـة لجعلها أحادية البعد. كما أوضحـت حنـه آرنـدت أنّ إنسـان عصـر الصـورة، «الـذي يقدّس الشـفافية، سـرعان ما يتخلّـى عن كلّ مثـلٍ أعلـى.. كـي ينطـوي علـى نفسـه بعيـداً عـن أيّ انفتـاح علـى الخـارج، ويصبـح مكتفيـاً بعالمـه الضيّـق، ملتصقـاً بالمألـوف الـذي يعـجّ بتمثـلات تلتصـق أشـدّ الالتصـاق بالواقـع المباشـر».

أبـرز مثـال يخطـر ببالنـا فـي هـذا السـياق مـا تعرّضـت لـه صـورة تشـي غيفـارا مـن تحـوّل، سـواء فـي دلالاتهـا أو فـي وظيفتهـا. وبالفعـل، يمكـن اعتبـار هـذه الصـورة مثـالاً بـارزاً علـى مـا يُحدثـه مجتمـع الفرجـة مـن تأثيـر علـى الأيقونـة. فبمـا هـو يَخضـع لهيمنـة الصـورة والإعـلام، فإنـه يختـزل أبعادهـا ويجعـل منهـا مجـرد لوغـو. ذلـك أن صـورة «تشـي»، التـي ظلّـت لمـدة غيـر يسـيرة تعتبـر فـي أنحـاء مختلفـة مـن العالـم شـعار اليسـارية و«صـورة البطـل الثـوري» بـلا منـازع، سـرعان مـا «سـرقها» الإعـلام مـن السياسـة لتتحـوّل إلـى صـورة إشـهارية إعلاميـة تزيّـن الملابـس وأغلفـة الألبومـات الموسـيقية، إلـى حـدّ أن حاملهـا لـم يعـد يعبـأ بمـا تـدل عليـه، ولا بمـا كانـت تعنيـه.

> صورة «تشي» سرعان ما «سرقها» الإعلام من السياسة لتتحوّل إلى صورة إشهارية إعلامية تزيّن الملابس وأغلفة الألبومات الموسيقية

مثـال أقـرب إلينـا، بطبيعـة الحـال، هـو الكوفيـة البيضـاء المطـرّزة بالأسـود التـي غـدت رمـزاً لنضـال الشـعب الفلسـطيني. مـن الباحثيـن مـن يُجهـد نفسـه لتحديـد «أصـل» هـذه الكوفيـة فيتسـاءل عمـا إذا كانـت تحمـل اسـم المـكان الـذي صـدرت عنـه، أو مـا إذا كانـت «ذات أصـل فلسـطيني قـح»؟ وهنـا



ينكّرنا البعض بأن تاريخ ميلاد هذه الأيقونة يعود لثلاثينيات القرن الماضي، حيث كانت مجموعات من الثوار الفلسطينيين تقوم بإخفاء ملامح الوجه بارتداء «الحطة»، وعندما شرعت سلطات الانتداب في اعتقال كلّ من يتوشّح بها، أمر الثوار الجميع بارتدائها.

غير خافٍ أن مثل هذا الإرجاع والاختزال وحصر المعاني والوظائف في بُعد بعينه، من شأنه أن يُفقر الشّعار، ويقلّص كثافته السيميولوجية، ويقضي على بعده الرمزي. ذلك أن الشّعار ليس انعكاساً لواقع فعلي ولا اسماً بديلاً عنه. فهو لا يطابق واقعاً وإنما يسمو بـ«الواقع» ويعلو عليه. قيمته في رمزيته، والرمز لا يُفسر بإرجاعه إلى واقع، بل إنه هو الذي قد يُفسّر كثيراً من الوقائع ويفعل فيها.

بناء على ذلك، فلن نعمل نحن بدورنا على تقصّي «الأصول المؤسّسة»، وإنما نكتفي بمتابعة تلك التي تأسّست و«تأصّلت». ولنقلْ إنه ابتداء من ستينيات القرن الماضي استطاع المرحوم ياسر عرفات، الذي كان يحرص أشد الحرص على ألّا يظهر إلّا والكوفية على رأسه، استطاع أن يكرّسها شعاراً للنضال الفلسطيني، فغدا ارتداؤها انخراطاً في ذلك النضال، ومؤازرة للثورة وأبطالها. وهكذا صارت الكوفية «أيقونة» الثورة، بل إنها غدت شعاراً لليسارية والتمرّد.

ها هنا أيضاً سينتزع الإعلام هذا الشّعار من السياسة، فمباشرة بعد الحرب على غزة لاحظنا انتشاراً غير معهود لهذه الأيقونة، فأخذنا نراها في شوارع كثير من العواصم الغربية، بل أخذنا نلحظها في التجمّعات الحزبية في كثير من البلدان العربية، حتى وإن كان موضوع التجمّع بعيداً عن القضية الفلسطينية، بل إننا صرنا نراها حتى داخل قبة البرلمانات، وفي رحاب الجامعات وعلى كلّ الرؤوس، بما فيها رؤوس نجوم السينما، وأبطال الرياضة، ومُغنّي الراب على الخصوص.

وهكذا سرعان ما يُقحم مجتمع الفرجة الشّعار في دوامته الإعلامية التي تستهدف أساساً خلق رغبات لا تأبه بدلالات، ولا ترتبط لا بتاريخ ولا برموز ولا بقيم، اللهم إلّا قيم الاستهلاك التي تفرضها موضات اللباس والأغاني. ومعلوم أن التصاق رمزية ما بموضوع بعينه سرعان ما ينقلها من الرمز إلى «الواقع» الفعلي، ويفقدها شيئاً من مفعولها، لينتصر فيها الآني على التاريخي، والاقتصادي على السياسي، فتتحوّل الصورة إلى علامة، والشّعار إلى إشهار، و«الأيقونة» إلى «لوغو».

> يُقحم مجتمع الفرجة الشِّعار في دوامته الإعلامية التي تستهدف أساساً خلق رغبات لا تأبه بدلالات، ولا ترتبط لا بتاريخ ولا برموز ولا بقيم، اللهم إلّا قيم الاستهلاك



يَصْدُق كثيراً المثل الشائع «كل شيء إن زاد عن حده انقلب إلى ضـده»، ولكن الشِّـعارات وحدها هي التي تنقلب ضد نفسـها، حتـى وإن لـم تـزد عن حدها، يكفـي أن تكون مجرَّد شـعارات مسـتخدمة لجـذب «الزبـون». والزبون هنـا ليس، فقـط، كلّ من يبحث عن سـلعة ما، أو يسـعى إلى شـرائها، ولكنه قد يكون المواطـن العادي، وقد تكون السـلعة المعلن عنها، باسـتخدام الشِّعار، سـلعة وهمية، مثل «بيع الهواء في زجاجة»، كما يقول المصريون.

الشِّعارات المنقلبة

د. حسين محمود

شـعارات وهمية، وشـعارات «كذّابة»، وشعارات وطنية، وشـعارات «الجـودة»... ابتذلت الكلمة حتى صارت معانيها كلها سـلبية، وصار المطلب العادي والـردّ المفحم علـى المزايدين فـي كلّ المواقف: «كفى شـعارات»، حتـى نـكاد نـدرك أن الشِّـعار وسـيلة للنصب والتدليس والضحك علـى عقول البسطاء.

أمثلـة قليلـة هـي التـي نجـح فيهـا الشِّـعار فـي اجتـذاب الناس وحشـدهم مع فكرة معيَّنـة، و- ربّما- ارتبـط ذلك بقضايـا بعينهـا.

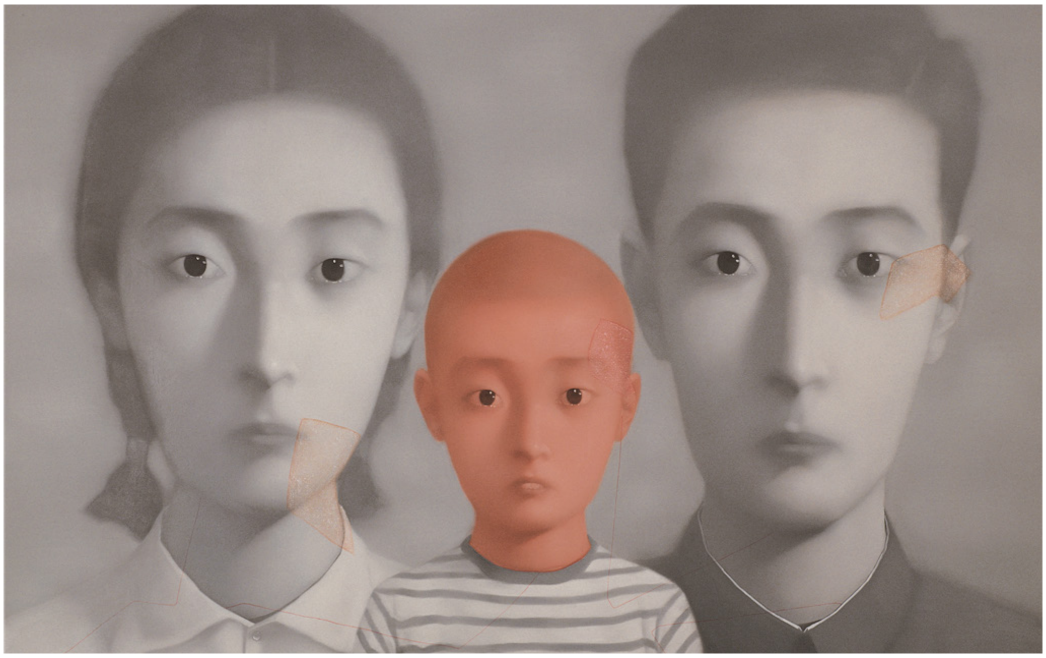
ينبغـي الحـذر، عمومـاً، عنـد سـماع شـعارات معيَّنـة: فشـعار «لا مسـاس» الـذي تتبنـاه الحكومـات المتعاقبـة فـي مصـر هـو أشـهر هـذه الشّـعارات المنقلبـة، فعندمـا يصـرّح مسـؤول- مثـلاً- بأنـه «لا مسـاس بالأسـعار»، فذلك يعنـي أنـه سـوف تحـدث قريبـاً موجـة من رفـع الأسـعار، وإذا صـرَّح بأنـه لا مسـاس بالقطـاع العـام، فـإن الشِّـعار يخفـي وراءه خطـط الخصخصـة، وإذا تنـاول شـعار اللامسـاس قضيــة مجّانيــة التعليــم، فهــنا معنــاه أن هــذه الأسـطورة علـى وشـك الاختفـاء.

وهكـذا، إذا سـمعت شـعار «الوحـدة الوطنيـة» فاعـرف أن هـذا المجتمـع الـذي رفعـه سـائر إلى الفتن الطائفيـة، وإذا جال بخاطرك أن تصدِّق شعار «دولة المؤسسـات» فاحـذر، فـإن خلف هذا الشِّعار مخطّط لتوريـث الحكـم، وشـعار «تحيـا مصـر» يعنـي أن اقتصادهـا علـى وشـك الانهيـار، و«العـلاج علـى نفقـة الدولـة» يعنـي أن كلّ مريض يجب أن يبحث عـن تكاليـف علاجـه قبـل أن يفكِّـر فـي أن يمـرض.

وكلمـا زاد بريـق الشِّـعار زاد زيفـه. صحيـح أن النظـم الشـمولية والمسـتبدة، بشـكل عـام، هـي التـي تختـار الشِّـعارات وتقصد عكسـها لكـي تمرّر، من خلالهـا، نوايـا يمكن وصفها بالخبيثـة، ولكن النظـم الليبراليـة هـي الأبـرع فـي تسـويق الشِّـعارات وتحويلها إلى موضة. «ألمانيا فوق الجميع» شـعار هتلـري يعنـي أن الزعيـم الألمانـي لـه طموحـات تفـوق حيِّـزه الخـاص، وتشـمل العالـم كلـه، ولكن «الجـودة شـعارنا» الـذي جـاء مـن أميـركا يعنـي أن البضاعـة التـي يمكـن أن تمـرّر خلـف هـذا الشِّـعار مميتـة أو مهلكـة أو مسـرطنة أو فيهـا مـن العيـوب أكثـر ممـا فيهـا مـن المزايـا. ومثـل ذلك شـعار «جودة التعليـم» الـذي يعنـي، فـي حقيقـة الأمـر، تسـويق التعليـم الأميركـي فـي مقابـل «تسـويء» غيـره مـن نظـم تعليميـة قوميـة. أمـا «رضـا العميـل شـعارنا» فيعنـي أنـك إذا اتصلـت بالجهـة التـي ترفـع الشِّـعار فأنـت علـى موعـد مـع طبيـب باطنـي ليعالـج لـك ضغـط الـدم الـذي تخلَّـف عـن هـذا الاتصـال، وسـوف يضيـع وقتـك، وتسـمع إعلانـات ترويجيـة، وفـي النهايـة، يجيبـك موظـف خدمـة العمـلاء بأنـك أنـت السـبب فـي كلّ مشـاكلك، وأنـك- بجهلـك- أفسـدت كلّ شـيء، وأنـك ينبغـي أن تعيـد (تسْـتيب الراوتـر)، (مـن «setup»)، أو أن هاتفـك سـوف يتـم إصلاحـه خـلال أربـع وعشـرين سـاعة، وهـو مـا لـن يحـدث قبـل سـتة أشـهر لـو حالفـك الحـظ.

عندمـا كنـت أعمـل محـرّراً صحافيـاً كانـت هنـاك، دائمـاً، بعـض الصيـغ الكلاميـة الجاهـزة التـي تُسـتَخدم لوضـع العناويـن، وقـد لاحظـت أنهـا، فـي الغالـب، تتحـول إلـى شـعارات، وخاصـة اسـتغلال بعـض

”
عندما يصرِّح مسؤول- مثلاً- بأنه «لا مساس بالأسعار»، فذلك يعني أنه سوف تحدث قريباً موجة من رفع الأسعار
“



الجمل التي يصرّح بها بعض السياسيين، لتصبح شعار المرحلة. ولهذا فإن الشّعارات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإعلام والصحافة، لأنها جزء لا يتجزأ من هذه الصناعة، وخاصة في شق البروباغندا، وهو مصطلح تصعب ترجمته بالإعلان أو الدعاية فقط، فله مضامين تذهب به إلى التأثير على المتلقي، لكي يتبنّى اتجاهات بعينها؛ ولهذا فإن الدول التي تأخذ بنظام وزارات الإعلام هي التي تؤمن بتأثير البروباغندا، وأشهر وزير إعلام (بمعنى بروباغندا)، في التاريخ، هو جوبلز وزير إعلام هتلر، وأميل -بصدق- إلى تسمية وزارات الإعلام العربية (وزارات البروباغندا)، ويعني هنا أنها بروباغندا للنظام الحاكم، بالأساس.

وهكذا، نجد أن الشّعارات هي إحدى الآليات التي تعتمد عليها البروباغندا للتأثير في عقل المتلقي وتغيير اتجاهاته. وتفشل السياسات الإعلامية عندما تسرف في صنع الشّعارات بما يفقدها وظيفتها الأساسية، باعتبارها مبادئ أو جزءاً من منظومة قِيَمية، يؤدي شيوعها إلى تحقيق أهداف سامية.

ومن مواصفات الشّعار الجاذبية، بغضّ النظر عن الجدّية أو الهدف من ترديده، والبلاغة الفائقة في صياغته؛ ولهذا توصف الشّعارات -غالباً- بأنها «رنّانة»، أي أن لها تركيب صوتي ملفت، ويسهل حفظه وترديده.

الملفت أن الشّعارات الرنّانة ليست هي -بالضرورة- تلك التي تُرفَع لنشر أهداف سامية وإشاعتها؛ الأهداف السامية كانت -على سبيل المثال- وراء شعار الثورة الفرنسية: «حرية، إخاء، مساواة»، أو ثورات الربيع العربي «عيش، حرية، كرامة إنسانية»، أو ثورة 1919 في مصر: «الجلاء التام أو الموت الزؤام» أو «عاش الهلال مع الصليب»، رغم المجادلات التي ثارت دائماً حول مدى قابلية تحقّق مثل هذه الشّعارات.

والشّعارات المقدّسة هي الأكثر وضوحاً من الشّعارات المنقلبة: أشهرها -على الإطلاق- شعار «الصليب» الذي تم رفعه لقيادة حروب أوروبية على الشرق، استمرت عدة قرون، وخلّفت وراءها، من الجروح والندوب التاريخية، ما لا يسهل إصلاحه، وهو شعار شديد التقلّب، حتى أصبحت «الحروب الصليبية» مرادفاً للحروب التي لا هوادة فيها ولا رحمة، خاصة أنها ارتبطت بشعار آخر هو «تحرير القدس»، تلك المدينة المقدسة التي استغلتها طوائف عديدة لكي تحقّق مآرب لها أبعد ما تكون عن «القدس» نفسها، ما بين حروب «نهب الشرق»، وحروب «نهب فلسطين»، و-أخيراً- حروب «الإرهاب الديني».

عندما ينجح فرد في صياغة شعار فيه بريق وجاذبية يستطيع أن يجمع حوله نفراً من الناس، هم الأسرع تأثّراً بالشّعار، وهؤلاء النفر سرعان ما يتحوّلون إلى حشد كبير، وهذه هي الآلية التي تستخدم في التعبئة العامة، وفي الانتخابات، وكذلك في الترويج للسلع والخدمات، بشتى أنواعها.

لكنّ أفضل شعار سمعته كان عن الشّعارات المنقلبة ذاتها: «لِنَدع الشّعارات، ونبدأ العمل».

> "أفضل شعار سمعته كان عن الشّعارات المنقلبة ذاتها: «لِنَدع الشّعارات، ونبدأ العمل»"



يبحث الجميع، في العصر الحالي، عن الكلمات السحرية التي تضمن المبيعات، أو حصد الموافقات، والأصوات، والقبول. وقد نشأ جيش من خبراء التسويق والإعلان والدراسات الاستشارية واستطلاعات الرأي. حتى الكتّاب والموسيقيون والمفكّرون ينخرطون في السباق للحصول على أفضل شعار لنشره في وسائل الإعلام.

قرية صغيرة بلا شعارات !

ستفانو بيني

لا تطمح شعارات الدعاية إلى إقناعنا بأن سيارة ما هي الأفضل، وإنما هي رمز للمكانة الاجتماعية

لا يهم ما إذا كانت كلمات الشّعار كاذبة، فلا تطمح شعارات الدعاية إلى إقناعنا بأن سيارة ما هي الأفضل، وإنما هي رمز للمكانة الاجتماعية، كما أنها تعطينا الحرّية لنذهب الى حيث نريد. ولا يفيد القول إن عطراً ما هو عطر رقيق حساس أو مختلف، وإنما يوحي إليك بأنك سوف تصبح رجلاً حقيقياً أو تصبحين امرأة فاتنة. وهكذا، فإن بعض المنتجات التافهة تعطيك سعادة زائفة، فتكفي عبوة من الزبادي للحصول على الصحة، وكيس من الأطعمة المجمدة للحفاظ على صحة الأسرة، وبنك لتصبح غنياً. الاستهلاك يعني أن تعيش حياة أفضل.

على هذه الشّعارات الكاذبة والمتكرّرة، بما يضغط على المستهلك حتى يصبح الضغط هاجسياً، تعتمد الإعلانات الإيطالية في إستراتيجياتها السوقية.

ولكن الشّعار لا يزهو منتصراً، ويزدهر، إلا في الانتخابات العامة. في هذه الانتخابات يتم ابتداع العشرات من الشّعارات، فتظهر على كلّ جدار وشاشة ومنشور، وجوه المرشّحين الباسمة، ترافقهم العبارات القانصة للأصوات. وتعود الكلمات نفسها دائماً:

جديد: كلّ مرشح هو جديد مقارنةً بالسياسة السابقة عليه، ويَعِدُ بطريقة جديدة في الحكم. وغالباً ما يكون المرشح من المتمرّسين في هذه اللعبة، أو أنه يخوض الانتخابات للمرّة المليون، ولكن الشّعارات الدعائية تعيد طرحه كلّ مرّة على أنه جديد.

نظيف: تعد كلّ حكومة جديدة بتنظيف آثام العام السابق.

نظيفة، ونزيهة، وشفافة: هي الكلمات التي لا تغيب، أبداً، في هذه المناسبات المتجدّدة.

في خدمة المواطن: ثلاث كلمات أساسية، يقسم جميع السياسيين إنهم لا طموح شخصياً ولا مصالح فردية لهم تدفعهم إلى ترشيح أنفسهم، ولكنها الرغبة في رعاية مصالح المواطنين هي التي تدفعهم لكي يتفرَّغوا لخدمتهم. كيف نشك

في ذلك؟

الأفعال لا الأقوال: صيغة الشِّعار الذي لا يغيب أبداً. آلاف الكلمات لشرح أن الكلمات لا تنفع، بل (الأفعال).

ثم هناك الكلمات السحرية اللازمة لصناعة الشِّعارات. على سبيل المثال، تُباع كلّ أنواع الطعام الإيطالي الآن، وتصاحبها كلمة الحيوي وكلمة العضوي. كلّ المنتجات الغذائية ومستحضرات التجميل أصلية وطبيعية وتساعدك على أن تظلّ شاباً. ولضمان صدق الشِّعار تتم الاستعانة، دائماً، بممثّل أو ممثّلة من المشاهير، أو إحدى الشخصيات المهمّة: إذا شربت هذا النوع من القهوة قد تصبح مثل جورج كلوني، وإذا شربت هذا المشروب يمكنكِ أن تتحولي إلى تشارليز ثيرون. وآخر شهود كبار عن صدق الشِّعار هم لاعبو كرة القدم: كريستيانو رونالدو يقوم بدور الشاهد على ستة منتجات في وقت واحد، ولاعبو كرة القدم غزوا- أيضاً- إعلانات الأطفال: الْتَهِمْ هذا البسكويت وسوف تصبح شهيراً ومليونيراً مثلي.

صحيح أن الكثير من الناس تعبوا من هذه الأكاذيب وهذا الخطاب، ولكن، لا يزال عدد آخر منوَّماً. وفي إيطاليا يعشق المشاهدون البرامج التي تستضيف المرشحين وهم يتشاجرون، ويستمتعون بهذه الوجبات على الهواء، رغم أنها سابقة التجهيز. ويشوّش ضيوف البرنامج على أنفسهم، ويشوّش بعض منهم على بعض آخر، كما يطلق هؤلاء الشتائم والسباب المعَدّ سلفاً على أولئك. المهمّ أن يصرخوا بشعاراتهم الخاصة، بصوت عال، في مواجهة خصومهم.

من المؤكّد أن السياسة ظلت، دائماً، مملكة الوعود، لا الأمثلة. كما ظلت، دائماً، عبداً لوسائل الإعلام، والدراسات الاستقصائية، والبروباغندا: العلمانية، والدينية.

من الصعب تخيُّل عالم بدون شعارات.

ولكني أستطيع أن أتذكر حدثاً صغيراً وقع في قرية إيطالية صغيرة، لم تنجح فيه الشِّعارات.

تقع القرية في إقليم موليزي، وهي بلد أمّي. دعونا نرمز لهذا البلد بالحرف (ب).

في تلك السنوات، كان نصف الرجال قد هاجروا إلى الخارج بحثاً عن عمل، وفي هذا البلد تم، منذ بضعة عقود، انتخاب عمدة. كانت الانتخابات أمام بوبو العجوز، الذي كان طبيباً بيطرياً، وأدار البلد بأمانة تامة، وكان معروفاً من قِبَل الجميع.

وفجأة، رشّح نفسه أمامه أحدُ رجال الصناعة الشبان، وكان يعمل في صناعة علب المشروبات، ولنرمز إليه بالاسم (ماتيو)، وملأ هذا الشاب البلد بالإعلانات. كانت أوّل حملة انتخابية حديثة، وكانت مفاجأة حقيقية للسكان أن يروا وجه ماتيو يظهر لهم من جميع جدران المدينة.

ماتيو الجديد. ماتيو هو مستقبل العمل. ماتيو، ولن يهاجر أحد بعد الآن. ماتيو يجلب لكم السياحة. ماتيو، في خدمة المواطن.

بدأ العمدة الجديد المرشّح حملته الانتخابية الجديدة بمسيرات في كلّ مكان، ثم راح يهاجم بوبو قائلاً إن سياسته أصبحت قديمة، وإنه لم يفعل شيئاً لمواجهة الهجرة، وإن بوبو كان أكثر اهتماماً بالأبقار والخنازير أكثر منه بالمواطن، ووعد بأنه سينشئ في البلد نادياً كبيراً لكرة القدم، وسيكون هو رئيسه. وزعم أن بوبو لم يهتمّ بالكنيسة، ولكنه سوف يقوم بتجديدها وترميمها.

وكان يتجوّل بسيارة في البلد كلها وفي ضواحيها، وهو يصرخ في الميكروفون: «عمدة من أجل المواطنين»، «كفى للقديم، ماتيو هو الجديد» - وبالطبع هي «أفعال، لا أقوال».

قبل ساعات من اختتام الحملة الانتخابية كان مقرّراً أن يلقي كلّ منهما خطاباً ختامياً. كان ماتيو قد أقام في الساحة الرئيسة خشبة مسرح مع صورة عملاقة له ولافتة تحمل شعار «مستقبل جديد»، وتقدّم هو إلى الساحة في سيارة زرقاء بصحبة سناتور مؤثّر جداً، ولكنه لم يكن جديداً في أي شيء، فقد كان سياسياً عجوزاً يدير السلطة في الإقليم منذ عشرين سنة، على الأقل.

تحدّثا معاً لمدة ساعتين، وقدّما العديد من الوعود والشِّعارات، وصفّق الناس، وشعر ماتيو بأنه هو الفائز، لا محالة.

وعندما توقف ماتيو عن الحديث، ظهر العمدة القديم في شرفة منزله؛ كان يسكن في الميدان نفسه، وتحدث بلا ميكروفون، وبصوت عال:

لن أتكلم كثيراً. فهذه بلدة صغيرة، وأنتم جميعاً تعرفوني. تستطيعون الحكم عليّ، وما إذا كنت عمدة طيباً، وطبيباً بيطرياً ماهراً. وتعرفون، جيداً، ما إذا كنت قد سرقت أو لم أسرق؛ ومن ثمّ صَوّتوا لي إذا شئتم، وإذا لم ترغبوا فلا ضير، وبدلاً من الخطاب الانتخابي سوف أهدي إليكم عرضاً للألعاب النارية، أهداني إياه صديقي بيبيتوني. سهرة ممتعة!

ومن الشرفة انطلقت، ولمدة عشرين دقيقة، ألعاب نارية بكلّ الألوان. كان هذا هو شعار بوبو.

فاز العمدة العجوز وباكتساح!. من بين كلّ الشِّعارات والأمثلة العملية التي رأيتها، كانت هذه إحدى المرّات القليلة التي فاز فيها المثال.

”

لضمان صدق الشِّعار تتم الاستعانة، دائماً، بممثّل أو ممثّلة من المشاهير، أو إحدى الشخصيات المهمّة

”

من المؤكّد أن السياسة ظلت، دائماً، مملكة الوعود، لا الأمثلة. كما ظلت، دائماً، عبداً لوسائل الإعلام، والدراسات الاستقصائية، والبروباغندا

”

الشِّعارات الرئاسيّة في المخابر اللسانيّة

د.حسين السوداني

قد يجوز من منظور منهجي اعتبار ما بين برنامج كلّ حملة رئاسية وشعارها بمثابة ما بين فهرس الكتاب وعنوانه؛ فمن منظور التلقّي يُعدّ الشِّعار عتبة لما بعده. ومن مداخل الأهمية في شعارات الحملات الرئاسيّة ما تنهض به من وظائف، فمن المنظور الزمانيّ يُعدّ الشِّعار في مسار الرئاسة الممكنة بمثابة لحظة مكتنزة، وهو من المنظور النصّي عبارة عن خطاب مكثَّف. فلذلك يُصاغ الشِّعار وفي ضمير صائغيه أن يرشّح لوظائف دقيقة، فمن المألوف في قوانين النظم أنّ الكلام يطول ليُفْهَم ويقصُر ليحْفَظ. ووفق هنا القانون إنما تُصاغ الشِّعارات لتردّد.

> من ملامح أهمية الشِّعارات أنّك تجد حملات رئاسية يحكم الملاحظون بفشل المترشح فيها ما إن يعلن المترشح شعاره

من ملامـح أهميـة الشِّعارات أنّك تجد حملات رئاسـية يحكـم الملاحظون بفشل المترشـح فيها مـا إن يعلـن المترشـح شـعاره؛ فمـن ذلـك مـا يتـردّد هـذه الأيـام مـن سـنة 2016 مـن مؤاخـذة للسـيدة هيـلاري كلينتـون علـى الشِّـعار الـذي اتّخذتـه فـي حملتهـا الرئاسـيّة، وهـي مؤاخـذة بلغت حَدّ استبعاد نجاحها في الرئاسـة. والتهكّم الـذي طال هـذا الشِّعار يكشـف عـن أنّ الشّعارات قد غـدت صناعـة لها مخابر بحث تنتجها فتجوّد إنتاجهـا، وإنمـا جعلـت الشّـعارات لتضطلـع بمـا تضطلـع بـه الخطابـات الإشـهارية التسـويقية مـن وظائـف إنشـائية خلاصتهـا تجييـش الجماهيـر وتوجيهها وجهة مُعيّنة. وهذه الوظيفة هـي في الحقيقة خلاصة عدّة أبعاد محدّدة لبنية الشِّعار ومآلـه؛ وهــي الأبعـاد اللسـانيّة والحجاجيـة والبلاغيـة والنفسـية الاجتماعيـة.

يتجلّـى المسـتوى اللسـانيّ انطلاقـاً مـن الخصائـص الصوتيـة والمعجميـة والتركيبيـة التـي يُبنـى عليهـا الشِّـعار، فمـن حيث التركيب ينبنـي الشِّـعار علـى مسـاحة لفظيـة محـدودة لا تبيـح إسـرافاً فـي اللفـظ؛ إذ الجماهيـر الهاتفـة أكثـر تفاعـلاً مـع العبـارة السلسـة المنسـابة، وفـي لغـات مثـل اللّغـات الهنديـة الأوروبيـة- حيـث لا يوجـد تمييـز بيـن حـركات طويلـة وأخرى قصيرة كما في العربيّة- تجد المقاطع الصوتيـة القصيـرة تُنطَـق طويلـة عنـد الهتـاف بها. ويتجلّـى البناء الصوتـي الواضـح في شـعار أوباما (Yes we can) انطـلاقاً من ثلاث كلمات يتكـوّن كلّ منهـا مـن مقطـع واحـد؛ وهـي (Yes) و(We) و(Can)، ويُسـمى هـذا المقطـع فـي علـم الصوتيات مقطعاً متناهـيَ الطول منغلقاً، وفي تكافـؤ عـدد الكلمـات والمقاطـع ثـلاث لطائـف؛ أولاها الطول الذي يناسب الحاجة إلـى الترديد ومدّ الصوت، والثانيـة تحقيق منتهـى الإيجـاز، والثالثـة هـي تصدُّر حرفيْ الياء والسين للشعار؛ فاليـاء- وهـي مجهـورة احتكاكيـة - هـي أقـوى الحـروف فـي سلم الوضـوح السمعي، ولا يفوقها مـن حيث الوضـوح إلّا الحـركات، كمـا أنّ السين





حرف مهموس، غير أنه صفيريّ ممدود في الزمن بحكم سِمتيْ الصفير والاحتكاك فيه. فلذلك ينبني هذا الشّعار على الشروط الضرورية لأداء صوتيّ ناجح تردّده الجماهير بشكل عفويّ. والذي يدعم هذا التناغم الصوتي قيام الشّعار على تكافؤ وظيفيّ بين عدد الكلمات وعدد المقاطع، فالشّعار يتألف من ثلاث كلمات، كلّ منها يتألف من مقطع.

ومن ملامح الحبكة أنّ هذه الكلمات الثلاث مشحونة إيجابياً، فالأولى (Yes) أي (نعم) هي حرف جواب، وهي من الناحية التركيبية تملأ محلّ الجملة إذ النحاة يسمّون هذا الحرف حرف جواب أي يستعمل ليدلّ على الإثبات الذي تفيده الجملة الخبرية التامة. والكلمة الثانية (We) أي (نحن) هي ضمير جمع متكلّم، وهو من هذه الناحية يختزل الأفراد متفرقين. والكلمة الثالثة (Can) أي (نستطيع) هي في الإنجليزية فعل ناقص، ولكنه يملأ محلّ الفعل التام.

ولهذه الخصائص البنائية وظائف مهمة في المستوى فوق التركيبيّ المقطعي؛ فمن الناحية البلاغية العامة، يوفر هذا التركيب الدرجة القصوى من الإيجاز والتكثيف، فمن هذه الناحية يربو عدد المدلولات على الدوال، فتتحقق أعلى درجات الاقتصاد اللّغوي، ونخصّ بالذكر المكوّن الثالث (Can)، وهو في الإنجليزية من الأفعال الناقصة المساعدة لأنّ خاصيته أنه يوجه دلالة كلّ فعل يلحقه ولا يمثل في ذاته فعلاً. والاقتصار عليه يعني انفتاح التركيب لكلّ ما يمكن أن يردّ بعده أي منتهى ما يستطاع وكلّ ما يستطاع. ويفيد هذا الفعل الناقص أنّ مضمون الفعل الذي يردّ بعده ممكن، وعدم تقييد الإمكان بفعل لاحق محدّد يعني إمكان تحقّق كلّ ما يمكن أن يردّ بعده من أفعال تسند إلى المتكلّم «نحن».

وتتحقّق الطاقة الدلالية الأوفى انطلاقاً من التناغم الدلالي بين الكلمات الثلاث، فالكلمة (Yes) تتناغم دلالياً في إثباتها المطلق مع (Can)، لأن كليهما يطلق الإثبات ويجعله غير مقيّد بمكوّن آخر في الجملة على نحو ما يقع في الجمل التي يؤطرها مفعول، وذلك في ما يبنيه علماء أصول الفقه على خلفية علم المنطق، فيميزون بين مفاهيم العلّة والصفة والشرط والمانع والزمان والمكان والغاية والحصر والاستثناء واللقب، وهي الشروط التي يرتبط بها تحقّق الفعل أو امتناعه.

وبذلك تتكامل دلالتا الضمير والفعل في إفادة مطلق الإثبات. وتتعزّز طاقة الإثبات بأنّ كلاً من عائد فعل جملة الجواب - وهو مضمر- وعائد الجملة المختزلة- هو مُظْهَر-لا يحيلان على غائب مجهول، وإنما يحيلان على معلوم منتهى العلم هو المتكلّم نفسه، وهو ذاك الذي يُفترَض أنه المردّد للشعار والمتبني له والمدافع عنه.

ومن هذه الزاوية يكون لبناء الشّعار على ضمير المتكلم بعْد قيميّ مهمّ، فهو يستنهض روح المسؤولية فيمن يتعلّق بهم الشّعار أي الـ(نحن)، وهو أمر يمكن تفسيره انطلاقاً من علم نفس الجماعات، ففي حمأة الجماهير تُتَكلّم

> ينبني الشِّعار على مساحة لفظية محدودة لا تبيح إسرافاً في اللفظ؛ إذ الجماهير الهاتفة أكثر تفاعلاً مع العبارة السلسلة المنسابة

> في حمأة الجماهير تُتَكلّم اللّغة جمعاً لا فُرادى؛ فيحلّ الإنشاء محلّ الخبر، والمجاز محلّ الحقيقة

> بين (لديّ حلم) و(نعم نحن قادرون) تكمن النوستالجيا التي تجيّش الجماهير وتحرّك سواكنهم

اللّغة جمعاً لا فرادى؛ فيحلّ الإنشاء محلّ الخبر، والمجاز محل الحقيقة، وبذلك تنشأ رابطة نفسية تعلو كلّ رابطة عقلية أو دينية أو عرقية، فلا خوف يعتري الفرد داخل الجماعة (We) إلّا الخوف من أن يُخرَج منها، فتراه يُعمِل كلّ حيلة للانصياع إلى المجموعة والذوبان فيها والتجانس معها، وإن اقتضى الأمر أن يوقف طاقته على التفكير؛ إذ التفكير صنو الاختلاف. هذا التماهي النفسي أعتى من كلّ ما سواه من أشكال الوحدة القومية والعرقية والدينية والعقلية، ولقد أبدى غوستاف لوبون Gustave Le Bon) (1931-1841 تبصّراً عميقاً في وصف هذه الوحدة النفسية انطلاقاً من مفهوم غدا لصيقاً به هو «سيكولوجية الجماهير».

فقد حصر غوستاف لوبون سيكولوجية الجماهير في خمس صفات أساسية: أولاها سرعة الانفعال والخفة والنزق، والثانية سرعة تأثرها وسذاجتها وتصديقها لأي شيء، والثالثة هي تطرّفها في عواطفها على نحو يجعلها تضخّم العواطف البسيطة جداً، والرابعة هي التعصّب والاستبدادية والنزوع إلى المحافظة، والخامسة هي الأخلاقية.

إن الخلاصة الأساسية لهذا التوصيف لسلوك الجماهير هي أنّ الفرد يغدو يتحرّك داخل الجماهير وفق منظومة طقوسية أساسها أمران؛ أولهما أنّ الفرد يتحرّك محاكياً لحركة الجماعة ويلتزم بأن لا يخرج عن حركاتها وسكناتها، وثانيهما أنّه ينمجح في الجماعة ويتكثف أمانُه الوجدانيّ بقدر ذوبانه فيها، فلذلك تعدّ السياقات الجماهيرية إطاراً يكسر نازع الفردانية، وذلك رغم سلطان هذا النازع من حيث هو أكبر النوازع المحرّكة للإنسان الحديث على نحو ما يذهب إلى ذلك كلود ليفي ستروس Claude) Lévi-Strauss) (2009 -1908). فالفرد ينصاع للنوازع الجماعية انصياعه لمن يؤمّه في أقدس الطقوس الدينية، وهو ما يمثل الأساس النفسي الذي تنبني عليه طقوسية الشعائر الدينية، ولأجل ذلك يرغب في أن تكون طقوس مثل الصلاة جماعية لا فردية. فتوسُّط ضمير الجمع المتكلّم للشعار يولّد حاضنة عاطفية جياشة تشكّل أرضية استعارية خصبة، ذلك أنّ الهيجان العاطفي ودفء الجماعة يكسران كلّ القيود ويطلقان عنان اللّغة فيؤهّلانها لتجاوز كلّ ممتنع.

على هذا الأساس يتحقّق في هذا الشِّعار (Yes we can) بعد حجاجيّ دقيق، وهو متحقّق انطلاقاً من إيحاء الشّعار بأنّ سياقاً حواريّاً يحتويه ويؤطّره. فالكلمة (Yes) هي في المنظور النحويّ التركيبي حرف جواب يقتضي سابقاً له في الكلام. فهي تحتمل أحد أمرين؛ فإما هي ردّ على سؤال سائل «هل تستطيعون؟»، وإما هي استئناف يؤكّد كلاماً سابقاً، فيكون الأصل في العبارة «نستطيع نعم نستطيع» (We can, yes we can). فالاحتمال الأول هو كلام يمكن أن يكون لخصم مُشكّك، والثاني هو كلام في ضمير صاحب الشّعار نفسه.

ومن هذه الزاوية يضاف عامل آخر هو من المشترك في ذاكرة الناخبين الأميركيين، وهو ما أصبح يطلق عليه في مناهج النقد الحديثة مصطلح «التصادي»، وهو أنّ شعار أوباما (Yes we can) يُحيل في الذاكرة الجماعية على شعار آخر ويجيب عن محتواه، وهو الجملة الشهيرة للزعيم مارتن لوثر كنغ Martin Luther King) (1968-1929 سنة 1963 حين اتّجه نحو ربع مليون من الأميركيين نحو النصب التذكاريّ لإبراهام لنكولن Abraham Lincoln) (1865 - 1809) فألقى فيهم لوثر كينغ خطاباً غدا يعرَف في ذاكرة الأميركيين بخطاب (I have a dream)، وكان من مضامين الخطاب: «لديّ حلم بأن يعيش أطفالي الأربعة في يوم من الأيام في شعب لا يكون فيه الحكم على الناس بألوان جلودهم، ولكن بما تنطوي عليه أخلاقهم».

وبين (لديّ حلم) و(نعم نحن قادرون) تكمن النوستالجيا التي تجيّش الجماهير وتحرّك سواكنهم. فتتكوّن مشهدية استعارية ذات حبكة دقيقة تستغلّ الحنينية (Nostalgia) المنغرسة في العمق العاطفي للإنسان، وهي التي تمثل أعتى المشاعر المحرّكة للجماهير والتي تتجلّى في أسطورة العود الأبديّ كما يفصّلها ميرسيا إلياد (Mircea Eliade) (1986 -1907). فالنوستالجيا هي المحرّكة لميّت المشاعر والصانعة لأنبل القيم لدى الأفراد والجماعات.

على هذا النحو تتجلّى الشّعارات السياسية أداة لغويّة تسحر الجماهير بكثافتها اللّغويّة واكتنازها الدلاليّ على نحو تنفعل له الجماهير وتُجيَّش، فأكثر الجماهير المتلقية للشعارات هي جماهير انفعالية لا تعقل الشِّعارات ولا تتعامل معها بما غدت مخابر تحليل الخطاب تستخدمه وتوظّفه في فهم الشِّعارات وفي صناعتها.

استعان الناس دائماً بالشّعارات، لقد استعملوها دفاعاً عن عقائدهم وانتماءاتهم العرقيّة أو الجهويّة، وفعلوا ذلك من أجل نصرة فريقٍ على آخر، سياسي أو طائفي. لقد كانوا في حاجة إلى أداة «توحّدهم وتثيرهم وتوجز» ما هو متداول بينهم في شكل تفاصيل أو قناعات فرديّة، وتلك هي الوظائف الأساسية للشعار.

حقيقة أم ضلال ؟!

سعيد بنكراد

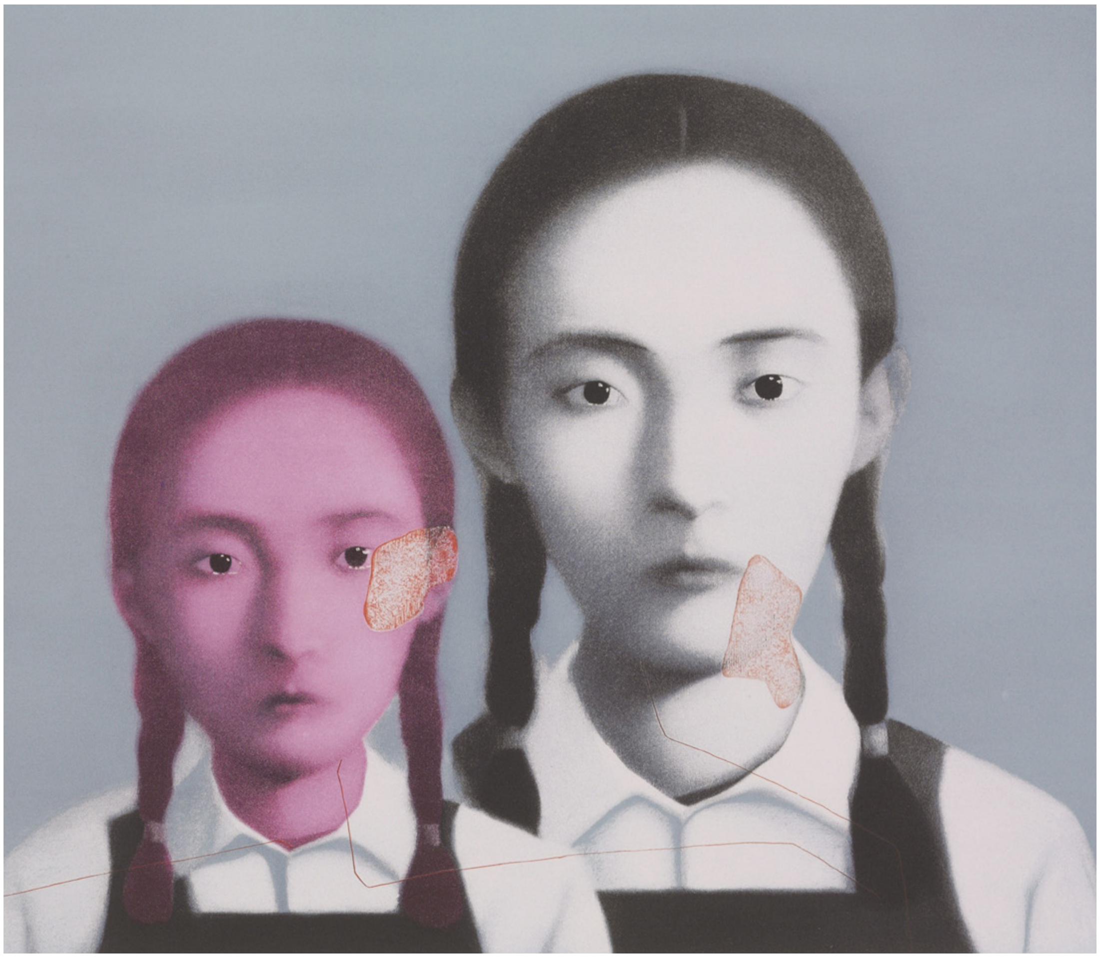
لا يتعلّق الأمر في الشّعار بالتعبير عن مضمون «موضوعي» محايد، بل هو إضافة شيء ما إلى السياسة والأيديولوجيا والدين مصدره الذات المدعوة إلى تبنّي أو رفض موقف أو شيء ما. إن الشّعار، على هذا الأساس، ليس مضموناً بل طريقة في صياغته.

ومعنى ذلك، أن التعبير الشّعاري يُكثّف المجرد والعام في صيغ لغويّة تتميّز بالجمالية والإيجاز والإيقاع الشعري. إنه بذلك، يتوجّه إلى العاطفة والانفعال، لا إلى ضوابط العقل وأحكامه. ففيه دائماً شحنة من يقين، أو من حقيقة مطلقة. وذاك ما تحتاجه الحشود وتطمئن إليه، «فالإيمان» لا يُعاش بالمفاهيم، بل يتجسّد في صيغ تختصره وتُشخصه. وتلك سمة مركزية في الشّعار، «إنه لا يُقرأ بل يُرى، ولا يُنصَت إليه بل يُسمع»(1)، أي تلتقطه الأفئدة وترّدده الحناجر في الشوارع والساحات العامة.

وقد تكون العصور الحديثة من أكثر الفترات في تاريخ الإنسانية قدرة على صياغة الشّعارات وتداولها، فنحن نعيش بالشّعارات ومنها نستمد الكثير من قناعاتنا، وإليها نستند في الحكم إلى أنفسنا وإلى الآخرين. فقد حوّل «التواصل الجماهيري» الشّعار من صيغة تواصلية خاصة بمجموعة محدودة من الناس، إلى أداة مركزية كونية تتحدّد وتُصاغ وفقها كل الحاجات: في السياسة والأيديولوجيا والدين والإشهار. ذلك أن الناس، في تصوّر الفاعلين في ميدان التوجيه الأيديولوجي، ميالون في العادة إلى «الفكر الجاهز»، كما أنهم ميالون إلى القَطْعية والأحكام المسبقة. ويشير ذلك في الحالتين معاً إلى سيكولوجية مانوية من طبيعة إطلاقية لا تعرف الوسط، فإما السلب وإما الإيجاب، من ليس معي فهو ضدي، والبعد يَجُبُّ القبل بالإلغاء لا بالضرورة الزمنية.

ويكفي أن نُذكّر بالأصول الأولى لهذه الكلمة لكي ندرك الموقع الحقيقي للشعار في سلوك الحشود داخل الفضاء العمومي. فكلمة slogan مشتقة في الفرنسية من أصول سلتية هي: sluagh-ghairm التي تعني حرفياً «صرخة الحشود» الداعية إلى الحرب. وتدل كلمة شعار

"الشّعار فيه دائماً شحنة من يقين، أو من حقيقة مطلقة. وذاك ما تحتاجه الحشود وتطمئن إليه"



في العربيــة، فــي بعــض مــن معانيهــا، علــى مــا يكــون فــي المقدّمــة، أو هــو الظاهــر الــذي يُغطــي علـى مـا تبقّـى مـن الكائنـات والأشـياء. إنـه يشـير، فـي الحالتيـن معـاً، إلـى مـا يتجـاوز دائـرة الواحـد الفـرد لكـي يحتفـي بالجمـوع. وبذلـك، فـإن جـزءاً كبيـراً مـن مضمونـه يعـود إلـى الأهـواء، ذلـك أن كتلـة الانفعـالات هاتـه لا تعيـش فـي الكلمـات وحدهـا، بـل تسـتدعي الجسـد باعتبـاره حاضنـاً للأحاسـيس وكاشـفاً عنهـا.

بعبـارة أخـرى، إن الشّـعار فـي حاجـة، لكـي يَحُـثّ ويُحـرض، إلـى مـا يَحْملـه ويجسـده فـي الصـوت والإيمـاءة والحـركات الجماعيـة. وعلـى منـوال الطبيعـة الشـفهية للغـة، فـإن الإيقـاع اللفظـي لا يُصبـح حقيقـة إلّا عندمـا يخلـق حالـة تناغـم بينـه وبيـن الجسـد الحامـل لـه. ذلـك أن الشّـعار يُسـرّب إلـى الملفـوظ «طاقـة إقناعيـة» «مزيفـة»، إنهـا مـن طبيعـة انفعاليـة، وهـي مـا يدفـع النـاس إلـى الفعـل. فـلا إخبـار فـي الشّـعار، ولا وجـود لشـعارات موضوعـة «للتأمـل» و«التدبـر»، إنهـا كَـمٌّ هـووي يسـتدعي حركـة وفعـلاً وتكـراراً وترديـداً، فنحـن لا نفكـر فـي حـالات الانفعـال، بـل نغنـي ونرقـص ونتمايـل.

فلـم يكـن لكلمـة «ارحـل» التـي رفعتهـا الجمـوع فـي الكثيـر مـن الأقطـار العربيـة، أي قيمـة فـي مداخلهـا القاموسـية بكـل تنويعاتهـا، أو فـي سـياق الوقائـع الإبلاغيـة المعزولـة، ولكنهـا تحوّلـت، فـي أفـواه الحشـود، ضمـن سـياق إبلاغـي مـن طبيعـة سياسـية، إلـى شـعار يتجـاوز المدعـو إلـى الرحيـل، إنهـا دعـوة عامـة إلـى التغييـر تطـال المؤسسـات والقيميـن عليهـا. لقـد أضافـوا إليهـا «الحسّ الجسـدي»: طاقـة الإيمـاءة وصرخـة الوجـه والحركـة والاصطفـاف الجماعـي والأيـدي المرفوعـة إلـى السـماء. فهـذه العناصـر جميعهـا تُعـد جـزءاً مهمـاً مـن المضمـون المباشـر للشـعار، أو هـي «الوجـه الفعلـي» لـه، فبـدون هـذه الحركـات سـتعود «ارحـل» إلـى سـابق عهدهـا كلمـة صامتـة فـي قامـوس أخـرس.

وقـد تكـون ثـورة الطـلاب فـي فرنسـا فـي نهايـة السـتينيات مـن القـرن الماضـي بدايـة نوعيـة لظهـور جيـل جديـد مـن الشّـعارات سـتقطع تدريجيـاً مـع الشّـعارات «الفئويـة»: «يـا عمـال العالـم اتحـدوا»، «العالـم الحُـرّ»، «السـتار الحديـدي»، لكـي تحتضـن شـعارات تحتفـي بـ«النحـن» الغامضـة التـي تتحدّث عـن حشـود تُصنَّـف خـارج الانتمـاءات التقليديـة، إنهـا إحالـة علـى «وعـي جديـد» قـد يكـون هـو الأسـاس الـذي بـدأت تتحـدّد اسـتناداً إليـه كل المبـادئ الإنسـانية الجديـدة التـي يختصرهـا النـاس فـي «القانـون الإنسـاني» الـذي يلغـي كل القوانيـن الخاصـة. لقـد فرّقـت الرأسـمالية بيـن النـاس فـي المـال والجـاه، ولكنهـا سـاوت بينهـم فـي الشّـعارات.

وقـد بـرع هـؤلاء الطـلاب فـي نحـت العشـرات مـن الشّـعارات كانـت كلهـا تدعـو إلـى الخـروج عـن «نظـام قديـم» والتبشـير بآخـر لا تحكمـه المسـبقات والتقاليـد التـي تَحُـدّ مـن حرّيّة الإنسـان: «الخيـال فـي السـلطة»، «ممنـوع المنـع»، «كونـوا واقعييـن وطالبـوا بالمسـتحيل»، «انسـوا كل مـا

> ”فرّقت الرأسمالية بين الناس في المال والجاه، ولكنها ساوت بينهم في الشّعارات“

تعلمتم وابدأوا بالحلم»(2). فلا شيء في هذه الشِّعارات يُحدّد حقيقة ما، من طبيعة اقتصادية أو سياسية أو أيديولوجية صريحة، إنها على العكس من ذلك تستبدل الحلم والرؤيا الجديدة بالسياسة، أي بما يمكن أن يجمع في شحنة انفعالية واحدة بين أهواء فردية وبين حاجات جموع غاضبة. إن الفرد يُستدرج بواسطتها إلى الجموع من خلال حاجات داخلية تخصه، لا من خلال ما يؤمن به في الفضاء العمومي فقط.

وقد يكون من أسباب ذلك أن الشِّعار يدفعنا، عكس ما هو سائد في الأشكال الدعائية البسيطة والصيغ التمثيلية العامة التي تستعملها الوصلة الإشهارية مثلاً، إلى الاعتقاد في قضية ما. فهو واسطة بين مضمون أيديولوجي أو عقائدي أو سياسي، وبين قناعات بسيطة يتداولها الناس ويبحثون لها عما يسندها في «الجاهز» الديني أو الأيديولوجي أو الأخلاق العامة. وعلى عكس ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، فإن الشِّعار لا يكشف مضمون هذا الصرح في ملفوظ يكون بديلاً عنه، بل يعمل على «تبسيطه» واختصاره في ما يشبه التقابل الإقصائي، فالعالم مشدود إلى قطبين لا رابط بينهما: ما هو مقبول وما هو مرفوض ولا شيء غيرهما.

وقد وضعت فرنسا قديماً على حدودها لوحة كبيرة كُتب عليها: «هنا يبدأ بلد الحرّيّة». فكل شيء في الجملة كان خادعاً رغم إحالته على مضمون صريح: فقد تكون فرنسا بلداً للحرّيّة، جزئياً أو كلياً، وقد تشير الجملة إلى الثورة الفرنسية التي خلّدها التاريخ في مبادئ «الحرّيّة والمساواة والإخاء»، إلّا أن مضمونها يعود إلى شيء آخر، أو إن شئتم إلى جملة أخرى: «وهنا تنتهي حدود بلدان لا تسود فيها الحرّيّة»(3). والحاصل أن قيمة الشِّعار لا تكمن في أغلب الحالات، في ما يقوله بشكل مباشر، بل في ما لم يقله، أو في ما حاول التغطية عليه من خلال التعميم المفرط أو التبسيط المخل.

وذاك ما تجسده أيضاً الجملة القائلة: «فرنسا للفرنسيين». فهذه الجملة لا تحيل على أي شيء خارج وجهها الشِّعاري، إنها مضمون توتولوجي، فهذه البلاد هي فعلاً ملك لكل أبنائها؛ ولكنها أصبحت دالة، وقد تحوّلت إلى شعار، على الكراهية والعنصرية والشوفينية. تماماً كما لا تحيل الجملة: «العالم الحُرّ» على أي شيء آخر غير إثبات لمضمون خاص بعالم يتمتع بالحرّيّة، ولكنها أصبحت، عندما تحوّلت إلى اسم آخر للرأسمالية، شعاراً يحدّد عالماً نقيضاً لهذا العالم هو العالم الشيوعي «غير الحُرّ». إن الشِّعار في جميع هذه الحالات فارغ، لأنه لا يُشحن بمضمون يخصه، بل بما يقوم بنفيه أو التقليل من شأنه.

وتلك أيضاً خاصية من خاصيات الشِّعار، إنه لا يُلقّن ويُعلّم، بل يكتفي بأن يستثير ويستهوي ويستميل، «إنه يدفع الناس إلى الفعل لا إلى التفكير»(4). لذلك لا يتعلّق الأمر فيه بإيجاز لفظي خالٍ من الروابط، أو مُتحرّر مما يطلق عليه «الوحدات الفارغة»، بل بما يُحيل على مدلولات لا تتعايش بينها في الحضور وفي الغياب. لذلك لا قيمة للضمائر في الشِّعار الأيديولوجي أو السياسي أو الديني، فهو لا يتوجّه إلى فرد مزهو بذاتية لا تستوعبها القيم الجماعية، بل الغاية منه هي توحيد جموع، أي تحديد الشروط التي ينتفي فيها الفرد وتنتفي عنده ممكنات التفكير الحُرّ.

والأمر نفسه يصدق على ملفوظات صغيرة بقيمة دلالية تقريرية محايدة من قبيل -podem os أو Yes we can أو غيرهما، ولكن استناداً إلى صيغة جديدة تدرج الالتباس كمكون مركزي للشعار. فقد انتقل الملفوظان من وصف محايد لحالة، إلى أن أصبحا شعارين تردّدهما ملايين الحناجر. أي أصبحا برنامجين يتسعان لكي يشملا كل شيء، بما فيها المشاعر الخاصة والرغبات الفردية وكل الأماني التي كانت تلوح في أفق لا قدرة للفردّ وحده على بلوغه.

والحاصل أن الشِّعار يظلّ، رغم كل النوايا الحسنة التي تقف وراء صياغته، مضللاً؛ فهو يحمل «حقيقة مزيّفة» قائمة على إلغاء ما تبقّى من الحقائق. إنه لا يُبني بل يقوّض ويُقصي، ولا يقود إلى الحقيقة، بل يدمر شروطها من حيث إنه تكرار وترديد. بعبارة أخرى، يوحّد الشِّعار ويثير الانتباه ويختصر ويوجز، ولكنه في كل وظائفه تلك يميل إلى التبسيط، إنه «فكر جاهز أي موضوع أساسي للفكر، ولكنه عائق أمام استقلالية هذا الفكر»(5).

> قيمة الشِّعار لا تكمن، في أغلب الحالات، في ما يقوله بشكل مباشر، بل في ما لم يقله، أو في ما حاول التغطية عليه من خلال التعميم المفرط أو التبسيط المخل

هوامش

1-Olivier Reboul : Le slogan, éd P U F, 1975, p.34.

2 - l'imagination au pouvoir, il est interdit d'interdire , soyez réalistes et demandez l'impossible, oubliez tout ce que vous avez appris et commencez par le rêve.

3 - Olivier Reboul : Le slogan, éd P U F, 1975, p.11.

4 - نفسه ص 140.

5 - نفسه ص 139.

إن كلّ من يجهلون، في لغة المفاهيم، عطاءات الفلاسفة، أو يقصّرون في استحضارها، يخطئون المنهج والمرمى، مثلهم كحاطبي ليل، فلا يُجيبون ولا يفيدون؛ وعليه، فإن تلك العطاءات لا يجوز تحييدها والقفز عليها، وذلك لكونها منشئة ومضيئة. وهكذا، فإن المقاربة الفلسفية لمجمل الألفاظ من شأنها أن تحوّلها إلى مفاهيم من خلال ربطها عضوياً بالمكوّن الذي يؤسّسها وينعشها، ألا وهو التواصل، أو ما يسمّيه الفيلسوف الألماني يورجن هابرمس «الفعل التواصلي»، وفي غيابه تؤول الألفاظ إلى مجرَّد شعارات استهلاكية، ومن ثَمّ إلى الضمور المضموني والتلاشي الدلالي، فتكون في محضر لغة مهزوزة، غير سالكة ولا منتجة. ولنضرب على ذلك مثالين:

في سوء تدبير مفاهيم كشعارات

د. بنسالم حميش

> في وسطٍ مبلقن سياسياً وحامل لكسور ثقافيّة بيِّنة، فإن الألفاظ لا تعدو أن تكون يافطات شعارية

1 - لفظ التنوّع وخطر شعاريّته

في ظِلّ الواقع اللغوي السيّار وما يعتريه من فوضى عارمة، كم يطالعنا، حتى على صعيد الوطن الواحد، استعمال إسهاليّ مفرط لألفاظ مثل التنوُّع، التعدُّد، الاختلاف، وحتى لفظ الانفتاح الكثير الرواج (وذلك حين يضحى بمثابة عزوف عُصابي عن الذات المرجع وافتتان بالمتغلّب الأقوى، وقِسْ عليه لفظ التعدُّد الذي قد يصير مُفسدَ كلّ تواصل إيجابي مثمر إذا ما أسيئت، معرفياً، مراقبته وإدارته. ففي وسطٍ مبلقن سياسياً وحامل لكسور ثقافيّة بيّنة، وفي محضر قنوات تواصل مهشّمة، فإن تلكم الألفاظ كعلامات غنى مفترض، لا تعدو أن تكون يافطات شعارية، تترتّب عليها عواقب وخيمة، منها- مثلاً- أن الحقّ في الاختلاف «difference» المطلوب بالهتاف والإلحاح باسم التعدُّد، يتحوّل- في الممارسة الفعلية- إلى حقّ في اللامبالاة «undifference»، ومن ثَمّ إلى التمهيد للكراهية بين الذوات ولخطابات البارانويا والانضواء الفصامي. والحال أننا، في هذا المجال، نواجه- أيضاً- تصوّرات سائبة ولامنتجة، بحيث تنتهي إلى إقامة حيطان عازلة بين الأوعاء الجماعية، وحتى الفردية، لعلّها الأخطر من سواها؛ وذلك بسبب انتمائها إلى دوائر الرمزي واللامادي. وكذلك الأمر مع لفظ التنوُّع حين لا يتمخض عن التمثُّل المفهومي وعملية الفكر، إذ يغدو مسخاً وعامل سلب لأنموذج التنوُّع البيولوجي نفسه «biodiversity»، فيولِّد عناصر مَرَضية، من طبيعتها أن تنخر، كسرطان، جسم مجتمع بأكمله، بتعريضه لمخاطر شتّى: تفكُّك العلائق وتقطُّعها، واحتقان قنوات التواصل والتبادل، وتفشّي التنابذ والتصامم والتباغض، وسوى ذلك من المضاعفات المفضية إلى مجتمع عصائبي متشظٍّ، ضعيفِ التماسك والتضامن. وهنا ما يشير إليه فرنانديو بيسوا في هذا المقطع النيِّر: «هل تصوّرت مرّة، يا اختلافيّتي «ô ma Différente»، كم نحن لامرئيّين، بعضنا



بالنسبة إلى بعض؟ هل فكّرت مرّة إلى أي حدٍّ يجهل بعضنا بعضاً؟ إننا نتبادل النظرات من دون أن ننظر حقّاً، ونتسامع، لكن كلّ واحد لا يسمع إلا صوته الذي يوجد في عمق نفسه» (كتاب اللاطمأنينة، ص326). وهكذا، في أسواق تلكم الألفاظ المستعرة، يصير مفهوم الوحدة أو الاتّحاد مخفّضاً، بل مهملاً وغير مُنْمَج ومبرمج.

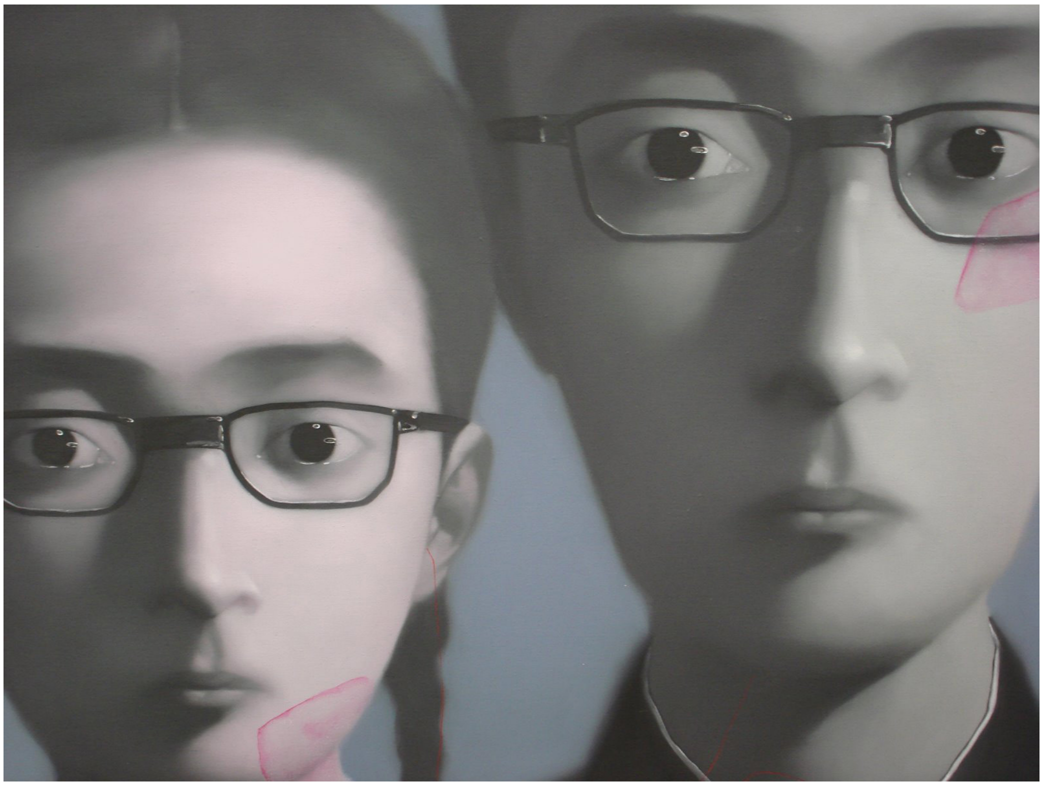
إن الأخطر في الأمر أن تلك الألفاظ المعلّبة الجاهزة ذات التسخير الشّعاري تُخلّ بمفهوم الهويّة نفسها كمفهوم محوري تأسيسي، وذلك بالترويج لما يسمّى «الهويّة المتنوّعة المتعدّدة» من طرف جهات متنفّذة، علاوةً على النزعات الطائفية والعشائرية ودعاتها الذين لا همَّ لهم ولا مبتغى إلا تعطيل الهويّة الإجماعية وإفراغها، شيئاً فشيئاً، من نوابضها الحيوية، ومن مناعتها المكتسبة ومقوّماتها: التاريخية، والثّقافية، واللغوية، الثرية العميقة.

والمستخلص أن مفهوم التنوُّع الحقّ، وقِسْ عليه مفهوم التعدُّد، هو ما يمكننا تعريفه كقانون إطار، حيث التواصل التعارفي والتبادلي يكون بمثابة قاعدة لا يستقيم سيرها ووظيفتها إلّا بضمان السواسية أو النّيّة الفعلية؛ وعليه، فإذا كان العلم من دون وعي (أخلاقي) هو عبارة عن خراب الروح، كما قال فرنسوا رابلي، فكذلك الأمر في التنوّع والتعدّد من دون البعد التواصليّ الملازم والتناسج المقويّ الرتقي.

2 - لفظة الحداثة كشعار

الحداثة، كمفهوم- كما تصوّرها بودلير، أوّل من صاغ الكلمة في الشعر «modernité» ونظّرها، من بعد، مفكّرون- هي الإنتاج الدينامي المتجدّد لحلقات القيم المضافة، وهي التعبير الحيّ عن الوجود والحضور في حقول الإبداع والسؤال، بعيداً عن مسالك التقليد والاتّباع... وخلافاً لما تعنيه، في أفواه سياسيين وأيديولوجيين، فالحداثة ليس ما يقوم في الزمن المعاصر وحده، وينحصر فيه، بل هي- أيضاً- مجموع محاصيل التألّقات والإشراقات الإبداعية

> الأخطر في الأمر أن تلك الألفاظ المعلّبة الجاهزة ذات التسخير الشّعاري تُخِلُّ بمفهوم الهويّة نفسها



> من باب التهافتات الشِّعارية، لنتذكّر شعار «ارحل» في أثناء تمردات «الربيع العربي» الذي ما كان ليُرفع ويُردّد، لكونه يسيء إلى أدبياتنا الرحلاتية. وكبديل عنه هناك لفظة «ازهق»

العابرة للأزمنة والأمكنة. وبهذا المعنى يتظاهر تاريخ الإبداعات والابتكارات كتاريخ لحداثتها. أما من يحدّ الحداثة بالعصر والعصرية، ويلجمها بهما، محوّلاً إياها إلى ممارسة شعارية أو ديانة، فعليه أن يتمثّل دوماً- ولو من باب التأمل فقط- قولاً لأحد فاعلي الحداثة الأفذاذ، أرثر رامبو، وهو: «سعيت إلى إحداث أزهار جديدة، ونجوم جديدة، وأبدان جديدة، وظننت أني اكتسبت طاقات خارقة. والآن، عليَّ أن أقبر خيالي وذكرياتي، مجد شاعر وراوية تبدّده الرياح». ودون هذا الحدِّ الأقصى، علينا أن ننأى عن لفظة الحداثة حين تكون من نتاج ضيِّقِي الرؤى والصدور وضعيفِي الوعي التاريخي والزاد الثّقافي؛ هؤلاء الذين يعارضون الماضي، في حَدّ ذاته، بالحداثة، ويقولون لمن خالفهم الرأي: «you are history»، بتعبير أميركي شائع، أي متقادم ومتجاوَز. وحسبنا، هنا، أن نتذكر شعاراً تردَّدَ في أثناء ثورة الطلبة في باريس في مايو/أيار، 1968، وهو: «لنقطعْ دابر الماضي «Du passé faisons table rase». وهذا الشِّعار الاستئصالي ذو النزعة الفوضوية أمسى هو، بدوره، منتسباً إلى الماضي وعائداً إليه. وهكذا، يكيل التاريخ الماكر، لواضعي ذاك الشِّعار ومعتنقيه، صفعة قوية على خدود غطرستهم المكابرة. ولا أَدَلّ على اهتزاز مقوّمات الحداثوية من إظهار وانتقاد معاطبها ونقائضها من طرف مفكِّري «ما بعد الحداثة» «post-modernité»، بدءاً من فيليب ليوتار، مبتدع هذا المفهوم؛ وقد تناولها الشاعر والمفكِّر المكسيكي أوكتافيو باز في كتابه الشيق «متاهة الغربة»، حيث انتقد العقلانية الدوغمائية وأضرار التقدُّم، اقتصادياً واجتماعياً ونفسياً وبيئياً...».

عطفاً على ذلك، من باب التهافتات الشِّعارية، لنتذكّر شعار «ارحل» في أثناء تمردات «الربيع العربي» الذي ما كان ليُرفع ويُردّد، لكونه يسيء إلى أدبياتنا الرحلاتية. وكبديل عنه هناك لفظة «ازهق»، وأمر الطغاة بالزهق يعني جرّهم من كراسيهم ليمْثُلوا أمام المحاكم القاضية باسم الناس والمواطنين.

إذا ما استقصينا أسباب ما يلحق سوق الشِّعارات من ضعف فكري ورداءة إنتاج، فإننا نجدها ثاوية في واقع مجتمع اللامعرفة الذي نمثِّل عليه- اختصاراً- بظاهرة بارزة سالبة، هي سوء أحوال التعليم، ومن مؤشِّراته غلبة «ثقافة» الدفتر والحفظ عن ظهر قلب لمضامين المقرّرات، من دون حرص على تجنُّب طرائق الاختزال والإدغام والبتر، ومن غير مراعاة شروط الفهم والمجادلة، بالاعتماد على أمّهات المراجع وكتب التيسير. وهذا واقع ممضّ، يقرّ به جمهرة المدرسين عن تجربة ومعاينة، ويترتب على هذا الوضع، في المحصلة، تخريج أفواج تلو أخرى من ضيِّقي الصدور والرؤى، ومن ذوي العلاقات السطحية بالثّقافة والإنسانيات، والميّالين إلى الانطواء على الزاد المعرفي الزهيد الأدنى، ومن ثَمّ إلى اتّخاذ مواقف الدوغمائية المتشنِّجة من قضايا الفكر والسياسة وأمور الحياة والدين؛ مواقف تنهل من الثّقافة الشِّعارية والطبخات المعرفية السريعة الآنيّة، ومن النظريات ومن أسماء الفاعلين كعناوين وماركات مسجلة ليس غير. وتبعاً لذلك فإن نظام التعليم العمومي الذي ترصد له الدولة أضخم ميزانياتها، بات يمنح دبلومات تضاءلت، في الغالب، عبر السنين، قيمتها في سوق التوظيف والشغل. وهناك استطلاع قام به، أواخر 2015، المنتدى الاقتصادي العالمي متبنّياً معيار الجودة «quality» لـ 140 قُطراً، فاحتلّ فيه المغرب الرتبة 101، واحتلّت مصر الرتبة ما قبل الأخيرة.



مرزوق بشير بن مرزوق

الدراما التليفزيونية..
بلا عنوان

تُشكّل الدراما التليفزيونية، خصوصاً المسلسلات، أهمية اجتماعيّة وثقافيّة واقتصاديّة للمتلقّي العام، وعادةً ما يُطلِق عليها النقّاد والباحثون مُسمّى (الترفيه التعليمي أو التعليم الترفيهي) (Edutainment)، حيث يُمزج الترفيه بالتعلُّم أو التعلُّم بالترفيه. والأهمية الاجتماعية للدراما التليفزيونية تأتي عن المواضيع والحكايات التي يتناولها العمل الدرامي، بغض النظر عن مستواه الفنّي، حيث تعكس هذه الدراما قضايا اجتماعيّة وحياتيّة مرتبطة بالسيرة الاجتماعيّة للمجتمع بكل أطيافه وأجناسه، كما أنها تتناول أحداثاً ووقائع وصراعات يواجهها المجتمع يومياً، ولأن (التلفاز) هو الوسيط العائلي منذ أن خرج إلى الوجود، فهو وسيط مؤثّر لأنه يجمع حوله كلّ أفراد العائلة وكافة أطياف المجتمع، أما عن الجانب الثّقافي، فإن الدراما التليفزيونية تعمل على تشكيل المجتمع ثقافيّاً، فهي تعزّز القيم القائمة في المجتمع أو تعمل على خلخلتها، أو حتى استبدالها بقيم ثقافيّة جديدة، ويصل التأثر الثّقافي إلى جانب المفاهيم والعقائد لدى المتلقّي، والأهمية الأخرى الأساسية للدراما التليفزيونية هي الجانب الاقتصادي، حيث إن الدراما أولاً تغطّي أكثر من نصف الإرسال اليومي للقنوات التليفزيونية، حيث يتخلّل ساعات الإرسال عددٌ كبيرٌ من الإعلانات التجارية المباشرة التي تُعدّ المورد المالي الأساسي لتلك القنوات، خاصة التجارية منها وغير المدعومة من حكومات الدول، وهناك أيضاً الإعلانات أو الترويج غير المباشر للمنتوجات التجارية من خلال إبراز ذلك المنتج ضمن أحداث المسلسل، وهو إعلان مدفوع الثمن، كما أن المسلسل الدرامي ذاته هو بضاعة تجارية يتم بيعها وإعادة بيعها بين القنوات التليفزيونية.

لقد جعل التأثير الاجتماعي والثّقافي والاقتصادي من الدراما التليفزيونية أداةً مهمّة في التطوير الاجتماعي، ليس فقط بالتركيز على الجانب الترفيهي الخالص من الأعمال الدرامية، وإنما بمزج الترفيه مع التعلّم لإحداث التغيُّر في المجتمع والسعي إلى تطويره. وذلك من خلال استغلال دوافع المشاهدة الأساسية لدى المتلقّي وهي دوافع التعلُّم، والبحث عن المعرفة، واكتشاف القيم والعادات للآخرين، والتسلية.

الدراما التليفزيونية لها إمكانية توجيه المشاهدين إلى عادات وتقاليد جديدة مما يؤثّر في سلوك الفرد، كما أنها تساعد بطريقة غير مباشرة في تربية الذوق، وإحداث تغيُّر في النمط الاجتماعي.

على الرغم من أهمية الدراما، اجتماعيّاً وثقافيّاً واقتصاديّاً إلّا أنها لم تزل بعيدة التناول والاهتمام في المجتمع الأكاديمي والمجتمع التعليمي، ففي حين تكرّس الجامعات العالمية مناهج وبحوثاً ودراسات عن الدراما التليفزيونية، تتجاهل معظم الجامعات ومراكز البحوث والدراسات العلمية في الدول العربية موضوع الدراما التليفزيونية، بل هناك من يُقلّل من أهميتها ويعتبرها موضوعاً عاماً وشعبياً لا يستحق الدراسة والمتابعة، وفي حين بدأت دول عديدة في استخدام المنتج الدرامي التليفزيوني كقوة ناعمة تؤثّر على الرأي العام في الدول الأخرى وتوظيفها كمنتج اقتصادي يعود بموارد مالية على دوله. لم تحظَ الدراما التليفزيونية في الدول العربية بهذا القدر من الاهتمام العلمي والأكاديمي، ونتيجة لهذا الابتعاد والإهمال تولّى أمر هذه الوظيفة أشخاص ليس من بين أهدافهم استخدام هذا المجال الفَنّي لتحقيق مساهمات واعية في تطوّر المجتمع، ومن ثَمّ أصبح هذا النوع من الفَنّ لا تحكمه أهداف أو غايات سوى التكسُّب المادّي فقط، وبينما الدراما في دول العالم لها عنوان يمكن أن تتوجّه إليه أو تحاكمه، إلّا الدراما العربية مازال ليس لها عنوان.



حوار

82

خالد خليفة

نبش في سيرة الموت اليومي

عندما قرَّر خالد خليفة تمزيق أوراق الانتساب إلى نقابة المحامين، كان هنا بعد أن قرّر مستقبل أيّامه التالية، واضعاً إيّاها بين خيارين لا ثالث لهما: أن يكون كاتباً، أو لايكون. ولم يكن خياره سهلاً، وهو يضع خطواته الأولى في رحلة السرد الشاقّة وطريقها المزروع بحواجز السلطة والرقابة وأثقال العيش في بيئة مهنية شائكة، حين انطلق في كتابة النصوص الدرامية، بدايةً من مسلسل «سيرة آل الجلالي» حتى وصوله إلى نقطة روايته الصادرة حديثاً «الموت عمل شاقّ»، التي صدرت في توقيت واحد عن دارَيْ نشر: (نوفل) من بيروت، و(العين) من القاهرة.

أدب

أدب

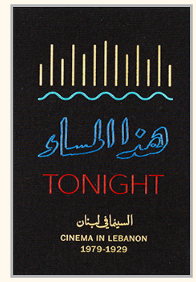
البعد الاجتماعي في أشعار نزار قباني



99

نزار قباني - كما هو معروف - سمّي بشاعر المرأة والمراهقات، وغيرها من التسميات التي لا تليق به، بوصفه شاعراً ألَّف الوطن العربي، من جيل الستينيات حتى الآن... ولم تجتمع الأجيال على حبّ شاعر كنزار قباني. ولكن، من الملاحظ أن معظم الذين كتبوا عن نزار قباني، سواء في أثناء حياته أو بعد وفاته، تناولوه في المجالين: السياسي، والغزلي فقط، وفي تمثيل المرأة، بوصفها جسداً وشهوة، ونسوا، أو تناسوا - بالأصح - جانباً مهمّاً من شعره، هو (الجانب الاجتماعي)، الباعث على الاعتبار من تجارب الغير، والتزام جانب الفضيلة.

كتب



كانت السينما اللبنانية بانتظار كتاب موسوعي شامل، يحفظ تاريخها، بالوثائق والتواريخ والملصقات والصور، فإذا بهذا الكتاب الموسوعي يصدر- أخيراً- بعنوان «هذا المساء: السينما في لبنان: 1929 - 1979»، وقد أعدّه وقدّم له وجمع مواده الثريّة الكاتب والناشر عبودي أبوجودة الذي تطلّب منه إعداد الموسوعة أعواماً طويلة، من الجمع والبحث والتوثيق. وقد ضمّ الكتاب 252 ملصقاً، و740 صورة، و110 صور على كرتون، و40 دليلاً إعلانياً، و60 مقالة جُمعت من الصحافة والأرشيف، و34 إعلاناً صحافياً.

95

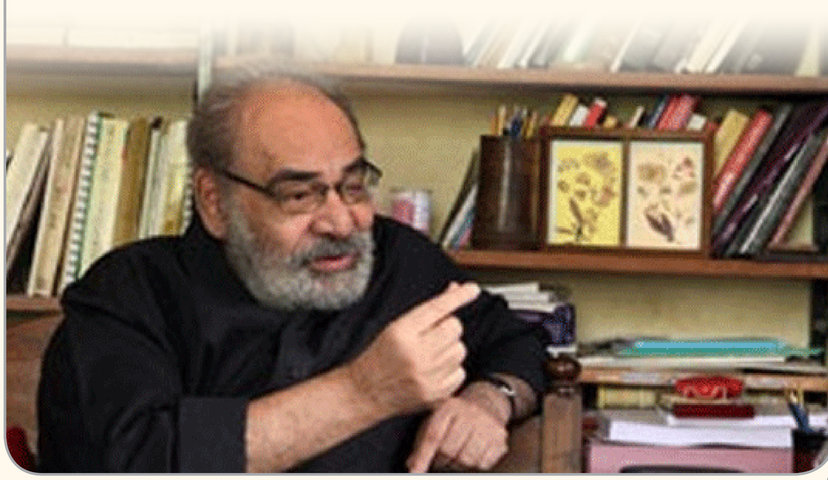
بروفايل

104

علاء الديب ..

يوميّات رجل لا يتعب من القراءة

رغم أن الكاتب والروائي الراحل علاء الديب (1939-2016)، كان يطلّ علينا، دوماً، من خلال بابه الأسبوعي «عصير الكتب» في مجلّة «صباح الخير»، ليمنحنا قدراً من التفاؤل والجمال، وهنا عندما يكتشف موهبة أدبيّة جديدة، أو عندما يكشف لنا عن باحث كان مختبئاً في أضابير الحياة الاجتماعية أو الجامعية، ولا تدركه الحياة الثّقافيّة العامّة، أو الحياة الصحافية الصاخبة، وأروقة النخبة، إلّا أن الراحل كان يدفعنا إلى حافّة الألم والوجع الفادح عندما بدأ يكتب رواياته المأساوية.



ترجمات



برنار مازو

84

الشاعر الذي مات في البحر..

كان برنار يتحدّث عن الشعر بحسّ درامي، هو الذي يبدو في حياته اليومية شخصية غنائية ضاجّة، يعبر العالم بقبّعته القشّ و بضحكته المجلجلة التي تلازمه، و كأن حياته كوميديا غنائية لا تنتهي. بيد أن وراء هذا السطح شاعر يعاني الحياة وصمت الكلمات.

وشعره مرآة لعالمه السرّي، تختفي منه السخرية التي تَسِم حياته اليومية والتي يتخفّى وراءها..



عندما قرّر خالد خليفة تمزيق أوراق الانتساب إلى نقابة المحامين، كان هنا بعد أن قرّر مستقبل أيّامه التالية، واضعاً إيّاها بين خيارين لا ثالث لهما: أن يكون كاتباً، أو لايكون. ولم يكن خياره سهلاً، وهو يضع خطواته الأولى في رحلة السرد الشاقّة وطريقها المزروع بحواجز السلطة والرقابة وأثقال العيش في بيئة مهنية شائكة، حين انطلق في كتابة النصوص الدرامية، بدايةً من مسلسل «سيرة آل الجلالي» حتى وصوله إلى نقطة روايته الصادرة حديثاً «الموت عمل شاقّ»، التي صدرت في توقيت واحد عن دارَيْ نشر: (نوفل) من بيروت، و(العين) من القاهرة.

خالد خليفة:

نبش في سيرة الموت اليومي

جمال جبران

واللافت في كلّ ذلك الإنجاز الذي فعله هذا الكاتب السوري أنه قد جاء مرتبطاً بقراره البقاء في الشام وعدم الانتقال للإقامة في مكان أكثر أماناً، مع حجم الأخطار التي كانت (وما تزال) محدقة بحياة الأدباء والمثقّفين في تلك البلاد، وقد تعرّض لكسر في اليد في أثناء مهاجمة عناصر النظام للناس الذين حضروا تشييع الموسيقي ربيع الغزي. عندما سألنا خليفة عن سرّ بقائه هناك أخبرنا، مستغرباً هذا السؤال، ومشيراً إلى أنه صار يُطرح على نحو متكرّر، أنه لا بطولة في المسألة، وأن ماحدث له «لايوازي ظفراً في جسد مُعتقل أو شهيد سوري» متسائلاً- في السياق نفسه-: «أين هي البطولة في بقاء الفرد مقيماً في وطنه!». هكذا، ينهب الكاتب مؤكّداً على أنه، مع ذلك، لم يكن جباناً أو متواطئاً في يوم ما، ولم يتورّط في لعبة الحصول على صفة «مناضل» بقراره البقاء في دائرة الخطر، ويقول لنا: «إن البقاء في الداخل السوري يُعطيني شجاعة لها نكهة مختلفة، وقد يكون مُستغرباً قولي إني أخاف عندما أكون خارج البلاد أكثر من خوفي وأنا داخلها، كلّ ما أعرفه- في نهاية الأمر- هو أني سأختنق لو عشت خارج الشام».

لكن، ألا يخشى أن يلتصق عمله الأدبي بصفة التوثيق، وهو ما زال على قراره البقاء قرب الحدث السوري؟ يوضّح لنا خليفة هذه المسألة البعيدة عن متن عمله السردي، وهو المؤمن بضرورة ابتعاد العمل الروائي عن مهمّة التوثيق، فما يهمّه هو «خيال الرواية» والحفر عميقاً في بنية الحياة السورية، حيث «الخيال هو أوّل الضوابط التي لها أن تمنح النصّ قوّة، تسمح بوضوح تفريقه عن العمل التوثيقي. ويخبرنا أنه لم يسبق أن أنجز عملاً سردياً عن مكان لم يعش فيه، ولم يتعرّف إلى روائحه بشكل جيّد «إن المكان الذي لا أعرفه لا يمنحني إمكانية، ولايسمح لي بالبحث عن أساليب سردية مختلفة، بل يجعلني أشعر بغرابة رهيبة؛ بسبب عدم توفّر عناصر المعرفة تلك». من هنا، يبدو خالد خليفة مولعاً بالتجريب في تقنيات السرد واللغة، ولا تشكّل تلك الانتقالات أيّ نوع من الخطورة «لأني أتنقل في فضاءات أعرفها جيّداً».

على هذا الصورة الجديدة، سنرى خالد خليفة، في عمله الجديد «الموت عمل شاقّ»، وهو ينهب لتقديم سيرة حديثة لعائلة سورية، يمكن الاعتماد عليها لتكوين صورة عامّة عن الحالة التي آل إليها الحال في تلك البلاد، التي صار الموت عنواناً كبيراً لها، وأصبحت الانقسامات الطائفية تتصدّر يوميّاتها. هكذا، سنرى أنه كُتِب لرحلة جنازة- بسبب من وصيّة صاحبها

لأولاده الثلاثة- أن تسير على خطّ الموت والنار، بين الشام والعنابيّة، كي تُدفن هناك، وليس أمام هؤلاء غير تنفيذها، على الرغم من حالة القطيعة التي كانت بينهم، إضافةً إلى أخطار الموت الإضافي المحتمَل في أثناء تنفيذ عملية النقل خلال الطريق، الذي صار مقسوماً بين أكثر من طرف، من جهة النظام ومن جهة المعارضة، وهي المعارضة نفسها التي تمثّلها أكثر من جهة مسلَّحة، وأكثر من حاجز، قد يُصبح فيه لقبك المدوَّن على بطاقة هويّتك تهمةً تؤدّي بك إلى القتل.
وعند سؤالنا له حول السبب الذي جعله حريصاً على وضع الرمز «س» كدلالة على المدينة التي تنتمي إليها تلك العائلة، يخبرنا خالد خليفة أنه لم يرغب في تأطير الإشكالية الحاصلة على مدينة بعينها «وقد صار الأذى نفسه واصلاً إلى مدن سوريّة كثيرة، وتعيش الألم نفسه، مثل حرستا، والزبداني، وداريّا، على سبيل المثال».
من هنا، سيكون عليهم قضاء ثلاثة أيّام بغية الوصول إلى نقطة الهدف، وكان هذا الطريق نفسه- في الأحوال العاديّة- لا يأخذ سوى ساعات ثلاث.
كما ستأتي هذه الرحلة مناسبة كي يقوم الأبناء الثلاثة بإعادة تقليب أوراق حياتهم الماضية والمصير الذي وصلوا إليه، بعد أن نشأوا تحت رعاية والدهم «عبداللطيف»، ومن فوقه وصاية الحزب الواحد، وبيئة مُخابراتية جعلتهم- مثل أبيهم- على هيئة أشباح غير قادرين على الإمساك بخيارات الحياة الصائبة. لعل للأمر، هنا، علاقة- أيضاً- بجمود الأب نفسه، وقد كانت له حياة مصبوبة على قالب واحد محاولاً تزيين أيّامه بصورة حبّ زائف، كان قد أضاع نسخته الأصلية عندما تأخّر عن اعترافه لـ«نيفين»، حبّه القديم، وهو الحبّ الذي سيجد في زمن الثورة السورية فرصة لإعادة بعثه إلى الحياة مجدّداً، ليكون الزواج بينهما إضافةً إلى انخراطه في فاعليّات الثورة نفسها، والمساعدة في إسعاف جرحى المظاهرات الاحتجاجية ضدّ النظام، وفتح منزله لهم.
لكن حالة الأبناء ستكون مختلفة ونحن نراهم يتأكّدون، طوال أيّام رحلة الجثة، أن «الحياة مجموعة أفعال تافهة، لا بدّ أن ستنتهي»، وهم الذين كانوا يعتقدون أن وفاة الأب ستكون مناسبة لإعادة ترميم العلاقة المقطوعة بينهم، لكن، يبدو أن «القطيعة هي الفعل الوحيد الجيّد الذي قاموا به».
عند سؤالنا خالد خليفة عن الفارق بين فكرة العائلة، في روايته السابقة «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»، و«الموت عمل شاقّ» أجابنا قائلاً: «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» رواية خارج إطار الثورة، ولاعلاقة تجمع بينهما، «هي عمل سردي يخصّ فكرة البحث عن الهويّة السورية الضائعة، كما تعيد صياغة أسئلة متنوّعة حول أكثر من أربعين سنة، تمّ خلالها تحطيم أحلام قطاعات شتّى من المجتمع السوري»، مشيراً إلى أنها رواية لاتحتوي على أحداث كبرى، بل «تحتفي بتفاصيل حياة الطبقة الوسطى التي عملت السلطة على تخفيض سقفها العالي إلى مجرّد ابتهاج الفرد بالعيش في أمان». أمّا بخصوص رواية «الموت عمل شاقّ» فيقول صاحب «دفاتر القرباط»: «إنها ليست رحلة لدفن جثمان أب، فقط، بل هي رحلة لاكتشاف الذات وقوّة الحياة. ويقول خليفة إن الشعب السوري، خلال



نصف قرن مضى، كان يُقتل، ويتمّ تعذيبه، ولكن بوسائل متنوّعة تختلف عن هذا الحاصل، ومنذ خمس سنوات مضت على انطلاق هذه الحرب، وعليه «روايتي الجديدة ليست عن الموت اليومي، فقط، بل عن مجموع السنوات الخمسين التي قضاها الناس تحت قبضة سلطة، حَكَمتهم، وحَكَمت كلّ تفاصيل حياتهم، بالحديد والنار». ويقول لنا خليفة- في هذا السياق- إنه مع الفقر والإقصاء والخراب وفقدان الأمل وانسداد أفق مستقبل واضح، إضافةً إلى التمييز وحرمان الناس من أداء أبسط حقوقهم السياسية، والفساد الكبير الذي أدّى إلى احتكار فئة قليلة لكلّ السلطات والمكاسب «لم يكن مستغرباً، بعد كلّ هذا، قيام ثورة».
لكن، وعلى الرغم من الموت الكثير الذي يلفّ «الموت عمل شاقّ» منذ صفحتها الأولى، لا يمكن إغفال قصص الحبّ التي كان حضورها واضحاً في ثنايا السرد، إلى درجة تجعل القارئ موزَّعاً بين ذلك الموت من جهة، وبين فكرة الحبّ من جهة أخرى. وهنا، يقول صاحب «هدوء نسبي» إن حضور ذلك الحبّ كان متعمَّداً من جهته، ولم يكن زائداً على العمل «حيث يظهر الحبّ- أيضاً- وسيلةً للتثبُّت من نجاحه في بثّ القدرة على إعادة اكتشاف الذات والتمسُّك بالحياة، ووجود الموت هو مجرَّد ذريعة لا أكثر».
هكذا، يبدو خليفة مهموماً، في عمله الأخير هذا، بفتح نافذة أمل، في سياق الظرف الحاصل، بقسوته ودمويّته، وهو يقوم بصياغته السردية بنبرة تفاؤل، ولو بشكل مستتر، خلف صورتَي الحبّ، والموت، على نحو متقابل. من هنا، كان سؤالنا له حول فكرة الاستشراف التي يحملها عمله، وهل يمكن مطابقتها مع صفة «التنبُّؤ» التي حُمِّلت بها روايته الأسبق «مديح الكراهية»؟. يقول خالد أن هذه الرواية كانت مخصَّصة لسرد تفاصيل الصراع الدموي الذي دار، في نهاية زمن السبعينيات، بين السلطة والأخوان المسلمين في سورية: «لم يسعدني أبداً أن تتحقّق روايتي هذه في سياق الأحداث الجارية اليوم، كان طموحي أن أقوم بكتابة سرد لزمن انتهى، ولكن، ظهر أن إنتاج السلطة للقمع ما يزال مُستمراً، وبشراسة أكبر».



برنار مازو

الشاعر الذي مات في البحر...

ترجمة خالد النجار

برنار مازو الشاعر الذي مات في البحر... برنار مازو، صديق الشعر والشعراء، عرفته في مهرجان لوديف وهو يقدّم شعراء العالـم، يخاطبهم، مـن لحظة اللقاء الأولى، بـدفء وتلقائية وكأنـه يعرفهم منذ زمان بعيد. وعرفتـه في دارته الريفية في غاسـان، في الجبل الذي يشرف على بحر سان تروبي، حيث أجريت معه، ذات سنة، حواراً شائقاً، في ركن حديقة مفعمة برائحة بحر الجنوب وبروائح أشجار الأوكاليبتوس، والزان، والنباتات الجبلية، وتحت سماء زرقاء تمّوزية مشعّة بضوء الشـمس، وبالظـلال، سـماء تخطّطها العصافيـر، وتعبرها غيـوم صيفيـة وكأنها تطير فـي قصيدته. كان برنار يتحدّث عن الشـعر بحسّ درامي، هو الذي يبدو، في حياته اليومية، شخصية غنائية ضاجّة، يعبر العالم بقبّعته القشّ وبضحكته المجلجلة التي تلازمه، وكأن حياته كوميديا غنائية لا تنتهي. بيـد أن وراء هـذا السـطح شـاعراً، يعانـي الحيـاة وصمت الكلمات.

وشـعره مـرآة لعالمـه السـرّي، تختفي منـه السـخرية التي تسـم حياته اليومية والتي يتخفّى وراءها مثالاه الشـعريّان: بودليـر، وروني شـار؛ فهو يـرى، مع بودليـر، أن «وظيفة الشّعر تتمثّل في التّعبير عن جماليّة العالم وعن تجذّر الإنسان فـي الطّبيعة وعن إيقاع الفصول، وظيفة الشّـعر - أيضاً - هي التّعبيـر عن معضلـة الوجود الإنسـاني، عن انبهار الإنسـان وقلقه في العالم، وعن هذا الوجود الهشّ والعابر، الذي يملك الشّـعراء الكلمات للإفصاح عنه، والذي يحسّه الآخرون بشكل غامض وأعمى، دون أن تكون لديهم القدرة على التّعبير عنه.

و عن روني شار، الذي ترك بصمته في شعر مازو، يقول : روني شـار، بالنّسبة إليّ، عملاق، هو نُصْب متفرِّد، استطاع في القرن العشـرين أن يسـتعيد لنا اللّوغوس الهيراقليطسي، في شعر يتوسّل لغة آلهة الأولمب، شعر هو نوع من المعجزة اللّغويـة كما لو أنّـه لغة البدايات، أوهو لوغوس تأسيسـي. كان رونـي شـار صديقـاً لمارتـن هيدغيـر؛ إذ كان التحقّـق الشّعري لفلسفته.

فـي العشـرين، وجـد برنار مـازو نفسـه في جبـال الأوراس الجزائرية، قضى هناك 27 شهراً، جندياً يحارب «لأجل قضيّة هي ليسـت قضيّتي» كما يقول. وهناك تلقّى الصدمة الكبرى؛ إذ رأى الجنود الفرنسـيين وهم يقتلون الفلاحين الجزائريين، رأى التعذيب الوحشـي والقتل الجماعي للأسـرى، يمارسـه ضبّاط ليس لديهم أيّ وعي... لحظتها، استيقظ، هو الحالم، علـى الفجيعة التي أضـاءت أعماقه، وانفتح جـرح لم يندمل أبداً، وإحساس بالذنب، صَحِبه طيلة حياته.

فـي الجزائر، ابتدأ الشـعر لأن الشـعر يولد مـع الفجيعة أكثر ممّـا يولد مع الفرح، وفي الجزائر، عرف الانفتاح على الآخر، وثقافـة الآخـر، ذاك الانفتاح الذي جعل منه وسـيط ثقافات، وهكذا، صار برنار مازو يُلقَّب بـ «L e passeur».

تلك التي ترافقني

لقد هيّأت مغناها
تلك التي تضيئني

تلك التي تبتسم لي
في مياه الذّاكرة الصافية
و النّعومة ترافقها
في بهاء النّهار.

رماد الكلمات

كما لو أنه
الثلج الأوّل
على زجاج النافذة
بَيْدَ أنه لم يكن سوى
رماد الكلمات
منتثراً في الريح.

الصمت المسكون

في الذؤابة الدقيقة للشجرة
ذلك الصّمت المسكون بالطّيور.

مرافقونا البعيدون

العصافير التي تمضي فوق سطح البحر
تحلم بالشواطئ البعيدة، حيث يأخذها الموت ...

هي

كانت
زبداً في الريح
غيمة في البحر
هي
التي تصلّي لها العصافير
في اشتعال الضوء.

وثوق

أنت كالدفء الذي أتعهّده،
كالضياء الذي يسكنني، كالعصفور
الذي سيفتح الليل في روائح الذكريات
أنت كالدم
يشتدّ، فجأةً،
في المتحاذِيَيْن .

في القصيدة

ليس أنا من يقول
القصيدة،
ليس صوتي ما تسمعون،
ولكن ما يتجلّى من خلالي ويشدّني
هو ظلّ الجمال اليائس
وذاك الغياب اللانهائي في قلب الأشياء.

ثمّة أيّام

ثمّة أيّام
نرغب فيها أن نظلّ،
وبكلّ بساطة،
على سطح الأشياء،
وألّا نتحرّك أبداً
ألّا نخاطب أحداً
أن نتناسى
أحلامنا المحبطة،
ولا نريد أن نبحث
عمّا نسعى إليه،
من خلال وجودنا
المرهق.
رجل ما
لا ينام،
يرصد الليل،
ومجيء الليل،
ويتساءل
عن حقيقة الأشياء
التي تموت،يظلّ واقفاً
مستنداً إلى الزمن
ممتقع الوجه.

يُخَيَّل إلينا

يُخَيَّل إلينا
أنّ القصيدة
تبزغ من لا مكان
مثل انعكاس
لطوفان
ما قبل الخلق
ذي التناغم الضائع
الذي يأكل قلب الإنسان

مالذي تترقّبه من حياة شديدة القصَر؟

ماذا تنتظر
من حياة عابرة ؟
تتمنّى، فقط،
وبكلّ بساطة،
أن تظلّ هنا
في قلب العالم
مصغياً لنَبَضان
دمِكَ
لتظفر، في الأخير،
بكلمات
ترسم بها،
فوق صفحات الصمت
الكبرى،
ذاك المجال المجهول
الذي يسكنني

كلمتي

كلمتي
منحوتة
من ضجيج
الآخرين كلّهم

هو الأمل

هو الأمل
الذي لا يكفّ
عن الحلم داخلنا
في سهد النوم

العَوْد إلى الصّمت

عَوْد إلى الصمت
كلّ كتابة
كلّ قصيدة
تؤوب يوماً
إلى الصمت



الأعمال الفنية: Henri Matisse- فرنسا

أن تحلم

تحلم بألّا تكون
سوى العبور السرّي لتلك السنونوة
التي تخطِّط بلَّور السماء الأزرق الشاسع.

الأمل ساهرة هشّة

الأمل ساهرة هشّة
ذلك، لأنه يجب الصمود والصمود، بلا نهاية،
في مواجهة شراسة الأيام
كما لو أننا لن نموت أبداً...
ففي هذا القصيد، لست أنا من ينشدكم!
في هذه القصيدة، ليس صوتي ما تسمعون،
بل ما يعبر من خلالي ويشدني :
ظلّ الجمال المستحيل
وذاك الملل اللانهائي في قلب الإنسان

ذاك أنه، في أيدينا المرتعشة،
ضوء الأمل الخافت
تلك الساهرة الهشّة
في قلب الليل الكاسر

شهوة الصباح

آه.. كم هو مؤلم،
أحياناً،
التّنفس
في ثنايا
الصباح المثقلة،
وأن تتمادى
في نهم الصباح
اللانهائي!.



ونحن ؟

- 1 -

ومن سيبعث، من جديد،
الزلزال اللاّنهائي
لأوّل صباح في العالم؟

- 2 -

ونحن،
نحن بلا كلمة على الدوام،
مالذي سنصيره،
إذ نحن ضائعون على تخوم
بلا ذاكرة النار؟!

مَنْ غيري...؟

مَنْ غيري أنا،
يستطيع أن يثبت أنّي موجود؟
مَنْ غيري أنا؟
القائم هنا أخرس بينكم
بكلّ هذا الخوف وهذا القلق
المتجذِّر في أعماقي منذ زمان،
مثل جرح حياة
ما كان لي أن أحياها!.

عن بلد مغمور

- 1 -

أيّتها الطيور التي تصطحبني
إلى التخوم القصيّة،
خفّفي عنائي، وامسحي دموعي
حتّى تصير الحياة أكثر خفّة.

- 2 -

وأنت، ماذا تفعل، أيّها الساهر السّادر،
ضارباً خيمتك على تخوم البلد المغمور،
الذي ما تزال ذكراه مشتعلة
على امتداد أوردتنا ؟

- 3 -

تظلّ هناك، في قلب العزلة،
منحنياً حتّى الإغماء،
فوق الهوّة السحيقة للسنوات الهاربة،
تتعذّب لأنك لم تكن سوى غبار
مأخوذ في جاذبية المذنّبات العمياء.

رماد الكلمات

كما لو أنه
الثلج الأوّل
على سطح بلّور النوافذ!
ولكن، لم يكن سوى رماد
الكلمات
منتشراً في الرياح...

قبور ملوَّنة

عصام حسن

«بيتي أنا الحنين، وبيتكَ أنتَ حجر. لا تنتظرني». في دمشق، تحت جسر الرئيس، هناك، على الرصيف، ستجد آلاف الكتب تنتظر من يوقظها من نومها العميق، وينفض عنها غبار الزمن. وقفتُ- كعادتي- أتأمَّل الأغلفة وأقرأ العناوين. بعد جولة قصيرة مددتُ يدي وتناولتُ كتاباً لا غلاف له، فتحته على صفحة (لا على التعيين)، وقرأت «... ولكي تكون شاعراً عظيماً يجب أن تكون صادقاً، ولكي تكون صادقاً يجب أن تكون حرّاً، ولكي تكون حراً يجب أن تعيش، ولكي تعيش يجب أن تخرس» وعرفت أنه كتاب «سأخون وطني» لمحمّد الماغوط. تصفّحته بحزن شديد، عرفت أوراقه، وعرفت كلماته، وعرفني هو أيضاً، وعرف ملمس أصابعي ونظراتي التائهة، وعرف أنني حزين. دفعت ثمنه للبائع، وضعته في حقيبتي ثم ذهبت. في البيت، وبينما كنت أتصفّحه من جديد، سقطتْ منه ورقة مطويّة، التقطتها ثمّ فتحتها وقرأتُ ما كُتبَ فيها. وهو ما قرأتم في بداية هذا النصّ، بالإضافة إلى التاريخ: 20،7،1988، وتحته اسم: نهى.

20-7 هو يوم عيد ميلادي، ونهى حبيبتي التي تركتني في ذلك اليوم، وسافرت كما تسافر السنونوة، دون وداع، بل دون التفاتة إلى الخلف، والكتاب كتابي الذي استعارته ولم تُعِدْه، ولم أعرف عنها بعد ذلك أيّ شيء. وللمفارقة، ها قد عاد الكتاب الذي لم أنتظره يوماً، ولم تعد نهى. بقيتُ أنتظرها، أو أنتظر رسالة منها أو اتّصالاً هاتفياً أو خبراً أو أيّ شيء يحمل رائحتها، دون فائدة، إلى أن التقيتُ ابنتها التي جمعتني بها المصادفة في حفلِ زفاف أحد الأصدقاء. تقدّمتْ مني وسألتني عن اسمي، فقلت لها اسمي، وبدوري سألتها، فعرّفتني بنفسها قائلة: أنا نهى، ابنة نهى صديقتك القديمة التي سافرتْ بعيداً. ومن الرائع أنني رأيتك اليوم! كنت أبحثُ عنك منذ شهور، روتْ لي أمّي كلّ شيءٍ عنك. فتحتُ ذراعيَّ، ضممتها، ثم أبعدتها عني قليلاً وتأمّلتها بكثير من الحبّ قبل أن أسألها عن أمّها، فقالت: توفِّيت قبل عام. باغتني الجواب، فأحسستُ بالشللِ، وكاد يغمى عليّ، ثم تماسكت وقلتُ كما لو أنني أنوح: يا نهى الصغيرة، يا نهى الجميلة، الذكية، اللطيفة. أيّ ريح حملتك إليّ! لقد وفَت أمّك بوعدها، وأسمتكِ نهى كما ارتأيت. وتذكرتُ حين سألتني: إذا تزوّجنا يوماً، ورُزقنا بمولودة، ماذا سنسمّيها؟ قلت بلا تردّد: نهى. وتذكّرتُ كيف ضحكتْ وقالتْ: أيضاً نهى!؟ وكان تبريري: كي أردّد اسمك كيفما اتّجهت. ثم مازحتها قائلاً: وإذا سألني أحدهم: ما عدد أفراد أسرتك؟ أقول: اثنان نهى، وواحد سادة، وتذكّرتُ كيف ركضتْ وقفزتْ إلى حضني وقبّلتني على جبيني وعينيّ، فقبّلتها ودغدغتها في خصرها، فتلّوتْ ضاحكةً، وازدادتْ تشبُّثاً بي، ثم احتضن كلٌّ منا الآخر، وعلى ذلك السرير الصغير الذي كنّا نسمّيه «المُهر الأحدب» غفتْ، وغفوتُ، و غفا السرير.

لا أعرف عن نهى اليوم إلّا مكان قبرها، الذي زرته، بصحبة نهى الصغيرة، في اليوم التالي للقائنا. أوقفتني وسط القبور، وطلبتْ مني أن أهتدي إلى القبر بنفسي. جلت بنظري، وأنا لا أعرف عمّا أبحث إلّا أنني فعلتُ ذلك إرضاءً لنهى الصغيرة التي وقفتْ تراقبني بهدوء. أخيراً، في الجانب الشرقي البعيد من المقبرة، لمحتُ قبراً عرفتُ أنه قبرها على الفور. يااااه، يا نهى! يا نهى، الله، الله، كيف نسيت؟ كيف نسيت! كان قبرها مطليّاً بلوني المفضّل، الفيروزي؛ هكذا وعدتني أن تفعل لو افترقنا يوماً، وماتت قبلي، كي أعرفه لو زرتُ المقبرة وأهتدي إليه، وأذكر كيف عبست حين قلت لها: وأنا سأوصي بطلاء قبري بلونك المفضّل، البنفسجي. ووضعت كفّها الطري على فمي، ومنعتني من متابعة الكلام، وأذكر أنني عضضتُ كفَّها بلطف فسحَبَتها قائلةً: أنتَ تعضّ مثل قطّ. كانت تهاجمني الذكريات من كلّ حدب وصوب، وكنتُ أستسلم لها، وأطلب المزيد. هكذا كنت واقفاً قرب



العمل الفني: Cathy Cullis- المملكة المتحدة

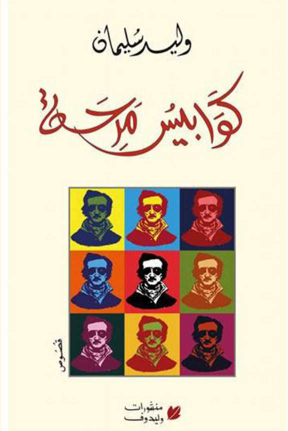
القبر، بمحاذاة نهى الصغيرة، حين استندتْ إلى كتفي وقالت: لم يسمحوا لها بالعودة إلّا في تابوت؛ ماتت كعصفورة تزقزق، في بلد غريب. لم أقلْ شيئاً، فقط وضعتُ يدي على كتفها وضغطت. وقفنا نحدِّق بالقبر، ويحدِّق أحدنا بالآخر وبكلّ الأشياء، ولم نستطع النطق، فاكتفينا بالدمع حيناً، وحيناً بالابتسام والتربيت بلطف على الكتف. أخيراً، غادرنا المكان تاركين لها باقةً من البنفسج الرزين، وشيئاً من دمعي، وأشياء من حزني.
اليوم، بعد عثوري على الكتاب والرسالة فيه قرّرتُ أن أزور قبرها الفيروزي، مرّة أخرى. لا أعلم لماذا أحسستُ أنني ملزم بهذه الزيارة، وليستْ خياراً أقبله أو أرفضه أو ألغيه. في طريقي إلى المقبرة خارج المدينة، وأنا في الباص، رحتُ أتذكّرُ الأوقات الحلوة التي قضيناها معاً.
كانتْ الصور تتلاحقُ في رأسي كما لو كان هناك جهاز يعمل على عرضها، كلّما أغمضتُ عينيّ، فكنت أطيل إغماضهما، وأسرح في ذكرياتي، وأغرق في الماضي البعيد: عدْتُ إلى اليوم الذي تعارفنا فيه: كانت حواء غير ناقصة، وكنتُ الأخرق الذي لا يميّز بين التفّاح والليمون. في حديقة الجامعة، تحت شجرة الأكاسيا الكبيرة، رأيتها جالسة على الأرض، ممسكة بيدها كتاباً، وكانت الشمس تفعل فعلها بشعرها الكستنائي. رفعتْ رأسها عن كتابها، ولاحظتْ أنني أحدِّق بها. لابدّ أني كنتُ مضحكاً وأنا في هذا الوضع؛ لذا ضحكتْ، وعادتْ لتقرأ، وعدّتُ لأحدِّق- بلا ملل- بشعرها البهي. لا أعلم كيف حصل أنْ قمتُ ونهبتُ إليها، ولم أكنْ قد فعلت ذلك مع أنثى من قبل. سلّمتُ، ووقفتُ صامتاً أحاول انتقاء الكلمات، فطال وقوفي، وطال الصمت. قالت ضاحكةً: إذا كنت ستطيل الوقوف فأرجو أن تزيح قليلاً، وتقف في وجه الشمس كي يأتي ظلّك عليّ. فعلاً، تحرّكتُ جانباً كالأهبل، ووقفتُ بشكلٍ أظلِّلها فيه، فضحكتْ حتى استلقت على ظهرها، ثم أمسكتني بيدي، وشدّتني إليها فجلستُ؛ بل- قُلْ- وقعت. وكي أهرب من إحراجي ضحكتُ بشكل مضحكٍ، فضحكتْ مني، وضحكَتْ على كلينا الشمس. سألتها: ما اسمك؟ قالتْ: احزر، قلتُ بنبرة استفهام: ريمة؟ قالتْ: اقتربتَ. قلتُ: ديمة؟ قالتْ: ابتعدتَ. قلتُ: عجزتُ. قالتْ: اسمي نهى. قلتُ: وكيف- إذاً- اقتربتُ؟ قالتْ باسمةً: أختي اسمها ريمة، وضحكتْ بشكل جعل قلبي يكاد يتوقّف عن النبض، وصرتُ أحدّث نفسي: هذه ليست ضحكة، إنها بلاغ رقم واحد. وفعلاً، كان انقلاباً استسلمتُ له بكلّ طواعية، بل كان احتلالاً، رغبت فيه بجدّ.
في المقبرة؛ وجدت قبرها الفيروزي كما تركناه قبل عدّة أيام، وكانت باقة البنفسج تتمدّد فوقه باسترخاء، أزحتها ووضعتُ مكانها واحدة أخرى، ثم أخرجتُ رسالتها التي تركَتْها في الكتاب، وقرأتها للمرّة الألف، ثم قلت بصوت عالٍ: «بيتي أنا الحنين، وبيتكِ أنتِ حجر، انتظريني كلّ يوم».

كوابيس تنتصر للحياة

عبدالدائم السلامي

لم تستفد القصّة التونسية من جهود التأسيس التي أعلنت عنها مجموعة «سهرتُ منه الليالي» للراحل علي الدوعاجي (1949-109)، ولم تغنم كثيراً من إشراقاتها الفنّيّة ومقترحاتها المضمونية، حيث ظلّت، إلى حدود ثمانينات القرن الماضي، تلوك نفسَها، في قلقٍ ممزوج بخوفٍ من كلّ مغامرة تجديديةٍ، فأكثرت من نصوصها، ولم تُكثّف من لغتها، واستدعت المَعيش دون أن تدعو إلى مُساءلته، وجاملت السائدَ ورامتْ تجميلَه، فتشابهت نصوصُها وفق اتباعية مُشوَّهة، وتقعّرت لغتُها، وضمُرَ التخييلُ فيها، ولم تنجح النوادي المخصوصة بها -على غرار نادي القصّة: أبو القاسم الشابي- في تحريك أمواهها الساكنة، بل- ربّما- قد عمّقت حالةَ انفصالِها عن دائرة قرّائها، وزادت من عزلتها وانغلاقها على نفسها؛ وهو ما جعل كتابة القصّة لا تزيد على كونها تمرينَ المبتدئين من الكُتّاب والعاطلين عن حُلم الإبداع.

وقد أمكن للقصّة التونسية -مع بداية تسعينات القرن الماضي- أن تُفكّرَ في تكوُّنها السرديّ، وأن تخرج من واقع الاتّباعية وما تلاها من تجريب التجريب السردي في فترة الستينات إلى حال الإبداعية، عبر جهود نفر من كتّابها، نذكر منهم صلاح الدين بوجاه، وأبا بكر العيادي، وكمال العيادي، والحبيب السالمي، وحسن بن عثمان. ثم إنها وجدت في الجيل الراهن من كُتّابها أريحيةَ التجلّي فنّاً سردياً منفتحاً على التجريب وحريصاً على بلوغ مراقي الأدبيّة، من حيث هي تناسبٌ بين شكلٍ فنيّ وحكايةٍ مكثّفة وسياق ثقافي وقِيمٍ اجتماعية، ومن هؤلاء نذكر عيسى جابلي، ومحمد فطومي، والأسعد بن حسين، والسيد التويْ، ونجيبة الهمامي، ونجيب البركاتي، وعبدالقادر بن عثمان، وفتحي الجلاصي، ووليد سليمان الذي أصدر- مؤخراً- مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ«كوابيس مرحة» عن منشورات «وليدوف» في تونس، والتي امتدت على 92 صفحة، من القطع المتوسّط.



الكابوسية أسلوب كتابة

«كوابيس مرحة» عنوانٌ ينضاف إلى عناوين القصّة التونسية القصيرة التي صار وكدُها الراهن أن تُعيد الاعتبار لجنسها وأدبيّتها، وهو عنوان ذو نباهة فنّيّة محمولة في مفارقة دَلالية؛ إذْ بقدر ما يُحيل فيه المنعوتُ (كوابيسُ) على صنفٍ سرديّ شاع وصفُه بالكتابة الكابوسيّة، وهي الكتابة التي تتّكئ على عوامل التيه والرعب والرهبة والغربة لفرض سلطانها على القارئ وشَدِّه إلى مناخاتها العجيبة، يُبطلُ النعتُ (مرحة) مفعولَ هذه الإحالة ويُطَمْئن المتلقي بأنّ مِنَ الكوابيس ما لا يُخيف، بل منها ما يكون لطيفاً وباعثاً على الوعي بالذات وبالعالَم، وإنْ عبر قناة السُّخرية السوداء. ومن ثمّة ينجح عنوان هذه المجموعة في المزج بين الكابوسية والأريحية ما به يرجّ القارئ ويخلخل توازنه ويشوّش آفاق انتظاره قبل أن يبلغ مُتون القصص، وهي حالٌ ستكون حافزةً له كي لا يُقبِل على قراءة النصوص إقبالَ المطمئنّ، وإنما عليه أن يقرأها وهو مُتنبّهٌ لحيويتها السردية، بكلّ ما لها من مُناوَرةٍ ومُداوَرة، وهو ما سنسعى إلى تبيُّن بعض مظاهر تجلّيه في قصّتيْن من قصص الكتاب التي توزعت على مجموعتيْن: أولى، تضمّ عشرَ قصص قصيرة، وثانية، فيها إحدى عشرة قصّة قصيرة جدّاً.

والظاهر أنّ قصص وليد سليمان لا تُخفي تحرُّشَها بمؤسَّستَيْن: مؤسّسة الكتابة، ومؤسّسة الواقع، حيث اختارت المجموعة الأولى منها تقنيةَ «الكتابة بكوابيس الكتابة» وشيّدتْ بها معمارَها التخييليَّ، ولاذت قصص المجموعة الثانية بتقشير الواقع التونسي بعد ثورة 14 يناير، 2011، وكشف تهافته السياسي والأمني سبيلاً إلى تأثيث محكيّاتها. وفي جميع أحوال هذه القصص، نُلفي فيها تخييلاً يستدعي تخييلاً، وكتابةً تستفزّ كتابةً استفزازَ الفنِّ.

قصّة «المكالمة» هي فاتحة «كوابيس مرحة»، وفيها نقف على تحوّل فعل القراءة - بوصفه كتابةً للكتابة - إلى فعلٍ كابوسيٍّ، كما لو أنه لم يَعدْ بإمكان العربي أن يعيش مُتعة القراءة، بل كأنَ لم يبقَ له منها إلّا أن يعيش أهوالَ

رُعب واقعه المكتوب، ولعلّ في هذا ما يُجيز لنا التساؤل حول إمكان أن تصير الكوابيس، في راهننا العربيّ، أسلوبَ كتابةٍ وشكلاً من أشكال الوجود في الكون، وقد نضيف أنّ حضورَها الثرّ في قصص وليد سليمان يُعدُّ أمارةَ وعي حادٍّ بحدود وعينا الأدبي. من ذلك أنّ راوي قصّة «المكالمة» يقدّم نصيحة إلى القرّاء جاء فيها قوله: «كثيراً ما نصحتُ أصدقائي -خصوصاً أولئك المدمنين على قراءة الروايات قبل النوم- بأن يُقلعوا عن هذه العادة السيّئة. ذلك أن عواقب هذا الفعل المتهوّر يمكن أن تكون وخيمة جدّاً». وهي نصيحة تُربك، لدى القارئ، عادةَ القراءة قبل النوم، بل تُخيفه منها، فإذا هو مدفوع، بخوفه ذاك، إلى التوغّل في القصّة؛ بحثاً عن تفسير يطمئنّ إليه.

يعود راوي القصّة إلى بيته بعد يوم من العمل الشاقّ، وما إن يقرأ صفحة من إحدى الروايات حتى يغلبه النعاس لفرط تعبه. ومع الفجر يرنّ هاتف بيته، وإذا بمخاطبِه يقول له: «وليد سليمان معي؟» فيجيبه: نعم. فيردّ المخاطِبُ بالقول: «أنا الروائي بول أوستر، صاحب «ثلاثية نيويورك»... لقد تناهى إلى علم وكيل أعمالي أنك قد نشرت كتابي «اختراع العزلة» بالعربيّة، ونَسَبْته إلى نفسك بعد أن أجريت عليه بعض التحويرات الصغيرة للتمويه... ولم تكتفِ بذلك، بل إنك حصلت على جائزة أدبيّة كبرى بفضله». هذه تهمة، بل هي كابوس جعل الراوي لا يدري إن كان في يقظةٍ أم في منام، وللتحقّق من ذلك راح يقرص ذراعه، «ولكن القرصة كانت أقوى من اللزوم» فآلمته ونبّهته إلى كونه في حالة يقظة. وبعد انقطاع مكالمة بول أوستر يهبّ الراوي باحثاً عن تفسير مقنع لما حدث له فلم يجد سوى تفسير واحد، لخَّصه بقوله: «إنّني، من كثرة قراءة روايات بول أوستر قبل النوم، أصبح لديّ ما يشبه الهوس، وحدث ما حدث». ولنا في هذا الشأن أن نسأل: أهيَ تهمة أن تكون قارئَ روايات؟ أليست للكوابيس الجرأة على التكوّن الفنيّ الذي تكشف به عمَّا نُخفي من وَهَنٍ وجوديّ وحضاريّ؟ ألا يمكن لها أن تكون سبباً يوقظنا من غفوتنا الثّقافيّة المزمنة حتى ليبدو أنّ الإنسانَ العربيّ نائمٌ دوماً إلى أن توقظه الكوابيسُ؟ ألا تُعدُّ القدرةُ على الحلم وتنكّرُ كوابيس أحلامنا نوعاً من التداوي الذاتي، على حدّ ما يُقرّه التحليل النفسي؟ هذه أسئلة قليلة من أخرى كثيرة، طرحتها قصّة وليد سليمان على قارئها، وأشركته بها في فكّ شيفرات كوابيسها التي تُلفي لها حضوراً سردياً آخر، في قصصه القصيرة جدّاً.

كوابيس قصيرة جدّاً

لم تنسَ قصص وليد سليمان الإنصات إلى حركة واقع تونس، بعد ثورة الياسمين، وكشفِ نشازها: السياسي، والاجتماعي، والثقافي، إذ لا نعدم فيها تفكيكَها لمَشاهدَ جُزْئية من المعيش اليوميّ باحثة فيها عن حبّات الرمل التي أزعجت ماكينةَ انتظامها، وانزاحت بها عن مسارها الذي حلم به الشعب إبّان الثورة. وإذ تفعل ذلك إنما تفعله بسخرية لاذعة تنصبُّ على الحدث المسرود انصباباً مفاجئاً، يجعل القرّاء في حيرة من أمر تأويله: أهو حلمٌ من أحلامهم المُجهَضة، أم هو كابوس من كوابيسهم المرحة التي صارت مألوفة لديهم، ولم تعد تمنعهم من مواصلة حياتهم العاديـة؟ ونحن واجدون صورة لهذا التدفّق التهكّميّ الذي يَسِم جلّ محكيّات وليد سليمان في قصّة «العجوز والشرطيّ» التي استثمرت في مَحْكيِّها حادثة التفجير الإرهابي الذي جدّ في متحف باردو، قرب مقرّ البرلمان التونسي، في آذار من عام 2015، إذ ما إن دوّى الانفجار الضخم حتى احتشد الناس حول المبنى، وهناك، سألت عجوز عونَ الأمن: «ماذا يحدث هنا»، فأجابها: «لا شيء، عودوا إلى شؤونكم»، غير أنّ العجوز لم تقتنع بإجابته فسألته: «كيف لا شيء، وقد سمعنا، للتوّ، دويَّ انفجار هائل؟» فيردّ عون الأمن: «إنه مجرّد هجوم إرهابي روتينيّ... هيّا تفرّقوا، ولا تُعطّلوا حركة المرور». وغير خافٍ، في الجملة الأخيرة من هذه القصّة، انتصار الكاتب للحياة، ولتدفّق حركة مرورها صوب الآتي، دون الرضوخ إلى تهديدات أعدائها. لكأنّ الكتابة صارت مخلّصاً لنا من ورطتنا الوجودية، ومن حضورنا القلق في هذا الراهن العالَميّ؛ وذلك بتحويلها كوابيسَنا إلى نوع من المرح، بل- قلْ- بجعل كوابيسَنا سبباً من أسباب وعينا بضرورة أن نستمرّ في نحت مستقبلنا، رغم كثرة ما يعترضنا فيه من مطبّات.

ولئن نجحت القصص القصيرة جدّاً في تخيّر موضوعاتها فإن قصصاً منها ظلّت ضعيفة البناء الفنّي، ولم ترقَ إلى مرقى تكثيف الحكي الذي يمثّل الشرط المُحقّقَ لأدبيّة هذا النوع من القَصّ، يضاف إلى ذلك أنّ خواتيم بعض القصص مثّلت- في رأينا- مقتلاً للحكاية فيها، لأنها تضمّنت تفسيرات لتَوَتُّرها السردي، نزعم أنها أفسدت حالَ الإدهاش لدى القارئ، وحَرَمَتْه لذّة تأويل المحكيّ.

جسد بلا أمنيات

إينانة الصالح

«نحت على جسد لم يكتمل»، عنوان يحمل من كنه الشِعر ما يحتمله المضمون، لكنه عنوان لمجموعة قصصية، هي باكورة أعمال القاصّة السوريّة روان الجندي، صادرة عن دار أرواد للنشر، سوريا، 2015.

في مجمل القصص القصيرة الاثنتي عشرة، كان وجود الكاتبة حاضراً، متجاوزاً حَدّ الراوي نحو التدخّل في سياق القصّة، بشكل غير مباشر غالباً، ومباشر أحياناً، من خلال تضمين أفكارها الخاصّة ومعاييرها: الثّقافيّة، والاجتماعية، والسياسيّة حيّز الشخصيات التي كانت كاتبتها في إحدى زواياها: «نحن جيل مُني بخيبات كبيرة، على مستوى الإيديولوجيا، والانتماءات الفكريّة، ويبدو أن هذه الانتكاسات، بدأت تنسحب على كلّ أمانينا، حتى أننا لم نعد نُعَوّل على امتلاك أيّ من أحلامنا، على بساطتها».

المرأة الحاضرة في قصص الحبّ الحزينة والنهايات التراجيدية المترافقة بالزواج الباهت البارد التي تتكسّر على عتباته أحلام المرأة المتمرّدة على العرف والتقاليد والقيود، وكلّها ترسم إسقاطاً واقعياً لمشاكل اجتماعية، تجعل من القارئ أحد أبطالها أو مناصريها، كونها تطرح إشكالية اجتماعية وسياسيّة أحياناً، هي ملتقى لكثير ممن يقطنون مجتمعاً واحداً، ويعايشون إيديولوجيا واحدة: «بالنسبة إليها، لم تكن معنيّةً أبداً بأن توثّق علاقتها بعدنان بأيّة صكوك حكومية، ممهورة بأختام المعاملات الباردة».

وباعتبار أن العنوان ليس محض صدفة، أو فقاعةً، حالما يتخطّاها القارئ فلن يجد داخلها سوى الخواء، ترى النحّات حاضراً في قصّتين من قصص المجموعة، مرتدياً شخصية المثقّف الظاهرية، من حيث العبثية والتمرُّد على كلّ تابو في وجهه، وحاملاً فلسفته الخاصّة التي ترفض المسلّمات، فتارةً هو الحبيب الغائب، اختياراً، للأسباب السابقة ذاتها: «ومعاً، نحن والوقت، كنا نزداد هياماً، فأزداد أنا انضباطاً، ويزداد هو عبثيّة».



وتارةً هو الذي تحمله السياسة إلى جوفها لتصهر كلّ ذاك التمرّد في بوتقة العمل السياسي، وما يتبعه من قلق وخوف، ومن ثَمّ غياب قسريّ كنتيجة حتمية لمن اختار حياةً يريدها لا حياةً فُرضت عليه: «..ولكني فُطرتُ على أن لا أسلّم قدري إلى عبثية الحياة، وأني حين سيأتي عليّ يوم، تغادر فيه روحي هذا الجسد، سأكون راضياً على أنني نلت شرف المحاولة، وأن حياتي - ربّما - لم تكن كما أشتهي، ولكنها، حتماً، تشبهني ولا تناقض قناعاتي».

كغيمةِ صيف، وما بين السّرد والوصف، عبرت الحرب خجولةً في المجموعة، لكنه حضور لابدّ منه؛ كون الواقعية هو هويّة المجموعة الشخصية: «إن لسقوط الشّعارات صوتاً عظيم الوجع، يبقى رجع صداه يتردّد فينا ليدقّ أرواحنا بأسافين الخيبة، ويغلقها على أيٍّ من علائم النور التي قد تظهر فجأة»، وهكذا، من قصّة إلى أخرى، كانت العناوين تبدو هويّة واضحة لما سيأتي بعدها، فجاءت تفسيريةً بالمجمل، لتغيب الدهشة في بعض المواطئ، أو أنها لعبة الخطف خلفاً، بشاعريةٍ واضحة، كانت اللّغة فيها تسرقنا من القواعد الثابتة لأصول كتابة القصّة القصيرة، ولكأنها - أيضاً - نوع من التمرّد الذاتي الخاصّ بالكاتبة، حتى أنّها، في موقع ما، تدخل حقل التداعيات التي تنكّرها بشاعرها المفضّل محمود درويش، ممّا زاد كَمّ الشاعرية والخصوصية، في مواطن شتّى.

وما يثير الحالة التراجيدية في معظم التجلّيات هو النهايات المتماثلة من حيث الحزن، وبعد كمٍّ من التمرُّد والخروج من سياج المادّة الموروثة، تأتي النهايات الفجائعية لتحمل كلّ الألم، كأنه نهاية حتمية للخارج من صلب القطيع.

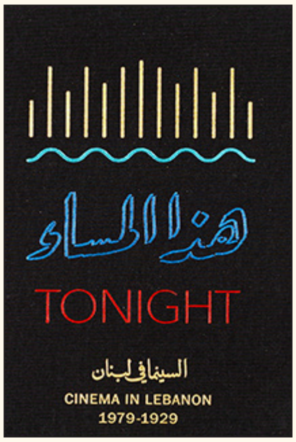
ومن معابر الحزن تلك كان غياب الأمّ، ذاك الدفء، الملاذ الذي نحتاجه حين يخذلنا المحيط أو حتى حين تخذلنا الذات، فيصبّ في ضعفنا قوّته، وبالرغم من اختلاف الأجيال، والثّقافة المرفوضة المرتبطة بالمتعارف عليه، يبقى ذاك الغياب قاسياً كغياب الفيء في لهيب شمس حارقة، ليمدّ المادّة بحزن رديف، يحيلها مادّة إبداعية واقعية حَدّ التشابه مع الحقيقة، وناطقةً بلسان الكلّ: «رحمة الله عليك يا أمّي، كم كنت أحبّك يا حنونة! لكننا لم نكن لنتّفق، أبداً، في شأن هذه الأفكار».

السينما في لبنان..

وثائق وملصقات وصور

موناليزا فريحة

استطاعت السينما اللبنانية، بدءاً من الثمانينيات من القرن المنصرم، أن تفرض نفسها محلّياً وعربياً وعالمياً، لا سيّما من خلال المهرجانات السينمائية المعروفة، وتمكّن مخرجون لبنانيون شباب من الفوز بجوائز في تلك المهرجانات؛ ما جعل الأضواء تُلقى على هذه السينما الجديدة التي انطلقت من تراث شبه مجهول، هو تراث السينما اللبنانية، وكانت قد انطلقت في العام 1929 من دون أن تتمكّن من إنجاز أعمال كبيرة تضاهي الأعمال المصرية أو المغاربية. ومعروف أن السينما في لبنان لم تتحوّل حتى الآن، إلى صناعة مستدامة، فغالبية الأعمال قامت، و(مازالت تقوم) على مبادرات فردية ودعم أجنبي، في ظلّ الغياب شبه التامّ للرعاية الوطنية. لكنّ تاريخ السينما اللبنانية لم يصنعه المخرجون اللبنانيون وحدهم، بل ساهم فيه مخرجون فرنسيون وإيطاليون ومصريون وسوريون، وهنا- ربّما- ما ميّز السينما اللبنانية، وأسبغ عليها طابع الانفتاح على التجارب الأخرى. أمّا المحاولة الأولى لتصوير فيلم سينمائي، بتمويل فردي، فكانت عام 1929، وكان وراءها منتج إيطالي هاوٍ، يُدعى جوردانو بيدوتي، وقد أنجز فيلماً فكاهياً صامتاً عنوانه «مغامرات إلياس مبروك»، وكان، يومها، يصوّر بعض الأفلام الإخبارية لمصلحة شركة «باتيه ناتان» الفرنسية. ثم صوّر، في العام 1931، فيلم «مغامرات أبو عبد»، الذي أنتجه رشيد علي شعبان الشهير بـ«أبو عبدو الجرس»، ومثّل فيه مع ابنه وابنته، وقد حمل هذا اللقب لأنه كان يحمل جرساً صغيراً، ويقف عند مدخل قاعة العرض السينمائية المعروفة في ذلك الوقت باسم «الكوزموغراف»، وينتقل، بجرسه، إلى ساحة الشهداء وسط بيروت، داعياً الجمهور إلى مشاهدة العروض السينمائية، وكانت هذه اللحظات هي لحظات التأسيس، على رغم بدائيّتها.



كانت السينما اللبنانية بانتظار كتاب موسوعي شامل، يحفظ تاريخها، بالوثائق والتواريخ والملصقات والصور، فإذا بهذا الكتاب الموسوعي يصدر- أخيراً- بعنوان «هذا المساء: السينما في لبنان: 1929 - 1979»، وقد أعدّه وقدّم له وجمع موادّه الثريّة الكاتب والناشر عبودي أبوجودة الذي تطلّب منه إعداد الموسوعة أعواماً طويلة، من الجمع والبحث والتوثيق. وقد ضمّ الكتاب 252 ملصقاً، و740 صورة، و110 صور على كرتون، و40 دليلاً إعلانياً، و60 مقالة جُمعت من الصحافة والأرشيف، و34 إعلاناً صحافياً، أمّا الأفلام التي وردت في الكتاب فبلغت 230 فيلماً. هذه الأرقام تؤكّد مدى فرادة هذا الكتاب وأهمّيته وشموليّته، وهو- بحق- المرجع الوحيد لمقاربة السينما اللبنانية: تاريخاً، وأفلاماً، واتّجاهات، ومدارس.

أمّا الدراسة التي كتبها مؤلّف الكتاب الموسوعي هنا فهي من أهمّ الدراسات التاريخية الموثّقة التي تناولت الحقبة السينمائية الممتدّة طوال خمسين عاماً، هي أعوام التأسيس والانطلاق التي حقّقت السينما اللبنانية فيها هويّتها الخاصّة. يشير أبوجودة، في دراسته، إلى أن أوّل استوديو في لبنان أنشئ في العام 1933، وحمل اسم «المنار فيلم». أسّست السيدة هيرتا غرغور هذا الاستوديو، بالتعاون مع شركة «قطّان وحدّاد» التي كانت تملك عدداً من الصالات السينمائية، في سورية ولبنان، ونتجت من هذه الشراكة ولادة أوّل فيلم سينمائي ناطق، في العام 1934، وكان عنوانه «بين هياكل بعلبك». لكن استوديو «المنار فيلم» سرعان ما توقّف عن العمل مع بدء الحرب العالمية الثانية، ولم تلبث السينما اللبنانية أن عاودت انطلاقها مجدّداً، في العام 1943، عندما قدّم المخرج علي العريس فيلم «بيّاعة الورد»، ثم «كوكب أميرة الصحراء» في العام 1946. هكذا، استعادت السينما حركتها على رغم طغيان السينما المصرية على الساحة العربية؛ وقد استقطبت السينما، في مصر، عدداً من الشبّان والشابّات من المشرق العربي، وذلك من خلال الاستوديوات التي ظهرت، وأشهرها استوديو مصر. ومعروف أن اللبنانيين ساهموا في انطلاقة السينما المصرية؛ ففي العشرينيات، وصلت إلى مصر آسيا داغر، ثم ابنة أختها ماري كويني، وكان لهما دور كبير في الإنتاج السينمائي المصري، بدءاً من الثلاثينيات. ثمّ، أدّت نور الهدى دور البطولة مع يوسف وهبي في فيلم «جوهرة»، في العام 1943، وظهر المطرب والملحّن والممثل محمد بكّار، في العام 1944، مع تحية كاريوكا في فيلم «نادوجا» من إخراج حسين فوزي. وفي مطلع العام 1945، قدّمت آسيا داغر الوجه

الجديد، المطربة صباح، في فيلم «القلب له واحد». في العام 1946، أدّت لور دكّاش دور البطولة في فيلم «الموسيقار»، وظهرت نورهان في فيلمين منسيَّيْن: «الخير والشرّ» و«ابن الشرق». في الفترة نفسها، وصلت مغنّية أخرى من لبنان هي سهام رفقي، فشاركت في فيلم «عودة الغائب»، ثم أدّت دور البطولة في فيلمَي «البريمو»، و«الزيناتي خليفة». في العام 1946، كذلك، شارك محمد سلمان والكاتب وفيق العلايلي في إنتاج فيلم «لبناني في الجامعة»، ثم أنتج محمد البكّار فيلم «قلبي وسيفي»، في العام 1947، وأدّت صباح دور البطولة في هذين الفيلمين. في العام 1948، حلّت سعاد محمّد في القاهرة، حيث أدّت بطولة فيلم «فتاة من فلسطين»، إنتاج عزيزة أمير، وإخراج محمود ذو الفقار. وفي العام 1949، ساهم محمد سلمان في إنتاج أوّل فيلم عراقي - لبناني مشترك، عنوانه «ليلى في العراق»، وأدّت زوجته نورهان، أمامه، دور البطولة في هذا الشريط.

إلّا أن مخرجين مصريّين وفدوا إلى لبنان ليصوّروا فيه مشاهد لأفلامهم، وساهموا في صناعة أفلام دعائية تروّج للسياحة المصرية في لبنان، منها «الصيف في لبنان» لصلاح بدرخان 1946، و«الاصطياف في لبنان» مع بشارة واكيم 1947. وفي العام 1950، عرّف محمد سلمان المخرجَ المصري حسين فوزي إلى المنتج اللبناني أرتين تورابيان، ونتج، من هذا اللقاء، ولادة فيلم «عروس لبنان»، من بطولة محمد سلمان وحنان وعدد من الوجوه المصرية واللبنانية المعروفة.

في وسط جوّ الازدهار السينمائي دخل بعض التجار الحلبيّين والبيروتيّين عالم الإنتاج السينمائي، فتأسّست «الشركة السورية اللبنانية المساهمة» في العام 1947، التي أنتجت أوّل فيلم لها، «ليلى العامرية»، في مصر، ثم شرعت في بناء استوديو للتصوير السينمائي بالقرب من مستديرة شاتيلا، في محلّة صبرا، بيروت، لكنّ الشركة تحوّلت، في أواسط الخمسينيات، إلى اسم «الاستوديو العصري» الذي جرى فيه تصوير أكثر أفلام المرحلة الأولى من ستّينيات القرن الماضي. مع أوائل الخمسينيات، بدأ ظهور الاستوديوهات اللبنانية، مثل «استوديو هارون» و«استوديو الأرز»، وأنتجت «فرقة الأرز» فيلم «عذاب الضمير» العام 1952، من إخراج جورج قاعي، واعتمد الحوار فيه اللغة الفصحى، لضمان رواجه في البلاد العربية، غير أنّه لم تُبَع منه سوى ثلاث نسخ، للعراق والأردن والكويت. في العام 1956 صُوِّر فيلمان: «زهور حمراء»، من إنتاج وإخراج ميشال هارون، صاحب «استوديو هارون»، و«قلبان وجسد»، من إخراج جورج قاعي. في العام 1957، عاد محمد سلمان من القاهرة، وجورج نصر من أميركا، بعد دراسته الإخراج السينمائي، فأخرج محمد سلمان «اللحن الأول»، واعتمد فيه على التوليفة السينمائية القائمة على الجمع بين الغناء والاستعراض، في قصّة خفيفة، ونجح هذا الفيلم، وحقّق إيرادات جيّدة، في لبنان وسورية. أمّا جورج نصر فأخرج فيلم «إلى أين»، وفيه حاول تقديم إحدى أهمّ المشكلات التي كان لبنان يعانيها، وهي هجرة شبابه، ثم ظهر فيلم «ذكريات» الذي أنتجته «شركة الأرز»، وأخرجه جورج قاعي. وفي العام 1958، ظهرت ثلاثة أفلام: «مهرجان الحبّ»، وهو أوّل إنتاج مشترك، مصري ولبناني، و«لمن تشرق الشمس»، من توقيع المخرج السوري يوسف فهدة، وبطولة نور الهدى، و«موعد مع الأمل»، ثاني أفلام المخرج محمد سلمان. وشَهد العام 1959 تصوير خمسة أفلام هي: «العقد القاتل» لإبرهيم طقوش، و«حكم القدر» لجوزف الغريب، و«أنغام حبيبي» لمحمد سلمان، و«أيّام من عمري» لجورج قاعي، و«في قلبها نار» للمخرج المصري أحمد الطوخي. وعُرفت هذه الأفلام نجاحاً في الصالات.

إلّا أن بيروت أصبحت، في الخمسينيات، أحد أهمّ المراكز التجارية ومركزاً إقليمياً لمعظم شركات توزيع الأفلام العالمية، ومنها كانت توزّع



الأفلام إلى الشرق الأدنى وإيران وتركيا، وصولاً إلى باكستان وأفغانستان. وفي هذه المرحلة، دارت عجلة الإنتاج السينمائي اللبناني فأصبح العدد ستّة أفلام، سنوياً، برغم صعوبات التمويل والتوزيع التي واجهت السينما اللبنانية حينها، والتي كان سببها - على الأرجح - اللهجة اللبنانية؛ ما حَصَر التوزيع في لبنان وسورية وبعض الدول الأجنبية التي يسكن فيها مهاجرون لبنانيون. ولكن، في الستينيات تغيّرت الصورة على نحو كبير، نتيجة عوامل عدّة، في مقدّمها تأميم الجمهورية العربية المتّحدة السينما المصرية في العام 1962، فحدّدت عدد الأفلام للمخرجين والممثّلين، وحاولت تغيير نوعية الأفلام التي كانت تنتج في مصر، وحينذاك، ظهر «استوديو بعلبك»، واشتهر بأجهزته الحديثة، وكان له دور كبير في تطوّر الصناعة السينمائية، من الناحية التقنية، مثل التحميض والصوت والمونتاج. وأمام ازدياد قاعات السينما في العالم العربي، على نحو كبير، وحاجتها إلى عرض أفلام عربية، تَحوّل الموزِّعون اللبنانيون الذين تمرّسوا في توزيع الأفلام المصرية في الخمسينيات إلى منتجين، واستقطبوا عدداً كبيراً من السينمائيين المصريين بدعوتهم إلى لبنان للمشاركة في أفلامهم، فوصل عدد الأفلام اللبنانية - المصرية التي أنتجتها الشركات اللبنانية، ما بين 1962 و1967، إلى نحو ثلاثين فيلماً في السنة. ومع حلول الحوادث السياسية الشهيرة في سورية، التي نجم عنها تحوّل النظام إلى الاشتراكية، وصعود حركة الرقابة، لجأ المنتجون السوريون إلى لبنان ليصوّروا أفلامهم، وبدأوا بتوزيعها من خلال شركاتهم في لبنان، وجرى إنتاج عدد من الأفلام المشتركة ما بين لبنان وتركيا وإيران، ساهم فيها منتجون ومخرجون وممثّلون سوريون ومصريون. بعد هزيمة يونيو/حزيران، 1967 تراجع الإنتاج السينمائي في لبنان، وشهد العام 1968 تصوير عشرين فيلماً، نصفها إنتاج مشترك مع تركيا وإيران. وتضاءل العدد إلى عشرة أفلام في العام 1969، نصفها إنتاج مشترك، وثلاثة منها تدور حول المقاومة الفلسطينية التي كانت تستقطب الجمهور السينمائي العربي.

كان لا بدّ من أن تتأثّر الأفلام اللبنانية، في تلك الحقبة، بالأفلام التي راجت عالمياً، بدءاً بالأفلام الغنائية والعاطفية، في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، إلى الأفلام الغنائية ذات الطابع البدوي التي برزت من خلال المجموعة التي قدّمتها المطربة سميرة توفيق، ابتداءً من العام 1962، وتبعتها أفلام المغامرات والجاسوسية التي ظهرت بين 1963 و1968، وفيها ظهر أثر أفلام جيمس بوند وما يماثلها، وراجت، في تلك الفترة، الأفلام اللبنانية - السورية المشتركة التي أدّى أدوار البطولة فيها الفنّانان: دريد لحام، ونهاد قلعي، وبعدها موجة الأفلام التي حملت لواء المقاومة الفلسطينية، ثم موجة أفلام الإغراء والجنس، في أوائل السبعينيات، إلّا أن هذا لم يمنع ظهور أفلام لبنانية ذات طابع اجتماعي، مثل «الأجنحة المتكسّرة» المستمَدّة من رواية جبران خليل جبران، إخراج يوسف معلوف، وتمثيل نضال الأشقر وبيار سلامة، و«غارو» لكاري كربيتيان، و«الأخرس والحبّ» لألفرد بحري، بطولة منير معاصري وريمون جبارة، إضافةً إلى ثلاثية الأخوين رحباني وفيروز، وخصوصاً فيلم «سفر برلك» الذي يُعدّ الفيلم التاريخي اللبناني الوحيد، حتّى اليوم. وأخرج السينمائي والناقد سمير نصري فيلمين هما «شباب تحت الشمس»، و«انتصار منهزم».

ويستلخص المؤلّف أبوجودة أن الهدف الأوّل للإنتاج السينمائي، في لبنان، حتى أوائل السبعينيات، كان ملء النقص الذي سبّبه تقلُّص الإنتاج السينمائي في مصر والوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين العرب، وكان أسمى أهدافه - آنذاك - محاكاة السينما المصرية والسينما العالمية والتشبُّه بهما. ومع عودة السينمائيين المصريين إلى بلادهم وإلغاء التأميم عن الشركات والإنتاج السينمائي، أوائل السبعينيات، افتتح عدد من المنتجين اللبنانين مكاتب لشركاتهم في مصر، وتعاملوا مع مخرجين وفنّانين مصريين في صناعة أفلامهم في مصر، ومنها - على سبيل المثل -: «الزائرة» 1972، «حبيبتي» 1972، «أبناء للبيع» 1972، «أجمل أيّام حياتي» 1973، وأفلام عديدة أخرى.

وإذا كان المؤلّف عبودي أبوجودة قد قَصَر موسوعته على العام 1979، فهو، في دراسته، يلحظ أن مخرجين شباباً عادوا إلى لبنان قبل اندلاع الحرب الأهلية، وكانوا قد تابعوا دراستهم السينمائية في الخارج، مثل برهان علوية، ومارون بغدادي، وجوسلين صعب، ورندا الشهّال، ورفيق حجّار، وجورج شمشوم، وجان شمعون، وآخرين. وفي البداية، صوّر هؤلاء المخرجون الأفلام الوثائقية، وعالجوا - على نحو خاص - الأوضاع التي كان يعيشها لبنان قبل انفجار الحرب الأهلية، وكان لثلاثة منهم أفلامهم الروائية الطويلة: لجورج شمشوم فيلم «سلام بعد الموت»، ولبرهان علوية فيلم «كفر قاسم»، ولمارون بغدادي فيلم «بيروت يا بيروت». وصوّر رفيق حجّار فيلم «المطاردة»، ثم ظهرت أفلام أخرى. ويلحظ أبوجودة ظهور جيل جديد من السينمائيين في الثمانينيات، ومثّلت أفلامهم ولادة لسينما لبنانية جديدة.

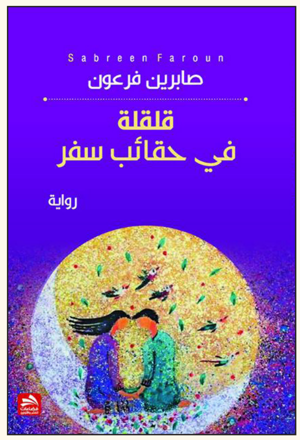
ويشير المؤلّف إلى أنه سيتناول أفلام الجيل الجديد، التي حقّقت نجاحاً عالمياً، في الجزء الثاني من موسوعته، ومع هذا الجزء تكتمل الصورة البانورامية الشاملة للسينما اللبنانية.

شِعريّةُ الحكي ومُمْكِنَات السَّرد

رشيد الخديري

«قلقلة في حقائب السفر»، هو العنوان الـذي اختارتـه الروائيـة الفلسـطينية صابرين فرعون عنواناً لروايتها الصادرة، حديثاً، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في الأردن، وهي رواية تخوض في مسألة الإنسـان، بمـا يحملـه مـن قيـم كونيـة، وترصد الواقع الفلسطيني فيٍ علاقاته مع الأرض، ومع رائحة الرغيف، كما أنَّها تقيم سرودها في تلك الأحلام المؤجّلة، وجلـيّ أن هـذا المنجـز الروائـي الأوّل لا يقيم حدوداً بين ما هـو شعري وما هو سردي، بل هناك تداخل وتجانس بينهما، وكأننـا إزاء عمـل «كونشـيرتو» لا يفصـل الأجناس، بعضها عن بعض، ذلك، أن الكتابة، آنياً، أصبحت محفلاً للتجريب الأجناسي، وأفقاً مفتوحاً لممكنات البناء التخييلـي، بـدون السـقوط فـي العقـدة الأجناسية. صحيح، أن صابرين فرعون وقّعت عملها على أنه رواية، لكن، في أثناء السفر بين صفحاتها (76 صفحة من القطع المتوسِّط)، ستبرز تلك الطاقة الشعرية التي غلَّفت السرود.

إن مـا يُميّـز هـذا المنجـز هـو انجرافـه نحـو شـعريّة الحكي، بما يتيحـه السرد عبرَ مجموعةٍ من المفاصل الحكائية، وإن كانت هذه السرود تتغذّى من التداعيات، والعبور الآمن نحو شطآن الذاكرة، من أجـل تأثيـث الأفضيـة، والتحليـق نحـو الحلـم، بأجنحـة مـن الحـبّ والتعلُّـق بالأرض، كما تطرح هذه الرواية إشكالية الهويّة والتهجير الذي عرفته العديد من القرى الفلسطينية عام 1967، واللافت، أن تبئيـر الحكـي ينطلـق مـن الذاكـرة الاسترجاعية، حيث البطلة- وهي زوجة الشـهيد- تقيم في دائرة الذات والانغلاق حولها، حتـى وهـي تعيـد رسم ملامـح تلك العلاقة الزوجية منذ بداياتها، بما يعنيه ذلك من جدليّة الذكورة والأنوثة التي تُميّـزُ المجتمعات الشرقية. واضح، أن ثمّة اشتغالاً على موضوعات متعدّدة،



لكن القاسم المشترك الذي يجمع خيوط اللعبـة السـردية هـو الحـبّ: حـبّ الوطن من جهة، وحبّ الآخر من جهة أخرى.

تقـول السـاردة: «لهـنّ، أجيـال مـن الكنعانيـات صقلـن قلوبنـا، بمـا طـرَّزن في ثيابهن من رائحـة التراب والحكاية. لهم، مَنْ خطوا بدمائهم كرامة الطريق..»

هـذه العتبانيـة لهـا مـا يُبرّرهـا فـي هـذه المحكيّـات، علـى اعتبـار الانتمـاء إلـى أرض مسـلوبة، ووجـود نزعـة مسـبقة للتحرُّر والحلم بحياة أفضل، ولا فرق بين المرأة والرجل في طلب الحرّيّة، ما يعنينا حقاً، في هذه المرجآت السردية، هـو انشغالها الدائم بالبحث عن الهويّة ومحاولـة الإجابة عن عديد الأسئلة التي مازالت عالقة على مشجب الغياب. هي هكذا الحياة عند صابرين فرعون، مجرّد أحـلام «هاربـة في ثياب النوم من ألغام عمياء»، أو أساطير تتكرّر يومياً لتعكس الواقع الفلسطيني الغارق في الوحشة والأشلاء، «إيزيس، أيّتها الزوجة الوفيّة، يـا أغنيـة القمر: ثـورة اللحـن والصوت، ومـا عـادت مادّيـة، بـل تسـيل وتتخلّـل الشـريان، وتقـذف بالعالـم خـارج إطـار الزمن، بتوقيت العشق، وتلغي قواعده الأربعيـن». العشق بحسب السـاردة غير مقتـرن بتوقيـت معيَّـن، كمـا ذهبـت إلـى ذلـك الروائيـة التركيـة إليـف شـافاق فـي قواعدها العشـقية، بـل هـو أزلـي، ناعـم وقريب من نبض الخليّـة، إيزيس القادمة مـن عنف الأمثولـة هـي الخـلاص، ورمز سـرمدي للوفاء والقوّة والنضال.

تثويـر الخطـاب السـردي هـو الغايـة، أو، لنقـل- بتعبير الناقد المغربـي نجيب العوفي-«فـن تطريـز الـكلام»، هنـا، لـم تتخلّـص صابريـن فرعـون مـن النَّفَـس الشعري، وإن كنا أشرنا إلى ذاك التداخل الأجناسـي الذي يجعل العبور إلى منطقة الشـعر آمنـاً ومتاحـاً، بشـكل أو بآخـر، لكن السـؤال الـذي يطرح نفسـه بإلحاح: هـل حقّـاً أننـا أمـام عمـل روائـي تتوفّـر فيـه شـروط الروايـة؟ وظنّـي، أننـا أمام خطـاب مفتـوح لا عمـل روائـي، نثريـات تتشـكّل محاولـةَ الانكتاب سـرداً، لاسيّما أن المتتاليّـات النَّصيـة تؤشّـر إلـى نفحـة شـعرية، منـذ البدايـة حتـى النهايـة، لا نقصـد- بطبيعـة الحـال- اللّغـة الشـعرية بوصفها وسـيطاً للمحكي، بـل إن طريقة البنـاء الأفقـي الـذي اتّخذتـه الروايـة يشـي بشـعرية طافحـة، ثـم إن «مرايـا المطـر»، العمـل النثـري الآخـر لصابريـن فرعـون، مـازال حاضـراً بـكلّ حمولاتـه الدلاليـة، والمعرفيّـة، إنـه انهمام بالمطر الأنثوي، الدالّ على الاغتسـال والتجدُّد والتطهُّر من كلّ الأخطـاء الدنيويـة. وكما أشـرنا آنفاً، هـذه الروايـة -إن صحّـت هـذه التسـمية- تسـعى إلـى أسـطرة الواقـع الفلسـطيني، والانتصـار للقضيّـة، ولـو رمزيـاً. تصرخ السـاردة محاولـةً لملمـة شـتات الذاكـرة قائلة: «لا ضحايا للحبّ، لا بداية، لا نهاية، لا نزيـف، لا وجـع، تعبـق مراكـب عمرنـا باللبـن الطـازج والقرفـة، وعشـيّة العيـد، تكتمل أجزاؤنا المبعثرة مع النسيم، الذي يبـرم عهـداً مقدّسـاً مـع أقدامنـا».



نزار قباني - كما هو معروف - سمّي بشاعر المرأة والمراهقات، وغيرها من التسميات التي لا تليق به، بوصفه شاعراً أَلَّفَ الوطن العربي، من جيل الستينيات حتى الآن... ولم تجتمع الأجيال على حبّ شاعر كنزار قباني. ولكن، من الملاحظ أن معظم الذين كتبوا عن نزار قباني، سواء في أثناء حياته أو بعد وفاته، تناولوه في المجالين: السياسي، والغزلي فقط، في تمثيل المرأة بوصفها جسداً وشهوة، ونسوا، أو تناسوا- بالأصح- جانباً مهمّاً من شعره، هو (الجانب الاجتماعي)، الباعث على الاعتبار من تجارب الغير، والتزام المرأة جانب الفضيلة والتحلّي بالكرامة، وعدم رضوخها للرجل ذي الكلام المعسول والمغشوش في الجوهر، وأن تقرأ الواقع جيّداً... كذلك، انتقد المجتمع الذي امتهنها، واستحبَّ تخلُّفها ورضوخها له.

قراءة في البعد الاجتماعي لشعر المرأة عند

نــزار قــباني

بلال قايد عمر

في هذه العجالة، لن أقوم بدور الناقد لأشعاره، وإنما أتتبّع النصّ الذي يقودني إلى ذلك؛ ولذا سأحاول أن استعرض بعض قصائده التي تناول فيها المرأة: فتاةً وزوجةً وامرأةً، وفيها يحثّ المرأة على التحلّي بالأخلاق والفضيلة، كما أسلفنا القول، وعليها، إذا ما سقطت، مرّةً، أن تقوم من عثرتها، وأن لا تستحلي السقوط، لأنه نهاية لها في محيطها الاجتماعي. ونزار انتقد البيئة العربية التي جعلت من المرأة كائناً مغلوباً على أمره، ولو كانت بريئة طاهرة، ولتكن

قصيدة (أيظنُّ) هي البداية:

أيظنّ أني لعبة بيديه؟
أنا لا أفكر بالرجوع إليه.
اليوم عاد، كأن شيئاً لم يكن
وبراءة الأطفال في عينيه.

حمل الزهو إليّ، كيف أردّه،
وصباىَ مرسوم على شفتيه؟
وبدون أن أدري، تركت له
يدي لتنام كالعصفور بين يديه،
ونسيت حقدي كله في لحظة..
من قال إني قد حقدت عليه؟

القصيدة- كوجه ظاهري- تخصّ الحبيبة، وهي، كذلك، تخصّ الزوجة، كوجه خفيّ (إن لم تكن تخصّها أصلاً)، فنزار يبيّن إلى أيّ مدى يمكن أن تصل الخلافات الزوجية، وكيف أن الزوجة تقرّر عدم الرجوع إلى الزوج، ولكنها تنهار أمام استعطافه لها، فهاهي الزوجة في موقفها العفوي، بحنينها إلى حضن زوجها وإلى الشعور بالأمان وإلى الشعور بالأمن، في ظلّ رجل يحبّها، وإن قسا عليها، أحياناً، فهي دون أن تدري تركت له يدها أستئناساً وتعوُّداً عليها، فقد قادها حنينها (يدها) إليه. وفي الأبيات إشارة إلى الورد والزهور، وما لها من دور في حَلّ الخلافات، وهذه الثّقافة معدومة عند العرب (ثقافة إهداء الورد)، هذا بالنسبة إلى الزوجة، أما ما يخصّ الفتاة الناضجة الواعية قليلة الخبرة بعالم الرجل ذي الكلام المعسول (الآني)، والذي تصادفه المرأة في أيّ مكان وفي كلّ زمان...

يقول نزار قباني في قصيدة (حبلى):

لا تمتقع، هي كلمة عجلى:
إني لأشعر أني حبلى.
وصرختَ بي:
كلّا...

إنه يحذِّر، هنا، أيّة فتاة من أن لا تقع فريسة، وأن تصون نفسها من الرجل الاستغلالي، وأن تكون حذرة عند الدخول إلى عالم الرجال. والبردوني يقول هنا: «إنها مسّت ضعف الرجل الذي أرادها لعبةً لحظات، ثم جَبُن أمام حقيقة فعلته التي يداريها»، وتقول له بعد محاورات بينهما أنها أخطأت الرجل، وأنها أمام رجل جبان ونذل لا يعرف من الرجولة إلّا اسمها:

حسناً، سَأُسقِط ذلك الحَمْلا..
أنا لا أريد له أباً نذلا

فالرجل الشرقي، مهما تخفّى تحت مظاهر التمدّن والحريّة والتحرّر، يظلّ داخله ذلك الطابع الشرقي الذي يحكم اختياره، بأنه لا يرتبط بمن سلّمت له نفسها، ونزار يحذّر الفتاة- كما قلت- من أن تقع فريسة للرجل تحت ذريعة الحبّ، فالحبّ، في عصرنا، أصبح (لعبة جنسية). وأورد هنا تساؤل البردوني: «من هو السقط، هو أم هي؟ أي نعم: هما سقطا معاً، وتحمّلت هي خطيئتها، ولكنه لم يتحمّل مسؤولية الأبوّة». لقد أرانا نزار- كما يقول البردوني- كيف أن «المخدوعة غير قاصرة العقل، إنما القاصر هو الخادع، لأنه لم يعرف العاقبة قبل البدء»(1). وما نحن فيه من تفكُّك أسري، وقبله أخلاقي، سببه سوء التنشئة للرجل، واستهتاره بالعواقب لعدم العقاب، والجهل الذي يحيط بحياتنا الجنسية الناتجة عن التعتيم الكلّي، سواء عن الرجل أو عن المرأة.

ونزار هو أوّل من سجّل أحاسيس امرأة البغي، في نفسها، وفي مجتمعها الذي جنى عليها، فها هو يقصّ علينا ما دار بينها وبين أحد الرجال من نسيج مجتمعها، في قصيدة بعنوان (بغي):

ماذا أريد؟!!
لا شيء.
يا سفّاح، يا قرصان.. يا قبو
الجليد...
فأنا وعاء الصديد
يا ويل أوعية الصديد!

يا ترى، ماذا تريد هي من هذا الرجل؟؟ لا شيء، ولكنها العنجهية والغرور وعدم الإحساس بما صنع، بسؤاله، وهل تملك البغي أن تريد شيئاً، أو تملك زمام أمرها، بعد أن تجنّى المجتمع عليها، ولم يقبل توبتها؟ هي تدرك أنها مجرّد وعاء لما يسكبه من صديد!!!:

من أنا ؟؟ إحدى خطاياكم أنا،
نعجة في دمكم تغتسل
أشتهي الأسرة والطفل، وأن
يحتويني- مثل غيري- منزل.
ارجموني... سدّدوا أحجاركم
كلّكم، يومَ سقوطي، بطل
لن تخيفوني، ففي شرعتكم

يُنصَر الباغي ويُرمى الأعزل.
تُسأَل الأنثى إذا تزني، وكم
مجرم دامي الزنا لا يسأل،
وسرير واحد ضمّهما!
تسقط البنت، ويُحمى الرجل.

لقد عبّر نزار، في هذه الأبيات، عمّا يدور في خوالج امرأة البغي وما في مكنوناتها من حنين للعيش الشريف والحياة الكريمة، ولكننا- المجتمع- لم نسمح لها بأقلّ الأمنيات، وكأنه لم يكفنا أن نكون السبب في سقوطها. إنها، ككلّ امرأة، تشتهي طفلاً وأسرة وبيتاً يضمّها، وما سبق ذكره إدانة واضحة للمعايير المزدوجة في التعامل، وبعد كبير جداً عن المساواة حتى في العقاب، لأن طبيعتنا الشرقية والمفاهيم المغلوطة التي تربّينا عليها تحمّل المرأة كافّة الخطايا، حتى إن كان الرجل هو السبب المباشر.

فنزار يندّد بحرّيّة الرجل المطلقة دون سقف، ويحذّر الفتاة أو المرأة الشرقية من الوقوع في تقليد الحياة في المجتمعات الغربية.

في نظري، اختزن نزار تجارب النساء ومشاكلهن، وصاغها تجارب شعرية رائعة، فهو يحاول أن يعالج مشاكل الأسرة متمثّلة بالمرأة، وهو يؤكّد أن الرجل لا يراها إلّا جسداً فقط، والمرأة ساعدته على ذلك بتقبّلها وضعها.

ولكنه لا يتجنّى على الرجل فقط، فها هو، هنا، يكتب قائلاً في قصيدة (أفيقي):

أفيقي من الليلة الشاعلة،
وردّي العباءة المائلة.
أفيقي، فإن الصبح المطلّ
سيفضح شهوتك السافلة

نزار، هنا، جعل المرأة هي الغواية ذاتها، فهو يخاطب الفتاة المستهترة بنفسها وبأسرتها ومجتمعها، وتلك التي تجري، فقط، خلف شهوتها، وتغوي الرجل. نزار يحاول، هنا، بأسلوب المخاطب، أن ينصح الفتاة بأن تتوب، وتعود إلى رشدها، ويُشعِرها بتهديد مبطّن، فـ(ليس كلّ مرّة تسلم الجرّة):

أفيقي، فقد مرّ ليل الجنون،
وأقبلت الساعة العاقلة.
لقد غمر الضوء نهديك ضوءاً،
فعودي إلى أمّك الغافلة.
ستمضي الشهور وينمو الجنين،
سيفضحك الطفل والقابلة.

نزار امتلك زمام المبادرة في تجارب الدخول إلى مناطق لم يدخلها أحَدٌ قبله، فها هو يخاطب المرأة المتزوّجة التي تخون زوجها تحت ذريعة البحث عن الحبّ الذي يملأ القلب، فها هو يقول في قصيدة (مدنّسة الحليب):

زوجك الطيِّب البسيط بعيداً
عنك، يا عِرْضه وأمّ بنيه!
ساذج أبيض السريرة، أعطاك
سواد العينين كي تشربيه!
يترك الدار خالي الظَنّ. ماذا؟:
أيشكّ الإنسان في أهليه؟
أَوَ آذاك- يا لئيمة- حتى
في قداسات نسله تؤذيه؟
كم غريبٍ أَدخلتِ للمخدع
الزوجي.. يأبى الحياء أن تدخليه!
استغلّي غيابه، رُبَّ بيت
هَدَمَته تلك المقيمة فيه.

القصيدة طويلة نوعاً ما، ولكنني أوردت الأبيات التي تُظهِر المعنى المراد فهمه.. ولا أظن أن الأبيات تحتاج إلى شرح.

لقد حاولت- فيما سبق من محاولة لفهم توجُّه نزار قباني الاجتماعي- أن أبيّن الوجه الخفي الآخر لنزار قباني، أو التوجُّه الذي يتكلّم من داخله، فمع كلّ قصائده الغزلية (المجونية)- كما يقولون- (مع أنني لا أراها كذلك) يظلّ داخل نزار الشاعر المتحرّر، ذلك الرجل الشرقي الذي يرى أن (شرف البنت مثل عود الكبريت)، كما قال يوسف وهبي، لا يرضى أن يُدنَّس، سواء من الرجل أو من المرأة. وقد أطلقها نزار صيحات استهجان في ظلّ الأوضاع الاجتماعية المتردّية، وفي ظلّ الجرائم الاجتماعية (كتلك) التي تحدث في أيامنا هذه.

علينا أن نقول (ونقوم) بضرورة تعليم المرأة وتوعيتها بأسلوب التعامل مع الرجل في البيت وفي الشارع وفي العمل، وتعريفها بحقوقها التي لها والتي عليها، وأن نترك العادات والتقاليد التي تجيز للرجل أن يفعل ما يريد دون عقاب مع أن الإسلام ساوى بينهما، حتى في العقاب.

هل الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، حاليّاً، رديء؟

باريس: عبد الله كرمون

لـم نقرأ، في الحقيقة، منذ مدّة طويلة، وبكل المعايير، رواية فرنسية جيّدة، كما لم نشاهد فيلماً فرنسياً مدهشاً.
قـد تختلف معايير الجودة من قـارئ إلى آخر، كما قد لا تكون الدهشة نفسها رحيقاً يُسكِر الجميع.
أثرنـا هـذا الأمـر لأن ضجّة قد تعالـت جعجعتهـا، اليوم، إلى المسـامع، مـن مجالس «سـان جرمـان دو بري» الباريسـية، وأعلنت ركاكة الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية.
الضجّـة هـي من صنيع شـخص معـروف بالصنائـع عينها، منذ بضع سـنوات؛ إذ بات الرجـل يقتات منها، وإن كان يبدو للعيان أنها تكسر شوكته، وتكيل له الخسران تلو الآخر.
يتعلّـق الأمـر بالكاتب «ريشـار ميّيه» الذي ينحـدر من أصول لبنانيـة، وقد عاش فتـرة من يفاعته على أديـم تلك الأرض، حيث ترعرع في أحضان العربية، كما كتب.
وهو يشـغل منصب ناشـر، مثل غيره، لدى الدار الباريسـية المعروفـة غاليمار، لذلك فهو معروف ناشـراً أكثر منه كاتباً، على حَدّ تعبير «لوكليزيو» الفائز بجائزة نوبل للآداب.
إذ نشر- مؤخَّراً- مقالاً تحت عنوان: لماذا الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية ركيك؟ وافتتحت به مواد مجلّة «المجلّة الأدبية» التي يرأس تحريرها.
لا يتعلّق الأمر بطرح تسـاؤل مشـروع، وبإبداء رأي شخصي فـي الموضوع، عليه أن ينطوي على ما يلزم من موضوعية، ويكـون إسـهاماً مفيداً يحـرّك بركة النقد الجريء التي أمست راكـدة، بـل هو طـرح فضفاض لسـؤال اختزل حديثاً، شـابه هزل، عن كاتبة ألَّفت كتاباً.
ينتقد «ريشـار ميّيـه»- إذن- كتابـاً صـدر عـن الـدار نفسـها التـي يقتـات خبزه اليومي منهـا، كاتبة تدعـى «مايليس دو كيرينغـال»، هـي كاتبـة مغمـورة لا محالـة، ولم تـثر كتبها السابقة، عند نشرها، أيّ صيت يُذكَر.
أُعلنت الضجّة التـي أثارها «ميّيه»- إذن- انطلاقاً من الفجاجة والهـزء اللذيـن وظّفهمـا الكاتـب مـن أجـل الإطاحـة بكتابات «كيرينغال» هذه، أول الأمر.

قبل شرح ملابسـات هذه الغارة الجديدة لـ«ريشار ميّيه»، لابدّ من الإشارة إلى واقعتين، تعودان سنوات إلى الخلف: أوّلهما إصـدار «ميّيـه» لكُتَيّبـه «المديـح الأدبي لأنديـرس بريبيك»، وثانيهمـا فصله عن لجنة القراءة لـدار (غاليمار)، وذلك جرّاء نشره للكتاب المذكور.
نُظّمت، سـنة ألفيـن وإحـدى عشـرة، مظاهـرة حاشـدة في النرويج للتنديد بالعنصرية التي لوحظ أنها صارت متفشّية، علـى غيـر العادة، فـي البلاد، وفـي لحظة ما بُوغـت الجميع بـ«أنديـرس بريفيـك»، مطلِقـاً الرصاص على الحشـود، وقد تمكّن من قتل حوالي السبعين منهم.
هوجـم- إذن- الكتاب الذي أصدره «ميّيه» عقب تلك المجزرة، بوصفـه تحريضـاً على الجريمـة وإطـراءً للعنصرية. خاصّة وأن «بريبيك» هذا، كان نفسه كاتباً، إلى حَدّ ما.
وعمـدت الكاتبـة «أني إرنـو»، حينئذ، إلى فتـح عريضة ضدّ «ريشـار ميّيه»، وتدبيج بيان، نشرتهما على صفحات جريدة «لومونـد»، وقـد وقّعهـا لفيـف كبيـر مـن الكتّـاب والمثقّفين الباريسيّين.
ويبدو أن تحرُّكات «أني إرنو» هذه هي التي أدَّت، في النهاية، إلى عزل «ميّيه» عن لجنة القراءة داخل دار (غاليمار).
ولعـلّ ذلك هو مـا منح للرجل فرصة اتّخـاذ لبوس الضحية، فصار يتباكى، ويسترسـل في النواح، وهو يعتقد بأنه منبوذ ومقصيّ، بالرغم من محاولاته إدراج ما فتئ يعدّه من فضائله الكبرى.
كانت ردود أفعال «ميّيه»، حينها، مُنْصبّة حول كون المعادين لـه لم يطّلعوا علـى النصّ، بل إنهم لم يفهموا الجانب الخيالي والفنّـي لعملـه؛ لأنـه لم يعتـرف، أبـداً، بأنـه كان يدافع عن موقف سياسـي معيّن، كان مغلّفاً بجريمة فردية، في ظروف سياسية محدَّدة.
إن الأهمّ في مشـوار «ميّيه» هنا هو هذا الجانب الحربائي، بل المتعلّـق بلعبـة التخفّي والتجلّي؛ فهو يرغـب أن يغلّف، على الدوام، ما يحرزه سياسياً، بانشغال أدبي.





رأى «ميّيـه» أن مـا تعـرَّضَ له من نكران وإقصاء قد سبَّبَ له وجعـاً حـادّاً. وأُفْـرِد، بتعبير طرفة بـن العبد، «إفراد البعير المعبّد».

ظهر وضع «ريشار ميّيه»- إذن- بوصفه حالة مَرَضية مرتبطة بالوسط الثقافي الباريسي؛ لهذا طفق يقتات من الضجيج الذي يُثار هنا وهناك، سواء من طرفه أو ممّن هم ضدّه.

إن هَـمّ «ريشار ميّيـه»- وإن في حديثه عـن الأدب- لهَمّ آخر: فهـو يـرى أن «أنديرس بريفيـك»، الذي ذكرناه في السـابق، كاتب، جعلته الظروف المجتمعية يتحوّل إلى قاتل. ومعنى ذلك أن مجـرَّد مـرأى المهاجريـن الأجانب في محيط الكاتب يجعلـه مجرماً، جـرّاء تدفُّق مياه الحقد تجاه الآخر، الآسـنة. وذلـك هـو ما يدّعيه «ميّيه» نفسـه، إذ رأى أن السـبب الكامن خلـف المجـزرة التي ارتكبها بريفيك هو مشكل التدفُّق الهائل للمهاجرين إلى بلده.

لهذا، ألا يقتسـم «ريشار ميّيه» مع «أنديـرس بريفيك» الذوق الأدبي نفسه، ومن ثمّ، التطلُّعات السياسية نفسها؟

فهـل كان انتقـاد «ميّيه»، لـلأدب المكتوب باللّغة الفرنسـية، اليوم، انتقاداً أدبياً صرفاً؟

بينما اتُّهم الرجل، في القضايا السـابقة، بالعنصرية، فقد ظل مفنِّـداً لذلـك الطرح على الـدوام، مع غياب الأدلّـة التامّة التي تبرِّئ ذمّته تماماً.

أعتقد أن «ريشـار ميّيه» الذي صار معروفـاً اليوم بأنه «كاتب ضجّـة»، قد سـجّل، نهائياً، ميثـاق موته الأخير؛ بأن عاود السجال حول موضوعاته الأثيرة، بما فيهـا النقاء الأوروبي والنقاء الأدبي.

إن المقـال الذي كتبـه «ميّيه» منتقداً فيـه الكاتبة «مايليس دو كيرينغال»، ليس مقالاً نقدياً صرفاً، إذا ما أزلنا في الحسـبان بعـض الملاحظـات العابـرة التـي يرى فيهـا أن لغتها هشّـة وأسلوبها ضعيف.

فإذا كانت رواية «كيرينغال» ليست عمـلاً أدبياً عظيماً، فإنها قـد اتَّخذت الهجرة موضوعاً لها، ولتوخّي الدقّة نقول (الهجرة السـرّيّة)، ذلك أنها تتحدّث عن المهرّبين عبر البحر وعن آلام المهاجريـن الذيـن اختاروا تلـك الطريق للوصـول إلى الجنّة الأوروبية.

إن مـا أثـار حفيظـة «ميّيـه» هـو أن «كيرينغال» قـد رقَّ قلبها لأولئـك المهاجرين الذيـن يقضي أغلبهم فـي متاهات الطريق الوعرة، بل في خضمّ المحيط الرهيب.

قـد يرى البعض أنه لا داعي للانتباه إلـى الضجّة التي أثارها «ريشـار ميّيـه»، وهـم علـى حقّ؛ لأن الرجـل، ليس، في آخر المطاف، ناقداً محنّكاً.

وها قد طُرد الرجل، نهائيّاً، من منصبه لدى (غاليمار)، بسبب مقالتـه فـي «المجلّة الأدبية»، إذ اسـتهزأ بكاتبة من (آل البيت الغاليماري)، دون حياء.

ثم إن «ميّيه» هنا يعتقد- بشكل خاطئ- أن الهجرة والمهاجرين هما السـبب في انحطاط الأدب الفرنسـي، فتـراه يدافع، حتى الرمق الأخير، عن بلوغ صفاء الأجناس. فماذا سنسمّيه إذن؟ بغضّ النظر عن كَسره لعضد «كيرينغـال»، فقد أتى على ذكر كُتّـاب آخرين، وَصَمَهم بالرداءة. ويتعلّـق الأمر بكتّاب مغاربيين أو أفارقة.

دون أن يتفحَّـص وجهـه، مليّـاً، فـي المـرآة، أراد «ميّيه» أن تكون الفرنسية وآدابها قناعاً يلتصق بوجهه، دونما انتباه.



علاء الديب..

يوميّات رجل لا يتعب من القراءة

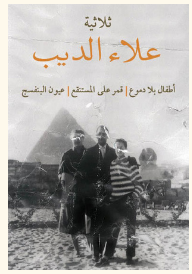
شعبان يوسف

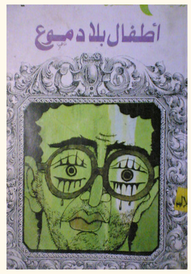
رغم أن الكاتب والروائي الراحل علاء الديب (1939-2016)، كان يطلّ علينا، دوماً، من خلال بابه الأسبوعي «عصير الكتب» في مجلّة «صباح الخير»، ليمنحنا قدراً من التفاؤل والجمال، وهنا عندما يكتشف موهبة أدبيّة جديدة، أو عندما يكشف لنا عن باحث كان مختبئاً في أضابير الحياة الاجتماعية أو الجامعية، ولا تتركه الحياة الثّقافيّة العامّة، أو الحياة الصحافية الصاخبة، وأروقة النخبة، إلّا أن الراحل كان يدفعنا إلى حافّة الألم والوجع الفادح عندما بدأ يكتب رواياته المأساوية، والتي تتحدّث عن أبطال مكسورين ومهزومين، يهربون، دوماً، إلى خارج البلاد، بعد الاهتداء إلى عقود عمل، لا تختلف كثيراً عن أعمال السخرة.

هنا التناقض الذي كنّا نلاحظه، دوماً، في مسيرة علاء الديب، لم يكن إلّا تناقضاً شكلياً، حيث إنه كان، طوال الوقت، يسعى من أجل بثّ روح الأمل -بالفعل- في الآخرين، ودفعهم إلى الأمام، ومنحهم ثقة لا نهاية لها، مع إبداء بعض الملاحظات والتحذيرات الواجبة، ولكن هذا الأمل هو ذاته الذي فقده في تجربته الطويلة والعميقة عبر حياة طويلة ومتشعّبة، تلك التجربة الثّقافيّة جدّاً، والتي لم تمتزج بالسياسة إلّا قليلاً، والتي تعدّدت وجوهها، وتركت ملامحها الحادّة على كتاباته الإبداعية.

والذي يتأمّل ذلك المشوار الطويل في «عصير الكتب»، سيلاحظ أنه من الأوائل الذين كتبوا، برفق ومحبّة، عن «أوراق شابّ عاش منذ ألف عام» لجمال الغيطاني، عام 1969، وعن «بحيرة المساء» لإبراهيم أصلان، عام 1971، كذلك عن «رواية «أصوات» لسليمان فيّاض، عام 1972، ثم كتب عن بقية السلسلة الذهبيّة لجيل الستينيات في مصر، مثل بهاء طاهر، ويوسف القعيد، ومحمد

البساطي، ومحمد مستجاب، وغيرهم من الكتّاب النين حملوا عبء تشكيل الظاهرة الفنّيّة والجمالية، عبر عدّة عقود. وجدير بالذكر أنه ظلّ يكتب عن الآخرين، بدون أي كلل أو ملل، حتى وصل إلى كافة الأجيال الشابّة المعاصرة، مثل حمدي أبوجليل، وإيناس حليم، وهشام أصلان، وطارق إمام، وآخرين، وهنا الدأب والإخلاص والدقّة والصواب، كلّ ذلك جعل من علاء الديب ظاهرة ثقافية فريدة في الحياة الثّقافيّة المصريّة، و-ربمّا- العربيّة كذلك. وبعيداً عن عبارات التفاؤل والمحبّة الصادقة التي كان يمنحها -بصدق وقناعة- للآخرين، وذلك فيما كان يكتبه عنهم في المقالات النقدية أو الانطباعية العميقة والصائبة، والتي كان يكتبها بروح الفنّان، أكثر من آليّة الناقد، كان إبداعه يجسّد شذرات من مسيرات لأبطال مهزومين، وفاقدي البوصلة نحو المستقبل، معظمهم تغيّبوا في أعمال روتينية باردة ومملّة، أوغرقوا في أشكال من الوحدة والعزلة، أو لجأوا إلى المخدِّرات، كما لاحظنا ذلك في «عبد الخالق المسيري»، بطل روايته الأولى «زهر الليمون»، 1988. ولم تكن تلك السمات الانهزامية واضحة تماماً في قصصه القصيرة، ولكنها اتّضحت، بقوّة، في رواياته الخمس: زهر الليمون، وأطفال بلادموع، وعيون البنفسج، وقمر على المستنقع، وأوراق وردية»، وربما لم يكن الأمر مستفحلاً، بشكل مكثّف، عندما كتب مجموعتيه القصصيَّتَيْن اللتَيْن صدرتا في عقد الستينيات، إذ كانت الحياة ماتزال شبه وردية، كما عبّر عن ذلك في سيرته البديعة «وقفة قبل المنحدر».









في سيرته الذاتية «وقفة قبل المنحدر»، يعترف بأنه وقع في الفخّ، فعنما فاجأته ثورة 23 يوليو، وسمع بيان طرد الملك -بإصغاء- من راديو لأحد الجيران، أخذ يصف ذلك بدقّة شعرية بديعة :«لم يحدث من قبل -في حياة صبيّ مثلي- أن توقّفت دورة الأفلاك هكذا، أو ارتبكت... عيون الكبار، في ذلك اليوم، هتافهم أو صياحهم، لم تقدّم لي تفسيراً أو تبريراً، فرحهم لم يبدّد حيرتي، رحيل الملك وغروب السلام الملكي الذي يعزف في غير موعده، كلّ ذلك يتركني في دوامة من الأسئلة، ولا أحد يقدر على تقديم إجابات».

كلّ هذه الأحداث التي بدأت تتوالى على وعي الفتى: أبويّة محمد نجيب، عدوان 1956، وخطبة جمال عبد الناصر من فوق منبر الجامع الأزهر، (وللدقّة، قال عنه «البكباشي»)، ثم التصدّي للعدوان الثلاثي، وهزيمته، كلّ هنا جعل علاء الديب واقعاً لا محالة في فخّ القوّة والانتصار، حتى جاء 1967، عام الهزيمة والانكسار وتبديد الوهم، وعنما جاء شاب ليسأله: «بماذا كنت تشعر بعد هزيمة 1967؟»، ردّ عليه علاء :«شعرت بأنني متّ، وكلّ ماعشته بعد ذلك ماهو إلّا الموت بعينه»، وكانت هذه الإجابة الحاسمة صادمة، ومفاجئة، للشاب ولعلاء نفسه، الذي لم يتوقّع أنه سيعترف بها، ذلك لأن الصدمة كانت حادّة، وحينها كان يشعر بالزهو :«عنما وقع العدوان الثلاثي، وجدت نفسي أشعر بأنني جندي خرج لقتال العالم.. حارب وحقّق بنفسه الانتصار، شاهدت الطائرات- لأوّل مرّة- تهبط حتى تكاد تمسّ، بأجنحتها، شوارع القاهرة، وسمعت صوت البكباشي يتحوّل، على منبر الجامع الأزهر، إلى صوت زعيم ينادي الشعب كي يحارب من أجل ماهو حقّ وعدل. في تلك الأيام، تحقّقت في نفسي صورة لمصر الجديدة».

مـاذا حدث بعد ذلك، كما رآه علاء الديب؟ رأى تحوُّل البطل الكبير إلى مؤسّسة، وتحوُّل الثورة إلى نظام مشغول بحماية نفسه، يقول علاء :«حركة الواقع من حولي كانت تكشف لي أنه لا يتحرّك سوى المصالح، ولا يتقدّم سوى الانتهازية، المعنى الظاهر والكبير لكلمة (الثورة)، كلماتها الكبرى.. قضاياها.. كانت تترك في يديّ وجوهاً صغيرة، لا أدري من أين كانت تخرج، كأنها الأفاعي تلتفّ حول ساق شجرة الثورة الكبير».

وإذا كان عبد الخالق المسيري، بطل روايته الأولى «زهر الليمون»، والذي كان يعمل موظّفاً في أحد مراكز الثّقافة المصريّة في مدينة السويس، يعبّر عن إحباطاته ووحدته وانتكاساته المتعدّدة وتأفُّفه من كلّ شيء، وهروبه إلى تعاطي الحشيش، فهنا هو منير عبد الحميد بكار، المثقّف، متأفّف، كذلك، وساخط، ومحبَط، ولا يعجبه أيّ شيء، ويحتقر زملاءه في المهنة؛ أي في الجامعة، وكذلك يحتقر الصحافة والصحافيين، يقول عنه د شكري عياد :«قد نرى فيه ناقداً نكيداً، أو مثالياً محبطاً، وقد نتّهمه بأنه عدميّ لا يؤمن بشيء، وقد نقول، حين نستعرض هذه المواقف كلها: فَهِمنا حيلتك أيّها الكاتب؛ أنت تنطق هنا البطل بكلّ أنواع التهم، ومراده أنه يسقط عيوبه على غيره».

هكذا، لخّص لنا شكري عيّاد خلطة البطل العجائبية في منير عبد الحميد بكار، هنا البطل الذي يتناثر في كلّ أبطال روايات علاء الديب الأخرى، ذلك البطل «العامّ»، المحبط، والمثالي والرومانتيكي المشوّش، والمتعالي كذلك، ذلك البطل الذي ذهب ليعمل صحافياً في بلد غير بلده من أجل المال، وعنما عاد إلى بلاده، كان قد فَقَد كلّ إنسانيّته. وهكذا، كان بطله-المشارك- مصطفى الكردي، الذي كان عائداً توّاً- من إحدى البلدان التي أعطته المال، ولكنها سحبت هويّته الإنسانية.

ورغم كلّ إحباطات البطل «العامّ» في روايات علاء الديب الخمس، إلّا أننا سنعثر على خيوط أمل قويّة في تقريراته الصحافية التي بدأ يكتبها، منذ العام 1963، في مجلّة «صباح الخير»، حيث رافق أجمل كتّاب وفنّاني مصر وأكثرهم إبداعاً، مثل صلاح جاهين، وحسن فؤاد، وصبري موسى، وحجازي الرسّام، وجورج البهجوري، ومحيي الدين اللباد، ولويس جريس، وغيرهم، تلك التحقيقات التي تمثّل جدارية ضخمة في محبّة الإنسان، والسعي من أجل رفعته وتحقيق إنسانيّته المفقودة.



سعيد الكفراوي:

قاص يَحنّ إلى الطفولة الأولى ويخاف من العدم

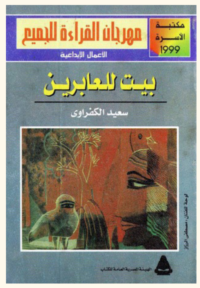
محمد بوزرواطة

في سنّ السابعة والسبعين، وفي أوج رحلة البذل والعطاء، كمجرى النهر الذي ينساب بهدوء، ويتصفّى برويّة، لايزال الكاتب والقاصّ سعيد الكفراوي (1939)، ابن قرية كفر حجازي، مُواصلاً رحلة الكتابة الإبداعية الشاقّة، مهووساً بعوالم الطفولة الأوّلية، ومشدُوداً بسحر تلك الوجوه والروائح والأمكنة التي أثّثت ذاكرته صبيّاً يافعاً. تَفتحت ذاكرته- مُبكّراً- على مخزون هائل من الحكايات والأساطير، التي فجّرت ينابيع الحنين لديه، فانهمرت شلّالات من الرؤى والأطياف والأحلام التي ظلّت لصيقة بمُناخات قريته الريفية، وأجوائها العابقة برائحة التراب ولزوجة الطين، وبكدح الفلاحين البسطاء الذين لا يمتلكون غير النفوس الكبيرة والأيادي الخشنة التي تُجفّف عنهم عرق المسير، في رحلة البحث الدائمة عن الرغيف؛ لذا نراهُ في حالة انشداه قُصوى حيال تلك الأصوات الخفيّة والمشاعر الدفينة التي استوطنت مُخيّلتَه ووجدانه، وارتبطت بأناس رحلوا في صمت، بعد أن ترك غيابهم أخاديد وأوشاماً لا تزول، في القلب والذاكرة. لقد ظلّت الكتابة لديه هي البلسم والترياق الشافي من أوجاع الذاكرة التي أحكمَت الخناق عليه، فأفسح لها القاصّ منافذ للبوح والعبور عبر قصصه التي أفرد لها اثنتي عشرة مجموعة قصصية، هي مسار عمر مديد وعصارة تجربة، مقدارها يُقارب نصف قرن من الجهد والتأمل في الوجوه والفصول والأزمنة المتعاقبة، فبالعودة إلى مجموعته القصصية الأولى «مدينة الموت الجميل» التي أصدرها متأخّرة، نسبياً، عام 1985، يكادُ يعثر القارئ على التيمات الأساسية التي تربط

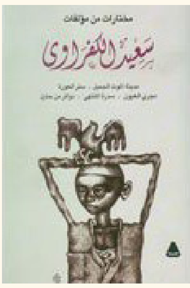
سائر قصص هذه المجموعة (وسائر قصصه اللاحقة)، وهي تيمة طقوس الموت والميلاد، بالإضافة إلى شقاوة الطفولة واصطدامها بعالم الكبار الذي لا يكادُ يُقيم وزناً لمَنْ هم أقلّ منه شأناً، كما تتبدّى لنا- أيضاً- عزلة الفرد أمام سطوة الشيخوخة ووهن العظام وتلاشي الإنسان حيال المصير المُرعب الذي بات يتهدَدُ الكائن البشري، من كل الجهات، وهو على مَشارف الأفول ورحلة النهايات؛ ذلك ما تشي به قصّة الرحى، من مجموعة «مجرى العيون»، التي تتحدّث عن وحشة شيخ طاعن في السنّ، رفقة زوجته الفلّاحة، فلا أنيسَ لهما في الحياة يُخفف عنهما عبء الشيخوخة ومرارة السنوات الثقال، الأمرُ الذي يضطّر الزوجة إلى أن تضعه في سَلَّة من الخوص، وتُعلقه وسط الدار لتتفرّغ هي لجمع حبّات القمح، دفعاً لغائلة الجوع، فيما الزوج يشتهي أن يَستقطر آخر مَا تبقّى له من إكسير الحياة، ناظراً، عبر كُوّة في الجدار، إلى الناس والحياة، وهو في أرذل العمر، بعد أن أضحى كومةً من العظام.

موضوع الشيخوخة يتكرّر في العديد من القصص، فَجُلُّ قصص «بيت للعابرين» تُشير إلى لحظات الانطفاء والتراخي والذبول التي تُصيب الإنسان الهَرِم، وهو يزحف نحو قدره المحتوم، كما لو أن أعراض الشيخوخة هي التجَلّي الصارخ لموت مُسبق، يأتي - هكذا- مُنذراً بالفاجعة قبل أن يدنو أجل الإنسان، وتنقضي حياته فوق الأرض. ثمّة احتفاء وتناغم- أيضاً- مع الطبيعة الريفية التي يحرص الكاتب على توظيفها ببراعة، بغرض إضفاء هالة فنّية وجمالية تنسجم مع رؤية الكاتب ودرايته الواسعة بعوالم الريف وخفاياه، حتى ليغدُوَ وصف البيئة الريفية، عنده، كائناً حيّاً، يتفاعل مع مُجريات الحدث القصصي في اتّساق تامّ مع الحالات الإنسانية في لحظات الفرح والخيبة والانكسار. ولا غرو- في هذا السياق- أن تَحتشد، لنا عين القاصّ كلّ أسماء الأشجار التي يغصّ بها عالم القرية، كالصفصاف والتوت وشجرة الجمّيز التي تنتشر حولها الكلاب والقطط والبقر والدجاج، وجاء ذلك في انسجام وتوليفة منهلَيْن، من قلب الحدث ومن رسم الشخصية باقتدار، كما يُلاحظ القارئ حضور النزعة الحسيّة-الإيروسية- التي نراها مبثوثة في العديد من قصصه، باعثة شعوراً جمالياً يعمل على إثارة الدهشة لدى طفل يخترق عوالم الجسد والمرأة لأوّل مرّة، كقصّة «قمر معلّق فوق الماء» التي ضمّتها مجموعته القصصية الأولى «مدينة الموت الجميل»، وتحكي سيرة الطفل عبد المولى - أو لعلّه الكاتب- وارتحاله من القرية إلى المدينة في مواجهته واكتشافه المُثير للجسد وعالم المرأة المليء بالأسرار والخبايا لصبيّ ينبهر بسحر هذه العوالم المُدهشة التي تتراءى لعينيه كأطياف ومجرّات عابرة، ظلّت ثاوية في أعماق ذاكرة، تأبَى المَحو والنسيان.

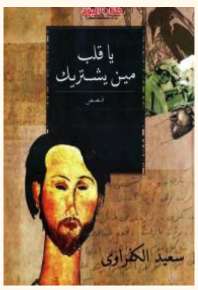
الموت- إذًا- يكاد يكون السمة الغالبة في جُلّ أعمال الكاتب القصصية، مثل: مجرى العيون، ستر العورة، سدرة

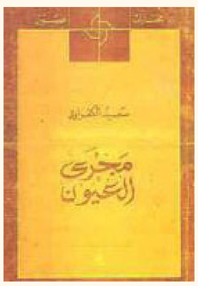












المُنتهى، بيت للعابرين، شرخ الروح، ياقلب من يشتريك، ووصولاً إلى «عشرون قمراً في حجر الغلام».

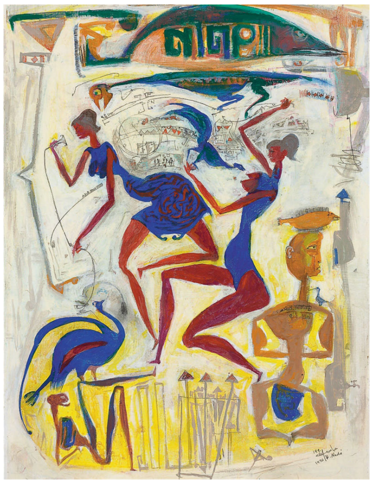
والموت -ههنا - كَما يرى الكاتب- ليس نهاية للحياة.. بل مُكمّلاً لها؛ ولذلك يَجزعُ سعيد الكفراوي من فكرة العدم والفناء، ويتهيّبها، على نَحو يبعث في نفسه الخوف والرعب؛ ولذلك يَقفُ مَشدوهاً أمام عظمة المصريين القدامى ممَّن وضعوا للفراعنة تماثيل، كالأهرام، ظلّت ثابتة تقاوم عوادي الزمن والفناء. على نحو آخر، تؤرّقه كثيراً حالات الفقدان لأصدقاء له، رحلوا، كمحمد عفيفي مطر، وإبراهيم أصلان، وخيري شلبي، ومحمد البساطي. في هذا السياق يقول الكفراوي: «في الكثير من الأحيان، حينما أتهيّأ للنزول من المُقطّم إلى المقهى، لمقابلة أحد أصدقائي من الكُتّاب، لحظتها- فقط- أتنكّر أن صديقي الشاعر عفيفي مطر قد مات، فأعود أدراجي إلى البيت... حَدث هذا معي مرّتين أو ثلاث..»، هذا الهاجس ظلّ يُلازم الكاتب سعيد الكفراوي، خاصّة بعد رحيل كبار الكُتّاب المصريين، ممَّن رافقهم مدّة تزيد على خمسين سنة، قاسمهم، فيها، مُتعة الحرف وبهجة الكلمات. ولا يجد حزناً أكثر وقعاً على النفس من كُتب، لن يتمكّن من قراءتها، خشية أن يداهمَه الموت قبل أن يتملّى قراءتها والتوغُّل في عوالمها الساحرة؛ ذلك أن الكفراوي شغوف بعالم القراءة والإصدارات الجديدة؛ مَا أثّر عليه (كمّيّا)، على مستوى التأليف القصصي. أما حكاية روايته الوحيدة «بطرس الصياد» التي بدأ كتابتها منذ سنوات، فلم تكتمل بعد، ويظلّ مشروع إصدارها مؤجّلاً بسبب انقطاعه التامّ لكتابة القصّة القصيرة، هذا الفنّ الأصيل الذي أخذ من وقته وأعصابه وروحه نصف قرن من التوهُّج والحضور والعطاء المتواصل.



الفَنّ المصري الحديث
محطّات واتّجاهات

المتأمِّل في تاريخ الفَنّ الحديث في مصر، لا يفوته الاندهاش أمام التعدُّد الهائل في الأسماء والاتّجاهات الفَنّيّة. فبين التأثُّر بالمدارس الغربية والتمسُّك بالتّراث سار الفَنّان المصري الحديث نحو رسم معالمه الخاصّة، تارةً ينطق بهويّة غارقة في القِدم والرموز الشعبية، وتارةً يستدعي الحداثة ليخاطبها ويمصرنها على طريقته الخاصة.. في ما يلي يستعرض هذا الملف أهم التجارب الفاعلة في تحوّلات الفَنّ المصري الحديث.





من أعمال حامد ندا

حامد ندا في مسار التأسيس

هناك شبه اتفاق بين النقاد على أن الشاعر والفَنّان جورج حنين المولود عام 1914 هو مؤسّس حركة السريالية في مصر، وأن تبشيره بها قد بدأ في النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي، وقد حدث ذلك من خلال خطابات وصلات متبادلة مع أندريه بريتون ذاته. بعد ذلك انضم عدد من المصريين أمثال كامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل إلى هذه الحركة التي تطوّر حضورها في الواقع الثّقافي المصري حتى أسست جماعة «الفَنّ والحرّيّة» وأصدرت مجلة «التطوّر» عام 1940 وأقامت معرضها الثالث عام 1941.

شاكر عبد الحميد

في مقابل تلك السريالية ذات النزعة السيكولوجية التي اتّبعت تعاليم فرويد وبريتون ويونغ وغيرهم، كانت هناك حركة أخرى هي السيريالية الشعبية التي استلهمت أعمالها وأفكارها ورموزها من الحياة الشعبية للناس في مصر الحديثة والقديمة، وقد كان على رأس هذه الحركة: حسين كامل أمين وعبد الهادي الجزار وحامد ندا. أسّس حسين يوسف أمين جماعة «الفَنّ المعاصر»، والتي تُعدّ الوجه المقابل لجماعة «الفَنّ والحرّيّة»، أول معرض لها عام 1946 وانضم ندا إليها عام 1948 وتفكّكت عام 1954، وقد قال حسين يوسف أمين إن حامد ندا هو «مصور الحياة الشعبية من وجهة نظر المحلل الكاشف لها لما فيها من عوامل الخرافة المتصلة بالبيئة الشعبية في عاداتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة وتعقيداتها المبهجة ودوافعها السيكولوجية».

ولد حامد ندا في القاهرة (حي القلعة) في 14 نوفمبر/تشرين الثاني 1924، وقد اقترب من عالم عبد الهادي الجزار، واهتم بالمشعوذين والمجاذيب والملابس الغريبة التي يرتديها هؤلاء الناس في الشوارع، وكل ما وجده نقيض العقل، وضد كتابات المفكرين والفلاسفة، وعالم الحياة الخفية الغامضة الغريبة، وقد استغنى «ندا» في لوحاته عن البعد الثالث أو العمق فرسم أشكالاً بطريقة مسطحة لا تحتاج إلى تجسيم، كما استخدم ألوانه بطريقة عفوية، واهتم بعالم الغريزة والخرافات والأحياء الفقيرة والمهمشين، والحركة مهمة في أعماله كما أن الأشكال الهامشية مهمة لديه مثل الأشكال الرئيسية، فالحركة الدائرية تشير إلى إيقاع الحياة، والتجدّد والخلود أمران أساسيان لديه.

في المرحلة الثانوية تأثر بأحد أساتذته، وهو - كما ذكرنا - حسين يوسف أمين، والذي لاحظ ومعه آخرون أن ندا يرسم شيئاً جديداً، حيث ظهرت لديه بوادر رفض للأكاديمية التي كان يعيشها، وبدأ يعرض وجهة نظره بحرّيّة، وقد أفادته العقلانية القديمة في صياغة العناصر، ونسب التشريح والعلاقات بين الأمامية والخلفية في اللوحات والتصوّرات البصرية.

أما من وُجِّهَ إليه الدعوة للرسم عند الأستاذ حسين يوسف أمين، فقد كان هو الفَنّان عبد الهادي الجزار. هكذا بدا لديه الصراع بين الدراسة والأكاديمية والرؤية الذاتية، وقد كان حسين أمين لا يصدّق أن حامد ندا الذي يرسم البورتريه في الكلية، ويحصل من خلاله على درجات نهائية من



أحمد صبري ويوسف كامل والبناني وبيكار، هو نفسه الذي يرسم أعمالاً خارج الكلية لا تمت للقيم التشريحية، والنسب الذهبية للفَنّ بصلة، فلم تكن هناك أيّة صلة إلّا من خلال أشياء صغيرة موجودة في التراث الشعبي كالقطط والكراسي والناس، كما كانت هناك مبالغة في الأشكال باستمرار. هكذا استمر الصراع يدور بداخله بين التقليدية والرغبة في الحرّيّة والإضافة، وكذلك رغبات الطفولة التي لم يعشها، الانمداج مع الجمهور والناس والحالة الاجتماعية والرؤية الذاتية التي عبّر من خلالها عن الإنسان والحيوان والجو العام للوحة.

أما عن ديناميات الإبداع عنده، فقد قال لي عندما قابلته في أوائل ثمانينيات القرن الماضي وأنا بصدد إعداد أطروحتي للدكتوراه عن «العملية الإبداعية في فَنّ التصوير، إنه في البداية تكون هناك حالة مسيطرة تتعلّق بالشكل تكون مرسومة في ذهني، ولكن من أجل إسقاطها تأخذ بعض الوقت.. وعندما أعمل فإن الخطوط الأساسية لا تتغيّر إطلاقاً، الإنسان، الحيوان العلاقة بين الإنسان والطائر والحيوان والجماد لا تتغيّر، لكن تحذف أشياء وتضاف أشياء لها دلالات ثانوية موجودة لتأكيد العمل الفنّي، وتركيب الصياغة وتركيب التكوين نفسه. وهو ما كان يسميه: تكييف التكوين على الأداء.



العودة والصدمة

عندما رجع حامد ندا من إسبانيا في الستينيات ارتبط بالناحية الاجتماعية والسياسية التي كانت موجودة واهتمامات مع العمال والميثاق، «فالناس الذين كانوا يعيشون في الأربعينيات على كراسي صامتين في استاتيكية تكاد تكون ديناميكية بداخلهم وانفعالات وحركة حسية سيكولوجية تحرّكت بداخلهم وتفاعلت مع واقعهم في الستينيات ودخلت المسألة في أمور مثل: السلام العالمي، وعدم الانحياز، وإفريقيا والاستعمار، وكينيا وهيروشيما ونجازاكي... إلخ، اندمجت سياسياً لكن الشكل عندي كان هو الأهم... نسب الناس تغيّرت، لكنهم يتحرّكون، الظروف تغيّرت، وحدث تغيير في النسبة والتناسب كي تتفق مع التغيّرات.. بائع الخضار والفاكهة مهم، الخادمة، الإنسان العادي مهم»، لكن على الرغم من جو التفاؤل والمرح، والرقصات الصعيدية في أعمال حامد ندا خلال الستينيات كان هناك قدر مأساوي داخل اللوحات، وعندما حدثت كارثة 1967 حدث تغيّر واضح في اتجاهاته. وفي بداية السبعينيات أقام حامد ندا معرضاً خاصاً بأعماله في فترة ما بعد النكسة، كانت كلها رومانتيكية بالنسبة إليّ، معايشة مع الذات فيما يعادل الانغلاق العاطفي داخل حدود المكان، انغلقت على نفسي بعد النكسة، وعشت كإنسان لا حدود له في الوطن، منعزل داخل مكان يبعد عن الناس، وبدت هذه العملية مفيدة بالنسبة لي، فبدأت أنطلق نحو الخيال الحسي، وأعيش مع نفسي أستمتع بالحياة، كالإنسان الذي تحدث له صدمة غير متوقّعة فيدير ظهره للعالم ويقول: فلأحيا لنفسي فقط: «أتموت مع العمال والفلاحين والميثاق وهيروشيما والاستعمار في كينيا ثم يحدث ما حدث؟ لقد أصابتني حالة من الانغلاق عن الناس واستمتاع بالدنيا، متعة حسية بالمكان والزمان واستمرت حتى حدث العبور في 1973، وكرد فعل حدث تحرّر للتصوّر الذهني في التعبير عن الوجود وتفاعلات الناس في الواقع المعاش».

الأسماك والديوك والقطط والرجل والمرأة، هي الرموز البارزة في عالم حامد ندا، والسمك رمز للوفرة والحياة وحرّيّة الحركة. ورمز أيضاً للموت عندما يبتعد المرء عن بيته من أرضه عن وطنه عن بيئته الطبيعية، وكلمة «سمك» في اللغة الصينية Yu تشير إلى الوفرة والجنس معاً، وكذلك الماء والخصوبة والتدفق والحياة. والأسماك موجودة في الفنون البيزنطية والقوطية كرموز، وقد رسم بيكاسو وحامد ندا وسوتين وشاجال وغيرهم الأسماك. أما الديك فهو رمز للتفاخر والتباهي والإعجاب بالذات، وهو رمز شمسي، على عكس الأسماك والنساء فهي رموز قمرية، والديك رمز للاستعراض والفخر والأمانة والشجاعة والتبنير والنرجسية والأنانية.

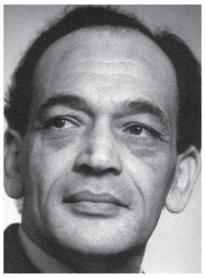
في 25 إبريل/نيسان عام 1990 انقطع التيار الكهربائي عن مصر بكاملها، وقتها كان حامد ندا وحيداً في مرسمه في وكالة الغوري، حاول الخروج ملتمساً طريقه في الظلام فخانته قدماه وارتطمت رأسه بالحائط وظَلّ ينزف لساعات طويلة قبل أن يكتشف أحد وجوده، هناك في قلب الظلام، بعدها بأيام مات أحد أيقونات الفَنّ المصري المعاصر، مات جسداً وبقيت أعماله تدل على عقله وخياله وإلهاماته وإبداعاته المتميّزة الكبيرة.

ثلاث ورشات

حامد عبداللّه، وفتحي عفيفي، ووائل شوقي

عماد ارنست

حامد عبدالله
(1985 - 1917)





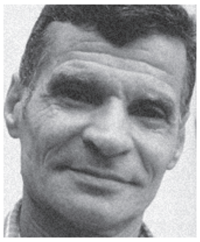
«مواقف الرجل المحترم تحسب عليه من البداية وليس في المحطات التالية»؛ تلك عبارة حامد عبد الله بعد تمزيقه خطاب اختياره رئيساً للجنة الفنون التشكيلية من قِبَل هيئة اليونسكو، وذلك بمجرد اطلاعه على اسم عضو ينتمي للكيان المحتل بهذه اللجنة. هنا مقتبس لفَنّان يُشير بشكل مهم نحو تطوّر رحلة مصوّر زيتي مجايل لرمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل وسمير رافع. مصوّر زيتي مناهض مثلهم للرأسمالية ومظاهرها الاستعمارية، إلّا أن مواجهاته معها كانت عالية النبرة فنّيّاً وحياتياً عبر رحلته، منذ ولادته بحي منيل الروضة القاهرة، وتعلّمه الفَنّ في مدرسة الصنايع قسم زخرفة، وحتى إنشائه أول معهد فنّي خاص لتعليم الفَنّ بالقاهرة، ثم هجرته للدانمارك، ثم باريس، ثم العودة للقاهرة، ثم باريس مرّة أخرى مفارقاً للحياة بها.

«إن الجمال، من منظار العصر اليوناني المتأخر أو عصر النهضة، لا يُشكّل غاية للرسم. فبين الجمال وقوة التعبير هنالك اختلاف في الوظيفة. إذ يريد الأول إعجاب الأحاسيس بينما تملك الثانية حيوية روحية مؤثرة، تغوص أبعد من الأحاسيس». وهنا الاقتباس الثاني له يشير لاختياره طريق



التعبيرية غير المألوف والدينامي والصعب إلّا لفنان يملك حساسية تلقّي وممارسة فَنّ «التشخيص» Figurative والأمكنة والرمز والطلاسم، متبنياً أشكالاً عِدّة من الدينامية داخل مجتمعه وداخل لوحاته. فقد قرّر التوجّه في رحلة بحث عن الهويّة للنوبة والسد العالي والفلاحين والمقاهي ونكسة 67 وانتصار 73 وتداعيات معاهدة كامب ديفيد، ترسيخاً لتماس هويّاتي مع الخارج، والذي تبدّى بنسبة عالية في مراحل فنّه منذ الخمسينيات وحتى أوائل الثمانينيات. وبجانب هذا كان يتشكّل وعي تعبيري ذاتي هويّاتي آخر متمثّلاً في «الحروفية»، والذي كان من روّاده ومن المؤثّرين في مجايليه. في هذا المسار الخاص به كانت «المخالفة الجمالية» عنصر أساس، وبوصلة توجّه داخلي لديه. محافظاً دائماً على هذا التشوّه الجميل للسطح المستقر، وبارعاً في إيجاد حلول تجريبية للتعبير عن إعادة إنتاج العالم داخل «العمل الفَنّي» داخل «المجازات الأدبية والشعرية»، والتي لم تتبنَ في ذاكرتها، ولو للحظة، جماليات الفوتوغرافيا أو التلفاز.

فتحي عفيفي
(1950)



كلما شاهدت الفَنّان الجميل فتحي عفيفي يسير بوسط المدينة أتذكر «أعماله الفنّيّة» وأسمع صوتاً بداخلي يعلن «أنا السندان العادي؛ ولست مطرقة أي أحد. أنا هويّتي النحيلة القادرة على إعلان تشوهات فائض القيمة في عالم مطارقكم، استهلكوني كما استهلككم».



لن تجد حدثاً سياسياً يسارياً يبحث عن حقوق العمال أو العدالة الاجتماعية أو الحرّيّة إلّا وتجد وجه عفيفي المنحوت كقطعة عجوة بيضاء متفرّدة بين الحشود.

فمنذ أول معارضه في الثمانينيات، وحتى الآن، مروراً بمعرضه في النمسا، ومشاركته في بينالي هافانا، والمشاركات العديدة في المعارض الخاصة بالعمال والفنّانين، يظهر خطاب الهويّة عالي النبرة كالخطاب الأساس داخل إعادات إنتاجه لليومي والحياتي الخاص به وبمجتمعنا. إلّا أنه انتقل من المجاز العام إلى الخاص بشكل أكثر تحديداً من الفَنّان حامد عبدلله، حاملاً أيضاً تبنيه للأساس الثقافي الأول من مواجهة للرأسمالية واستغلالاتها.





وتأتي المفاجأة والدهشة المباغتتان في «العمل الفنّي»، ليس من كونه عاملاً كأخصائي فنّي بالمصانع الحربية، أو مشرفاً على قسم الفنون التشكيلية بالاتحاد العام للعمال، يطرح خطاب عامل يتبنّى مجازاً أيديولوجياً متعالياً منسقاً، كما في أعمال حامد عويس الاشتراكية، بل أولاً، وقبل كل شيء، من دخول «الصورة Image» في مخيلة الفنّان والتشوّه التعبيري الجميل في النسب والمنظور وزاوية النظر للهامشي والاعتيادي سواء داخل مصنع أو مولد، وهو أمر ناتج من وعي بفرديته كفنان يتخلّى عن المجاز الأدبي في ذاكرته ويندمج داخل الصوراتي والمشهدي، وما يخوضان من صراع تعبيري داخله دون وصاية. وثانياً، تأتي تنحيته اللا واعية كإنسان للكمال النمونجي الأيديولوجي أو الأكاديمي المعطِل، وكما نوه رينوار، في التقاط ما هو حلمي وكابوسي. فليس سهلاً على فنان خلط الرماديات الكابوسية بالأزرق بشكل تعبيري قوي داخل مشهد قمر في غابة مثلاً، والخروج بنتيجة تعبيرية جمالية مؤثرة. أو نزعه في كل بساطة الأبعاد المهيبة ذات الجلالة لما هو فوتوغرافي للحظة زحام مترو، وتحويلها لهذا التشوّه الجميل المُلتقِط للأبعاد الحسيّة المصاحبة لهذا التكدّس الصراعي.

وائل شوقي
(1971)



مصور زيتي إسكندراني بارع وموهوب تعلم الفَنّ في كلية الفنون الجميلة بمدينته ثم حصل على ماجستير من كلية الفنون الجميلة بجامعة بينسيلفانيا. يتخلّى عن التصوير الزيتي متجهاً لخلط الأساليب بتجهيزات الفراغ Installation ثم يتوجّه لفنون الفيديو Video Art والفيلم التجريبي. فنان مجايل للمصورين الزيتيين نذير الطنبولي وإبراهيم الحدّاد ويوسف ليمود وشادي النشوقاتي وخالد حافظ. فنانون أغلبهم ولد بأواخر السيتينات وأوائل السبعينيات، وأغلبهم له خطاب نشأ الوعي به بعد معاهدة كامب ديفيد، وتطوّر ليقف في مواجهة عالم الاستهلاك الرأسمالي واستغلاله. وجميعهم ولدوا في أحضان التلفاز والكمبيوتر وعاصروا متأخّراً عالم الحاسب الآلي ووسائل الاتّصال الحديثة. بينهم جميعاً يظهر وائل شوقي بنبرته العالية الجميلة، والتي لفتت النظر له أكثر من مجايلية.

في مقابلة له في ألمانيا تحدث عن تأثره بحامد عبد الله وعبد الهادي الجزار أصحاب الخطابات الهويّاتية الحداثية كل على طريقته. يبدو أن الخطاب الهويّاتي كان مقلقاً لشوقي مثله مثل جيله، ولكنه أخذ شكل أحد، ومواجهة أكثر، ومخيلة أكثر نفاذاً.

أخيراً؛ لماذا تخلّى الموهوب عن التصوير الزيتي!؟ ظني أولاً، أن خطاب شوقي الداخلي وشفراته العديدة لم يكن يتحمّلها سطح اللوحة ذي الإطار. وأن ديناميةالخطاب الداخلية المتسارعة، والتي تدخل في مواجهة مع علاقة «الفصام والرأسمالية»، تخطّت عملية إعادة الإنتاج الحداثية وانتقلت لاستهلاك ما انصاعت له اللوحة بالمعنى الحداثي؛ وهو «الأسطورة» بالمعنى الواسع. متجهة لعداء تفكيكي كامل لأوجه السلطة المتعدّدة داخل الأسطورة، سواء كانت «يقينية» كما في تجهيز فراغ «مولد سيدي الأسفلت»، أو فيديو الأنيميشن «حديقة الأقصى»، أو فصام رأسمالي ديني كما في فيديو «أهل الكهف». متطوّرة تلك الدينامية للبحث في الفصام الهويّاتي داخل التاريخ الرسمي للدولة، وكما في «تيلي ماتش»، وهو عن اغتيال السادات، والذي يُحاكي فيه عبر الاسم برنامجاً تليفزيونياً ألمانياً شهيراً عاصره جيله على التلفاز المصري. أو مواجهاً فصام المنتصر التاريخي والاستعماري في سلسلته الفيلمية التهكّمية بالعرائس المشوّهة.









نساء المثلث الذهبي

التجربة النسائية في مجال الفَنّ التشكيلي في مصر كانت ولا تزال تجربة غنّية وجديرة بالدراسة والتحليل، خاصةً أن الرائدات على وجه الخصوص واجهن تحدّيات المجتمع والثّقافة والسياسة، إلى أن أضحت أعمالهن تعبيراً عن حساسية المرأة الفَنّانة التي اندفعت بقوة نحو تقنيات الحداثة وما بعدها لتنسج لغة فَنّية جديدة أغنت الحركة التشكيلية المصرية.



من أعمال إنجي أفلاطون



زينب عبده

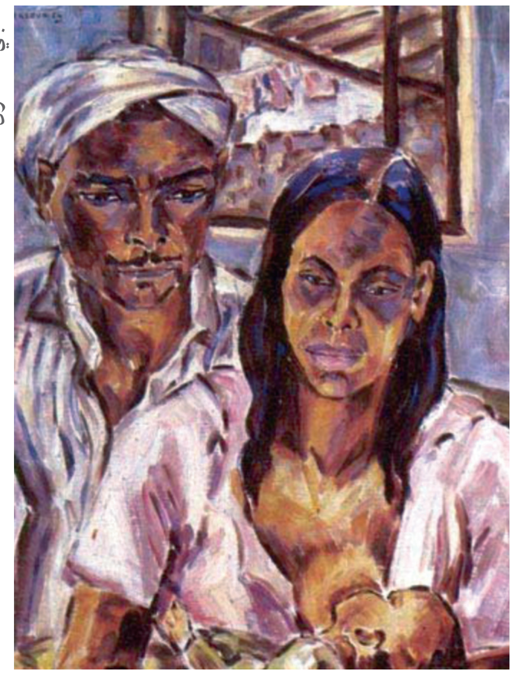
د. إيناس حسني

كانت الفَنّانة «نظيمة سليم» من أقدم الأسماء التي ذكرتها مراجع الفَنّ في مصر، إلى جانب بروز فنانات تشكيليات من أصول أجنبية، منهن: إيما كالي عياد، زوجة الفَنّان التشكيلي راغب عياد، وفيسيلا فريد، زوجة الفَنّان التشكيلي المصري موريس فريد، وخواكينا شهدي، زوجة الفَنّان عباس شهدي.

وأشهر الفَنّانات المصريات هن: زينب عبده، عفت ناجي، كوكب العسال، مرجريت نخلة، إنجي أفلاطون، تحية حليم، جاذبية سري، زينب عبد الحميد، زينب السجيني، عايدة عبد الكريم، عطيات السيد، رباب نمر، نازلي مدكور وأخريات.

وكانت عفيفة توفيق أول طالبة تسافر في بعثة للتصوير في إنجلترا عام 1942، ثم لحقت بها زينب عبده، وكان المعهد العالي لمعلمات الفنون في الأربعينيات هو المصدر الرئيسي لتغذية الحركة النسائية التشكيلية من خريجات المعهد اللاتي أصبحن مشهورات في الستينيات، ثم جاءت بعد ذلك كوكب العسال، التي درست الفَنّ في إنجلترا أيضاً ثم عادت لتُدَرِّس في المعهد العالي لمعلمات الفنون، وقد اهتمت في تجربتها بالألوان المائية وبتصوير مشاهد الطبيعة والبيئة والوجوه.

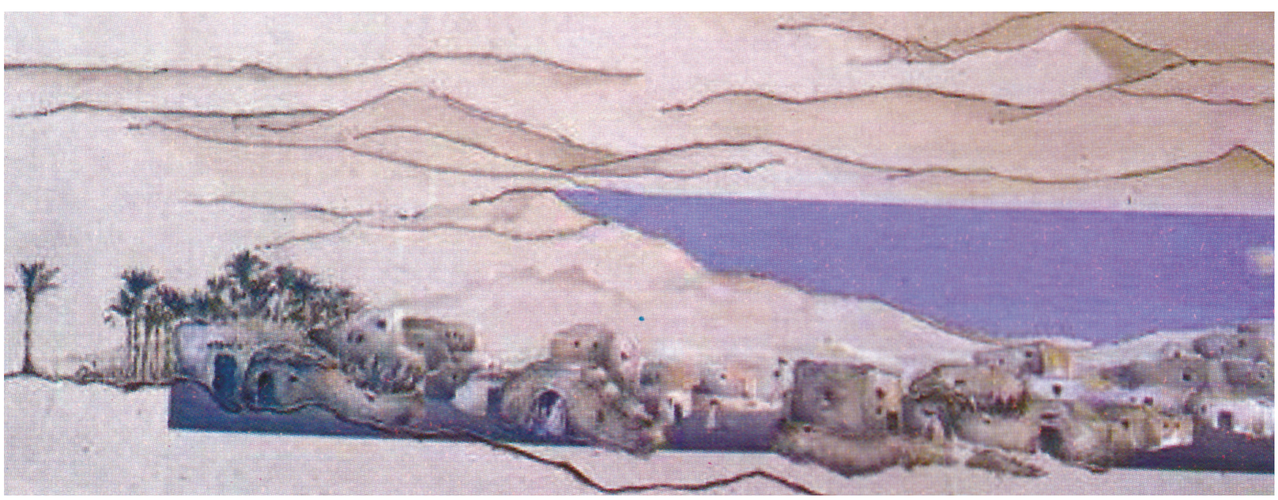
وتعد زينب عبده (1903 - 1993)، أول عميدة لمعهد المعلمات، لم تنلْ مكانتها كفنانة تشكيلية وتوفيت دون أن تشعر بتقدير الآخرين لها كفنانة موهوبة ومميّزة. اهتمت بالبناء في اللوحة مستخدمة كل ما درسته أكاديمياً مع إجادتها لتفاعل الخطوط الرأسية والأفقية والتنويع في الخط واللون لخلق توازنات محسوبة، يضاف إلى ذلك عنصر مهم وهو عنصر التلقائية، وقد تركت أعمالاً ميزتها التلقائية وقوة البناء.



انجي افلاطون



رباب نمر



نازلي مدكور

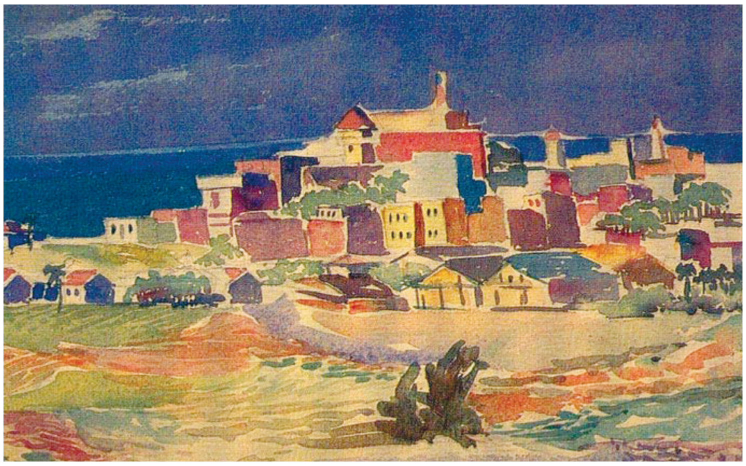
أما كوكب العسال (1909 - 2009)، فقد تتلمذت على يد الفَنّان النمساوي أوسكار كوكوشا، حيث تأثرت بأسلوبه في رسم الطبيعة والتعبير عنها بألوان صريحة. كما تأثرت في استعمالها للألوان المائية بالفَنّان الإنجليزي تيرنر، وفي الزيتية، خاصة، رسمها للبورتريه، بالفَنّان الهولندي رمبرانت. وكانت العسال رائدة في تعليم المرأة للفنون الجميلة وامتهانها تدريس التربية الفَنّيّة، فكونت جيلاً من الخريجات بعضهن وصل إلى أعلى المناصب منهن: منى العجمي، جاذبية سري، سوسن عامر، سرية صدقي، فاطمة العرارجي، نازك حمدي ونوال حافظ...

وتميّزت زينب عبد الحميد (1919 - 2002)، قرينة الفَنّان الراحل عز الدين حمودة، بشخصيتها الفريدة في تصوير المنظر الطبيعي. أسلوبها التلقائي والبسيط ارتكز على نقل صور المناطق الشعبية والمراكب في لوحات زاهية، جميلة التفاصيل، ممتلئة بالإشراقات اللونية، مما يجعل أعمالها تقترب من رونق الفسيفساء بألوانه وإيحاءاته.

وكان الفَنّ عند إنجي أفلاطون (1924 - 1989)، تعبيراً عن الذات وعن هموم المجتمع. أعمالها تتميّز بتعبيرها عن الحياة المصرية، وبالأخص الحياة الريفية. واحدة من الفَنّانات القلائل اللاتي جاء إسهامهن من خارج أسوار الأكاديميات الفَنّيّة البارزة، ذات توجه وأسلوب اجتماعيين في الفَنّ. تبدو لوحاتها واقعة تحت تأثير الانطباعيين، وبخاصة ما يطلق عليه الانطباعية الجديدة، والتي تعتمد على التجزيئية أو التقطيعية في بناء الأشكال. وقد حفلت



زينب السجيني



كوكب العسال



زينب عبد الحميد



تحية حليم

موضوعاتها دائماً بالريف المصري وبالتعبير عن مواسم المحاصيل وجني الغلال والقطن والفواكه في الحقول، واشتهرت بالضوء الشمسي الذي يغمر لوحاتها إذ كانت ترسم معظم الوقت خارج الاستوديو تتملى بهجة الطبيعة ووجوه البسطاء.

كما عملت زينب السجيني (1930)، بمنطقها الخاص، لا بمنطق أكاديمي. تلقائياً، نجحت في خلق بصمة وأسلوب مميّز وفريد. يمكن معرفة لوحتها دون الانتباه لتوقيعها. ويتفق أسلوبها مع الفنّ المصري القديم، حيث الخط عندها يقوم بدور صياغة الشخصيات، ويحيل الصورة إلى «وحدة فَنّيّة» تتكامل من خلاله العناصر والألوان والأشكال، وليس على مستوى الخط فقط، بل تتكامل العناصر عندها من خلال مفرداتها كذلك.

وتعيش رباب نمر (1938)، عالمها الفَنّي الزاخر بالمفردات والعناصر المتميّزة الخاصة جداً، تجمع بين الواقع والمتخيل، وكأنها تروي لنا قصة الحياة بأسلوبها المتفرّد أو بمعنى آخر تأخذ الحقيقة وتشكّلها عبر ثقافتها في تحويرات غنائية متناسقة مع بعضها بطريقة فَنّيّة بارعة، لا تسير على نمط ثابت.

في حين نجد نازلي مدكور (1949)، دائمة البحث عن قيمة فَنّيّة مصرية أصيلة تصل بها إلى وجدان المشاهد. وهي فنانة تجريدية ذات حس واضح، ألّفت كتاباً بعنوان «المرأة المصرية والإبداع الفَنّي» عام 1989، تناولت فيه الإبداع الفَنّي للمرأة المصرية إلى جانب حديثها عن مجموعة من الفنّانات المصريات وأعمالهن.

كتب د. عبد العظيم أنيس عام 1989: «الظاهرة الملفتة في مصر أن المرأة في عالم الرسم متفوّقة. وكما أن عندنا مثلثاً ذهبياً في الأدب وفي القانون وفي الصحافة، فقد ظهر مثلث ذهبي في الرسم أيضاً. ففي الأدب ظهر عندنا طه حسين، وعباس العقاد، وتوفيق الحكيم. وفي القانون عبد الرزاق السنهوري، وعبد العزيز فهمي، وعبد الرحمن بدوي. وفي الصحافة محمد التابعي، ومصطفى أمين، وإحسان عبد القدوس. وقد بدأ زحف المرأة إلى عالم الرسم وظهر المثلث الذهبي الجديد للرسامات منذ الخمسينيات ويتألق الآن برسوم إنجي أفلاطون، وجاذبية سري، وتحية حليم».

رموز وأحوال

تحتلّ الرموز مكانة مهمة في الفَنّ التشكيلي المصري، ونظراً لكون المفردات الشعبية نابعة من صميم الحياة التي يعيش فيها الفَنّان فقد تجسّدت فيها كلّ المفاهيم الاجتماعية والثّقافيّة والشعبية المحيطة به.



من أعمال عبد الهادي الجزار

بالفطرة، وبعيداً عن التكوين الممنهج يقوم الفَنّان الفطري بتسجيل عناصره وأشكاله الممتزجة بمشاعره ووجدانه الخاص وبوجدان الجماعة في آن. وفي المحصلة تتحقّق عملية تبادل ومشاركة يلعب فيها الرمز الشعبي دور الوساطة؛ حيث الفَنّان عن قرب شاهداً ومسجلاً ومتفاعلاً مع الناس في أفراحهم وأحزانهم ومداركهم العقائدية... بالشكل الذي تبدو فيه عملية هذه المشاركة والتسجيل أزلية وسحيقة. لذا نجد عملية نقل هذه العواطف اعتماداً على الرموز الشعبية تشترك أحياناً في خصائصها مع فنون الإنسان البدائي وفي أحيان أخرى تشترك مع رسوم الأطفال.

وتعتمد عملية نقل الرموز الشعبية في قالب فَنّي تصويري، على مجموعة من المرتكزات لتوصيل الرسالة المبطّنة عن طريق الرمز في قالب بسيط وعابر للأذهان. فهي عملية تشبه فكّ اللغز أثناء التلقي، حيث نجد من بين هذه المرتكزات: اعتماد السرية والعقائدية في التعبير، البساطة والاختزال والزخرفة، التأثّر بالتراث القديم والسير الشعبية، تحريف الأشكال... ومن أمثلة الفَنّانين التشكيليين في مصر، الذين استخدموا الرموز الشعبية في أعمالهم: حامد ندا، سمير رافع وعبد الهادي الجزار.

وكمثال عام يمكن تطبيق مفرداته على فنّانين آخرين يمكن القول بأن رسوم عبد الهادي الجزار تُعدّ مصدراً مهما لتأمل الحياة الشعبية في مصر. وقد استطاع عبر تجربته التشكيلية التعمّق في العناصر التراثية، واستخدامها كوسيلة لتجسيد أسلوبه ومضامينه التعبيرية، وذلك عبر إعادة إنتاج العادات الموروثة كـ:الأفراح، حفلات الزار، حلقات الذكر، الموالد الشعبية، المشايخ، المشعوذين، السيرك، قارئ البخت والمجاذيب الذين يقضون حياتهم بجوار الأضرحة، بالإضافة إلى الرموز الشعبية السحرية كالأحجية، التمائم، العين السحرية، حدوة الفرس، العقرب والكف.. وهي رموز بمثابة مرآة ذهنية تعكس الواقع الاجتماعي والثقّافي في إطار هويّة لها مفرداتها الخاصة، وبقدر ما تبدو هذه الهويّة في حالة سكون وتوقّف نظراً لثبات الرموز الشعبية في الذاكرة والوجدان، إلّا أنها في سياق التوظيف الفَنّي، تكون حاملة لأحوال وهواجس الناس البسطاء، وشاهدة على تعاقب الأجيال في أمكنتهم.

للفطريين لغة بصريّة، تهب حالة من المتعة والبهجة. وهم لا يسعون إلى إرضاء عقل المتلقي.. يخرقون القواعد وليس في نيتهم إلّا تقديم فَنّ خاص، لكنه في نفس الوقت، سواء كان ذلك مقصوداً أم لا، يخترقون به كل الحواجز الثّقافيّة.

فطريون بلا حواجز



من أعمال حسن الشرق

أحلام فكري

هل ينافس الفَنّان الفطري نظيره الأكاديمي؟! فالعالم اليوم يمجّد ما هو طبيعي وما هو قديم، والفنون الحداثية تشابهت وفي الكثير منها تتدخل الماكينات في إنتاجها.

تبدو لوحة الفَنّان الفطري مألوفة وعفويّة. ونجد العالم الغربي يهتم بالفَنّ الفطري؛ يساند فنّانيه ويضعهم في مصاف الفَنّانين الكبار داخل المتاحف كما يوفّر لهم أماكن العرض لتقتنى أعمالهم في كل أنحاء العالم. في عام 2008، أُقيم بمصر معرض للفَنّ الفطري، إلّا أنه توقّف فجأة دون معرفة الأسباب،

وكانت هذه المناسبة الفَنّية فرصة للتعرف إلى الفَنّانين الفطريين في مصر، لكن توقّف المعرض ينضاف إلى قائمة المشاكل التي يعاني منها الفَنّ الفطري وتصب كلها في تجاهل المؤسّسات الثّقافيّة والفَنّية.

ولو أننا في مصر قمنا باكتشاف ما لدينا من فنّانين فطريين وقدّمنا لهم الدعم بما يمكنهم من البروز في الساحة الفَنّية لتحقّق تقدّم ملموس يأتي من هذه الفئة المهمشة من الفَنّانين المخلصين. الفنان حسن الشرق، مواليد المنيا، والفَنّان الراحل محمود عيد، الذي قام ببناء متحف لأعماله على حسابه الشخصي، والفَنّان محمد عبدالله، من الواحات البحرية الذي يقوم بطحن الحجر الملوّن في صحراء الواحة ليستخدمه في التعبير عن المناظر الطبيعية والحياة داخل الواحة... نماذج من هؤلاء الفَنّانين الذين يمرون في صمت..





ناصف خلاف

حسن الشرق وناصف خلاف

يميل الفنان حسن الشرق إلى جعل العنصر الزخرفي متداخلاً مع رسم الكلمات. تظهر الألوان والخطوط عنده في إيقاع حيوي بهيج. يعتمد على موتيفات شعبية في تصوير الهويّة المصرية: ليلة الحنة، التحطيب، الرقص الصوفي والمولد.

طافت لوحات حسن الشرق معارض عديدة حول العالم، وتوّج في إحداها بجائزة مفتاح مدينة نيوريك عن معرض أقامه بقصر برج برينج بألمانيا عام 1994، رشحت أعماله لبينالي التلقائيين بتشيكوسلوفاكيا بين عامي 1994 - 1998، شارك في معرض: بمدينة شتوتجارت بألمانيا وكان تحت إشراف الناقدة أورسولا 1989، بمدينة مونش بألمانيا 1994، بمتحف اللوفر بفرنسا عام 1992، بأكاديمية الفنون في مدينة بوجوتا عاصمة كولومبيا عام 2001... أقيم متحف «حسن الشرق»، بقرية زاوية سلطان القبلية التي تبعد 7 كم عن مدينة المنيا المصرية، بلغت تكلفته 2 مليون و500 ألف جنيه، جمعت بالجهود الذاتية. ومتحف «حسن الشرق» يضم 60 لوحة، و120 مقتنية، وبعض الأنتيكات مثل الجرامافون وشمعدانات، وفوانيس نحاسية وغيرها. كما يضمّ مكتبة للكتب القديمة والمنخفضة التكلفة، وتقوم فكرة المتحف على فكرة التبادل الفنّي والثّقافي الذي يحدث من خلال لوحات الشرق ومقتنياته الشخصية التي حصل عليها أثناء جولاته التي أقام فيها معارضه الفَنّيّة بالدول الأوروبية والعربية المختلفة.

والفنان الفطري ناصف خلاف من مواليد حي بولاق أبو العلا بالقاهرة وهو صاحب أسلوب بعيد عن المحاكاة يستخدم الألوان المبهجة بجرأة، يطلق عالمه بخياله النقي من مخزونه الثّقافي من مفردات البيئة التي يعيش فيها من الشارع بما فيها من مبانٍ وعمائر وفي المنزل من أثاث أو مفروشات أو آنية طعام حتى الحيوان ولم يكن تعبيره عن الحيوان أكثر قوة من تعبيره عن الإنسان بكل خلجاته وحركاته وصمته فهو يرسم بوجدانه ماسح الأحذية، والشيخ، والقبطان البحري، والفلاح، والمهرج، يرسم البدويّة من صحراء مصر، يرسم الأم تحمل طفلها، فهو يلتقط الوجوه التي يعيش بينها في عمله وبين جيرانه وأصدقائه ويخيط ذلك بوجدانه المتأجج بالعاطفة والحياة، يستخدم أدواته المتاحة وعندما يستنفدها يضيف ما يعينه على استكمال اللوحة. كما أنه لا ينقل الواقع بأمانة، وإنما يُعبّر عن الواقع بعمق غير مكترث بحسابات المنظور، يبتكر نسباً جديدة للجسم الإنساني، ويضع للأشكال حضوراً آخر.. وهكذا فإنه يسعى كفنان تلقائي إلى الوصول إلى لغة بصريّة تمنحه حالة من المتعة أكثر منها إرضاء لعقل المتلقي، وهو يخرق بفطريّته القواعد عن طواعية وليس في نيته إلّا تقديم لغة خاصة به، لكنها في نفس الوقت ومن حيث لا يقصد، ذلك، لغة بصريّة تلقائية تخترق كل الحواجز الثّقافيّة.

سوق الفَنّ التشكيلي في مصر

واقع صادم

يبدو أن سوق الفَنّ التشكيلي في مصر يعاني أزمة كبيرة، وهو ما يلقي بظلاله على أوضاع الفَنّانين التشكيليين المصريين المادية، وتوجهاتهم ومشاريعهم، بل واستمراريتهم في هذا المجال، وعليه فهناك من اختار التعامل مع معايير هذا السوق، والتي في أحيانٍ كثيرة تحكمها معايير تجارية بحتة، تضغط على المعايير الفنّيّة وتحاول سحقها، وهناك من فرض معاييره هو وبصم اسمه وأسلوبه، بعدما ساعده الانفتاح على السوقين الخليجي والأوروبي على الاستمرار، وهناك من اتّخذ موقفاً تجاه مشروعه التشكيلي برمته وتوقّف عنه إلى عمل آخر، بعدما أصبحت الموهبة لا تُغني من جوع.

في هذا التحقيق رصدنا مع عدد من الفَنّانين التشكيليين المصريين أوضاعهم مع هذا السوق وكيف يتعاملون معه وبعض الرؤى والمقترحات التي قد تساهم في إنارة بعض زوايا الصورة القاتمة.

سامر مختار

التجارة بالفَنّ

الفَنّانة عقيلة رياض قالت إن مسألة أن يستطيع الفَنّان التشكيلي المصري أن يعيش فقط من بيع لوحاته في مصر تنطبق على عدد قليل من الفَنّانين، خاصة إذا وصل لتواجد معروف بين من يحب الاقتناء في السوق المصري، وهنا يتوقّف على قيمة اللوحة في المستقبل، هل من الممكن أن تُدرّ أرباحاً كبيرة على المقتني في حال أراد بيعها؟ وهل سيتمكّن من بيعها بسهولة أم لا؟

ورأت عقيلة أن من ضمن أسباب ضعف سوق الفَنّ التشكيلي في مصر انحسار شريحة المقتنين بين صنفين فقط؛ هم محبو الفنون - وهؤلاء قِلّة - ، وتجّار الفَنّ، وهؤلاء أصبحوا يشكّلون ظاهرة في السوق التشكيلي المصري. ومن وجهة نظر عقيلة تُعدّ هذه الظاهرة خطيرة، لأنها تقتني من الفَنّانين بمصر لتبيع لدول الخليج أو تقتني للاستثمار بعد عِدّة سنوات، وعندما يموت الفَنّان تبيع وتحقّق أرباحاً خيالية.

وعن إمكانية فرض معايير وضوابط على هذا السوق، أو خلق بدائل توفّر للفَنّان مناخ من الأرباح والعيش الكريم، قالت عقيلة بأنه من الصعب جداً في الوقت الحالي خلق بدائل أو حلول، خاصة في الظروف التي تمرّ بها مصر من عدم استقرار وغياب للتسويق، فالأمر يرتبط بالاستقرار العام أولاً، لأن ذلك سيخلق مناخاً يمكن العمل من خلاله على الارتقاء بذوق المصريين من خلال التعليم وإعادة تدريس الفنون في المدارس.

إنعاش السوق

الفَنّان محمد عبلة اعتبر أن سوقاً في مصر لا يكفي أن يعيش منه الفَنّان،



من أعمال خالد حافظ

ورأى ضرورة وجود خطة لإنعاش هذا السوق من خلال الإعلام والدراسات والنقّاد، وعلاقة مصر بالفنّ لابدَّ وأن تكون مرتبطة بالثّقافة والتعليم، معتبراً أن السوق لا يُخلق من نفسه، بل لابدَّ أن تحدث حِوارات ونقاشات موسّعة حتى نساهم في أن تزيد القيمة الفنّيّة والماديّة للوحات لا أن تقلّ.

وأشار عبلة إلى أن الرغبة في البيع تجعل أحياناً الفنّان يقوم ببعض التنازلات في صالح ذوق المشتري، لكن هناك من يصمد ويرفض تقديم هذه التنازلات أو يقدّمها على صعيد ضيق، وأضاف «في بداياتي كنت أواجه صعوبة كبيرة، لكن الآن حياتي المادية أسهل، ولا أنكر أن الجانب الاقتصادي لازال مهماً وعاملاً مؤثراً. وعن إمكانية أن تساهم وزارة الثّقافة في توسيع السوق المصري وفتحه على السوقين الخليجي والأوروبي، رأى عبلة أن وزارة الثّقافة هدفها تهيئة المناخ العام للفنّ في مصر، وموضوع التسويق يخصّ تجّار الفنّ، وأصحاب الجاليرهات».

فرص الفنّان

الفنّان محمد ربيع اتّفق مع رأي الفنّانة عقيلة رياض في صعوبة أن يعيش الفنّان من بيع لوحاته في مصر، ويرى أن هناك كثيراً من الفنّانين لم يستطيعوا الاستمرار في مجال الفنّ التشكيلي بسبب عدم القدرة على الحصول على عائد مادي، لكن ربيع الفنّان الشاب يرى أنه مع الاستمرار والتواجد يمكنه أن يتخطى هذه الصعوبة في المستقبل.

ويحلّل ربيع تلك الصعوبات في عدّة أسباب منها عدم وجود وعي ثقافي أو ثقافة اقتناء الأعمال الفنّيّة في مصر، إلى جانب أن سوق الفنّ مغلق في مصر وغير مفتوح على الخارج. وهو ما يوقع عدداً من الفنّانين في مأزق الخضوع لقوانين السوق التي تصل أحياناً لأن يتحوّل الفنّان إلى مبدع بالطلب، يرسم ما يطلبه منه السوق، وهناك من يرفض هنا الانسياق حتى لا يفقد إحساسه، لأن الفنّ نتيجة لحالة إثارة حسّيّة أو فكريّة معيّنة نابعة من الفنّان وليست من السوق.

العلاقات في السوق

أما الخزّافة إيمان الشقيري أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالزمالك، فاعتبرت أن سوق البيع في الوسط في مصر «مزري»، لأنه قائم على العلاقات الاجتماعية، وهو ما يساهم في ظهور حالات من ضعف المنتج الفنّي، لكنها تجد انتشاراً وقبولاً لدى مشاهير الوسط، وظاهرة المواهب الحقيقية المتواجدة في الظلّ، لأن علاقاتهم الاجتماعية ضعيفة.

ورأت إيمان أن المعارض التشكيلية ومن ثم البيع في مصر يقومان على المجاملات، فالفنّان إذا وصل إلى درجة كبيرة من العلاقات يُقيم معرضه التشكيلي بمبالغ باهظة وهو يعلم من البداية من سيأتي ويشتري للمجاملة، وهو ما يشكّل إحباطاً لعدد من الفنّانين الشباب الطموحين، حيث يلجأون لعمل معارض مشتركة، ثنائية وجماعية لا تقدّم أسماء بعينها بقدر ما تحاول تقديم «فنّ حقيقي»!

وتنظر إيمان إلى الربح كأمر مشروع للفنّانين مهما كانت تكلفة أعمالهم كبيرة، لأن الفنّان يستطيع من خلال عوائد لوحاته أن ينفق على مشروعه الفنّي وهكذا تدور الدائرة.

وترى إيمان أن الحلول المستقبلية التي تنتظر الشباب وتكسر قواعد السوق؛ هي السوشيال ميديا، والتي تساعد الفنّان على تحقيق الانتشار وعرض لوحاته على السوق المفتوح عبر الإنترنت.

كرونولوجيا الجماعات التشكيلية



من أعمال محمود مختار

مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة 1908، بدأت أنشطة الفنون التشكيلية بنتاجات طلاب هذه المدرسة (1910 - 1912) وخريجيها، والتي لم تتعدَ في ملامحها الأساسية حدود المدارس الفَنّيّة الفرنسية والإيطالية، تأثراً بأساتذة هذه المدرسة وتوجيهاتهم، وكان من أهم فَنّاني وخريجي هذه المرحلة الفَنّان النحّات «محمود مختار» ومن المصوّرين «محمد حسن» و«يوسف كامل» و«راغب عياد»، وبالرغم من أن موضوعاتهم كانت مأخوذة ومستلهمة من البيئة المصرية إلّا أنها كانت تؤدى بأساليب غربية نستشعر في بعضها إحساساً طبقياً.

د. إيناس حسني

وارتبطت النهضة الفَنّيّة الحديثة في مصر بتعاظم الشعور الوطني وبعملية التنوير والبحث عن الذات، وساهم الفنانون التشكيليون في حركة الكفاح الوطني من أجل الحرّيّة والاستقلال وتأكيد الهويّة الوطنية، وساهمت ثورة 1919 و1952 في ازدهار الفنون التشكيلية.

ازدهرت منذ الربع الأول من عشرينيات القرن الماضي حركة تنويرية في الفنون كشفت عن نشاط جديد على حركة الفنون الجميلة الناهضة، وهو الاهتمام بتأسيس الجمعيات والجماعات الفَنّيّة. وبظهورها توالى بشكل متزامن ظهور جيل من الروّاد لتصبح تلك الجماعات ضرورة ملحة للبحث عن مشروع فَنّي وثقافي في مجتمع يفور بالتيارات السياسية والطاقات الإبداعية، لتواكب المتغيّرات العالمية.

ومن أبرز الجماعات التي أثّرت في مسيرة التجديد والتطوير في الفَنّ المصري المعاصر، جماعة الخيال (1928)، برئاسة المَثّال «محمود مختار»، وكانت تهدف إلى خلق فَنّ مصري معاصر آنذاك، وتشجيع المجتمع نحو الفَنّ وإيجابياته في البيئة، وتنوقه. جماعة الدعاية الفَنّيّة (1928)، أسّسها «حبيب جورجي»، وكانت تهدف إلى إشباع الهوايات الفَنّيّة، وتسجيل الانطباعات نحو الطبيعة والمجتمع بصورة مباشرة وتلقائية. جاء بعدها «جماعة هواة الفنون الجميلة» بالإسكندرية عام 1929.

في عام 1932 تَمّ تأسيس «المجمع



محمود سعيد



راغب عياد

المصري للفنون الجميلة» برئاسة «محمد صدقي الجباخنجي»، وجماعة رابطة الفَنّانين المصريين (1934)، التي أسّسها العائدون من الخارج وكان منهم «أحمد عثمان»، «عبد العزيز فهمي»، «حسين محمد يوسف»، «محمد عزت مصطفى»، «إبراهيم جابر»، وكانت تهدف إلى خلق نسق فنّي مصري بعيداً عن الاجتياح الأوروبي للفَنّ المصري، وتعليم الهواة في مراسم، وبالتعبير عن التراث والبيئة المصرية. ففي عام (1934) أسّس بعض الفَنّانين الأجانب جماعة الأسايست (المحاولون)، وقام على أمرها جبريل بقطر لمدة خمس سنوات، وكانت تهدف إلى تنمية التذوّق من خلال إقامة العديد من المعارض للفَنّانين الشباب، وعرض فيها «عبد السلام الشريف» وآخرون، كما أصدرت هذه الجماعة مجلة فَنّيّة وأدبية أطلق عليها «المجهود»، وسرعان ما توقّفت مع بداية الحرب العالمية الثانية.

وفي عام (1936)، ظهرت مجلة الاتحاد الدولي للتربية الفَنّيّة، وتبنّت المجلة بشكل ريادي التراث والقيادات الفَنّيّة والفَنّ الشعبي وفنون الأطفال، وبعد ما يقرب من عامين قام «حبيب جورجي»- أحد المؤسسين لهذا الاتحاد ومجلته والمؤسّس لجماعة الدعاية الفَنّيّة في عام 1928 مع طلابه- بتأسيس جماعة للفَنّ الفطري الشعبي، والتي حاول فيها الحفاظ على التراث ورعاية الفَنّانين الشعبيين والأطفال الموهوبين والقرويين الذين لم يتعلموا الفنون، ودعمته في هذا التوجه منظمة «اليونسكو»، حيث قدّم العديد من المعارض في دول متعدّدة من العالم نالت الإعجاب وأثرت الفَنّ الفطري والشعبي، وكان هذا ممهداً لإنشاء مركز الفنون المحلية في قرية الحرانية في محافظة الجيزة بريادة المهندس المعماري «رمسيس ويصا واصف» في 1946، والذي اكتسب شهرة عالمية بما قدّمه المركز.

أما جماعة الفَنّانين الشرقيين الجدد (1937)، فكانت تهدف إلى خلق نسق من الفنون الوطنيّة قائمة على الفَنّ الشعبي وتحديث الفَنّ الشعبي بعيداً عن المؤثرات الغربية، وتألّق فيها «كامل التلمساني» الذي عَبّرَ عن الموروث الشعبي والقروي الريفي القصصي الخيالي، كما أن «كمال الملاخ» تأثر بالفَنّ المصري القديم مع التبسيط في الخطوط، أما «فتحي البكري» فقد تأثر بالفَنّين الإسلامي والفارسي، في حين كان «علي الديب» متأثراً بالفنون الإفريقية مع دمج الألوان الصافية فيها.. وغيرهم، ولكن سرعان ما انصهر في جماعة الفَنّ والحرّيّة.

جماعة الفَنّ والحرّيّة (1939) وهي الجماعة التي تبنّت السريالية وتبنّت الاشتراكية في الوقت ذاته كمنهج نظري، اعتمدت بدورها السريالية منهجاً، مع اتساع في النظرة الفكرية العامة التي كانت أكثر انفتاحاً على الغرب، غير مشغولة بمسألة الهويّة القوميّة، اعتباراً لفهمهم الفكرَ والفَنّ بوصفهما نتاجاً إنسانياً كونياً، لكن ذلك الفهم لم يجعلهم أقلّ مصريةً من الآخرين، بل لم يمنعهم من أن





أحمد نوار

يبحثوا عن هويّة وطنهم على طريقتهم الخاصة، وتحوي الجماعة العديد من الفنّانين الذين كانت لهم بصمة مضيئة في الحركة الفنّيّة التشكيلية المصرية الحديثة والمعاصرة، والخروج من دور الفنّ السلبي والتعبير عن الحرّيّة في ظلّ الانقلابات العالمية وتحدي الدكتاتورية، والتي ضمّت كلا من «جورج حنين»، «رمسيس يونان»، «كامل التلمساني»..وغيرهم ممن يهدفون إلى الدفاع عن الفكر الفنّي الجديد والفنّ الحرّ، وقدّمت في 1940 معرضاً أطلق عليه الصالون الحرّ، ولكنها في مجملها ردّ فعل على التقليدية الفنّيّة التي كانت الفاشية تحاول فرضها على العالم، وساعدت هذه الجماعة في الإطاحة بالركود الأكاديمي، والبحث نحو نهج فنّي جديد خاص بكل فنان، بغية الانطلاق والتعبير كيفما شاء، فتألّقت السريالية في مصر، كما ازدهرت الفردية الفنّيّة بوحي من التكعيبية والتجريدية وغيرهما من المذاهب السائدة.

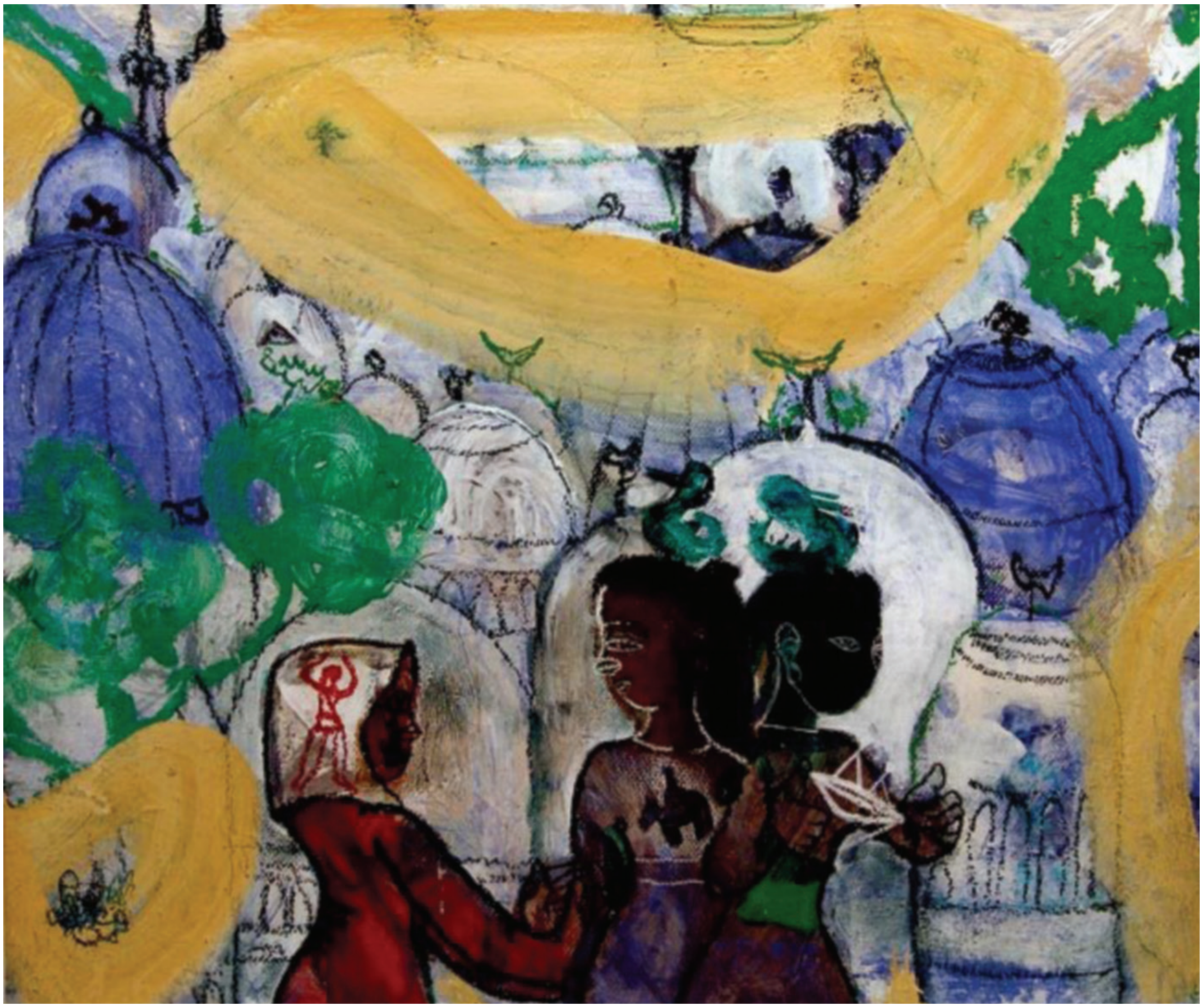
ووسط الركود الأكاديمي ظهرت جماعة لاباليت عام (1940)، وقام على أمورها راغب عياد، أحمد راسم، محمد حسن، جبرائيل بقطر وروحية بريفال، وكانت تهدف إلى تحديث الحركة الفنّيّة وتوجيه الفنّانين نحو التيارات الفنّيّة الجديدة. وهي الأهداف نفسها التي قامت عليها جماعة صوت الفنّان التي أسّسها جمال السجيني سنة (1945) لتجديد وتحديث النحت والتصوير والتحرُّر من القيود الأكاديمية، لكن الجماعة سرعان ما انتهت لعدم وضوح رؤيتها بشكل جيد.

في سنة (1946) قام حامد سعيد بتأسيس جماعة الفنّ والحياة مع مجموعة من تلاميذه من مدرسي الفنون، وأشهرهم محمد حنفي، محمد محمود عفيفي، وحيد جرجس ومحمد البكري... واهتمت الجماعة بالفنّ الوطني القومي في مقابل مناهضة المذاهب الغربية. في نفس العام، وعلى عكس هذا التوجّه، قامت جماعة الفنّ المصري المعاصر واعتمدت في فلسفتها على منهب السريالية، وكان الرائد التربوي حسين يوسف أمين، في أعقاب التفاعلات المزدهرة لجماعة الفنّ والحرّيّة قد أسّس هذه الجماعة بغية إحداث توازن بين الشرقيين الجدد وتوجّهات الحرّيّة والتمرُّد التي تبنّتها جماعة الفنّ والحرّيّة، والتي حوت تلاميذه في مدارس المرحلة الثانوية، ومنهم عبد الهادي الجزار وحامد ندا، سمير رافع وأحمد ماهر رائف.. وكلهم تركوا منجزاً فنّياً غاص في أعماق الشعب بخرافاته وممارساته الطقوسية.

في عام (1948) تأسّست جماعة الفنّ المصري الحديث، بمبادرة من يوسف العفيفي، أحد رواد التربية الفنّيّة في مصر، وبمعية مجموعة من الصفوة على رأسهم جمال السجيني، مؤسّس جماعة صوت الفنّان، محمد حامد عويس، عز الدين حمودة، إنجي أفلاطون، جاذبية سري، يوسف سيده، وآخرون كانوا يبحثون عن الحرّيّة في الفنّ والتمرُّد على القيود الأكاديمية.

أما جماعة الفنّانين الخمسة التي انطلقت سنة (1962) على يد مجموعة متميّزة من طلاب المعهد العالي للتربية الفنّيّة- كلية التربية الفنّيّة حالياً- وهم: فرغلي عبد الحفيظ، رضا زاهر، نبيل وهبة، نبيل الحسيني وعبد الحميد الدواخلي، وبدعم من أساتذتهم أمثال سعد الخادم، والأرنؤوطي، الشال، حمدي خميس، كمال عبيد... فقامت فلسفتهم في البداية على ترسيخ مكانتهم وتوجّهاتهم الفنّيّة، داخل الحركة التشكيلية آنذاك.

جماعات كثيرة ساهمت بشكل واضح في عرض الفنّ التشكيلي المصري



فرغلي عبد الحفيظ

ونشره والتعريف به على نطاقات واسعة وشكّلت ملامح واضحة في حركة التشكيل المصري المعاصرة. ففي عام 1964 تألّفت جماعة «فسيفساء الجبل» على يد الفنّان عمر النجدي وهو فنان ينتمي للجيل الثاني لفَنّ الجرافيك المصري. ثم جماعة التجريبيين التي أسّسها مصطفى عبد المعطي في عام (1965)، وإن كانت لها بدايات سابقة منذ 1958، قبل أن ينضم إليها سعيد العدوي ومحمود عبد الله، ثم اندماجهم في جماعة «التحوّل» بالإسكندرية، ورغم انفصال الثلاثة إلّا أنهم ظلّوا يبحثون في فكر ونهج واحد تقريباً، حيث بقيت إبداعاتهم تدور في فلك الشخصية المصرية والهويّة الفَنّيّة المصرية بنسق من التجريب. وفي الإسكندرية أيضاً تأسّست جماعة «الفَنّ والإنسان»، بالتوازي مع جماعة التجريبيين التي كانت تقوم على ربط الفَنّ بالإنسان وضمّت فاروق شحاتة، أحمد عزمي وعادل المصري، إلّا أنهم تفرّقوا بعد حرب 1973.

وفي العام (1981) تكوّنت جماعة المحور، على يد فنّانين لهم مكانة مرموقة داخل مصر وخارجها، كانت هذه الجماعة بأعضائها البارزين: أحمد نوار، عبد الرحمن النشار، فرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز، تبحث عن التآلف والتجديد مع الحفاظ على الهويّة، بغية إثبات الذات الفَنّيّة المصرية على الساحة العالمية في فروع الفَنّ المتعدّدة من نحت وتصوير وعمارة وغيرها.

ولعلّ أكثر المجموعات استمرارية وصموداً من بين الجماعات السابقة، هي جماعة «أتيليه القاهرة»، وقد تأسّست منذ عام (1953) على يد الفنّانين محمد ناجي وراغب عياد، ولاتزال تمارس نشاطاً ثقافيّاً وفَنّيّاً أصبحت من خلاله معلماً إبداعياً عالمياً في وسط القاهرة.



أمجد ناصر

المصطلح والتجربة

المعايير تُستمَدّ، عادةً، من التجربة نفسها، لكن هذه التجربة، التي تمكننا من استنباط المعايير والأحكام، لا تلبث أن تتجاوز الحدود المستمدة منها. كيف عرفت سوزان برنار بالإيجاز والكثافة والمجانية؟ من التجربة التي كانت موضع درسها الأكاديمي، وهي تجربة فرنسية وفي فترة مُعيّنة من عمر الشعرية الفرنسية، أي في حدود العقد السادس من القرن الماضي. كان لا بدَّ لروّاد «قصيدة النثر» العرب الأوائل أن يستندوا إلى شروط وأحكام لتقعيد هذا الفَنّ الشعري الجديد في عالم العرب، مثلما فعل روّاد التفعيلة عندما اشترطوا لها شروطاً ومعايير في الوزن على الأقلّ. ولكن حصل أن أولئك الروّاد الذين عرفوا شكل قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية بوصفها جنساً أدبياً خاصاً لم يدافعوا عمّا عرفوا. أقصد هنا أنسي الحاج وأدونيس، فهما مَنْ ترجم ونظّر لهذه القصيدة في الأعداد الأولى من مجلة «شعر». صار الشكل الشعري الذي جاء به الماغوط أو توفيق صايغ، وغيرهما في تلك الفترة، هو قصيدة النثر رغم أنه لم يكن كذلك. لقد ميَّزت خالدة سعيد في أحد أعداد مجلة «شعر» هذا الأمر ووضعته بين أيدينا من جديد في كتابها «يوتوبيا المدينة المثقفة». أظن أن ذلك كان في ردّها على نازك الملائكة. لكن لم تتواصل تلك المعرفة في معالجة النصوص التي ستشهد انتشاراً أكبر بعد نحو عقدين. كانت خالدة سعيد تعرف ما هي قصيدة النثر وحاولت أن توضح ذلك لنازك الملائكة، غير أن تلك المعرفة مرَّت، حتى في مجلة «شعر» مرور الكرام ولم تتحوّل معرفة شائعة.

المشكلة أن الساحة الشعرية العربيّة اعتبرت أن قصيدة النثر هي كلّ شكل شعري متحرّر من الوزن والقافية بصرف النظر عن تقطيعها، أو عن شكلها على الصفحة، أو قربها أو بعدها من النثر نفسه. سبق لي وكتبت أكثر من مرّة أن أي طالب ثانوي أوروبي يدرس الشعر يعرف الفرق بين القصيدة الحرّة (فري فيرس) وقصيدة النثر من مجرّد الشكل. هذا الشكل، أي الكتلة النثرية العريضة، ليس عشوائياً، ولا هو مجرّد شكل فقط، إنه في الوقت نفسه مضمون، أقصد أنه نثر. هذا الشكل هو الذي يحدّد، من مجرد النظرة العابرة، انتماءها إلى النثر. فهي جنس أدبي خاص. ليست قصيدة متفرّعة من القصيدة الحُرّة. هذا هو واقعها في الشعريات التي وُلِدَتْ فيها، وهذا ما ساجل به، مثلاً، عبد القادر الجنابي في أكثر من كتاب له، وما شارك فيه كاتب هذه السطور من نقاشات، حتى إني أعتبر كتابي «حياة كسرد متقطع» يقع، عملياً، في قلب هذا السجال الذي لا يني، على ما يبدو، يتجدّد، كلّما عدنا إلى الحديث عن الشعر العربي الحديث. لا تزال تسمع، وتقرأ، الطبيعة الاحتجاجية لمن يرفض الكلام عن «قواعد»، أياً كان شكلها، لقصيدة النثر. المطالبة بالحرّيّة في الكتابة لا تعني رفض القاعدة. اللّغة نفسها تحكمها قواعد وبهذه القواعد تكتب كلامك عن الحرّيّة، بل وتطالب بها على نحو مطلق! من هذا المنطلق تسمع، أو تقرأ، أحجاجاً يصل حَدّ النبد عن «إقصاء» محمد الماغوط من قصيدة النثر. كيف نفعل ذلك وهو يكتب قصيدة لا وزن فيها ولا قافية؟ فأي قصيدة، إذن، هي قصيدته؟ لا أحد يُقصي الماغوط من قصيدة النثر، لأنه لم يدخلها أصلاً، هو رائد أول، في نظري، لما كان ينبغي أن تكون عليه القصيدة الحُرّة. لذلك آمل أن تلتقط الجامعات العربية هذا النقاش وتعتبره جزءاً من درسها الشعري الأكاديمي لكي لا تظلّ نقاشاتنا تدور في الصحف والمجلات فقط.

محمد خان:

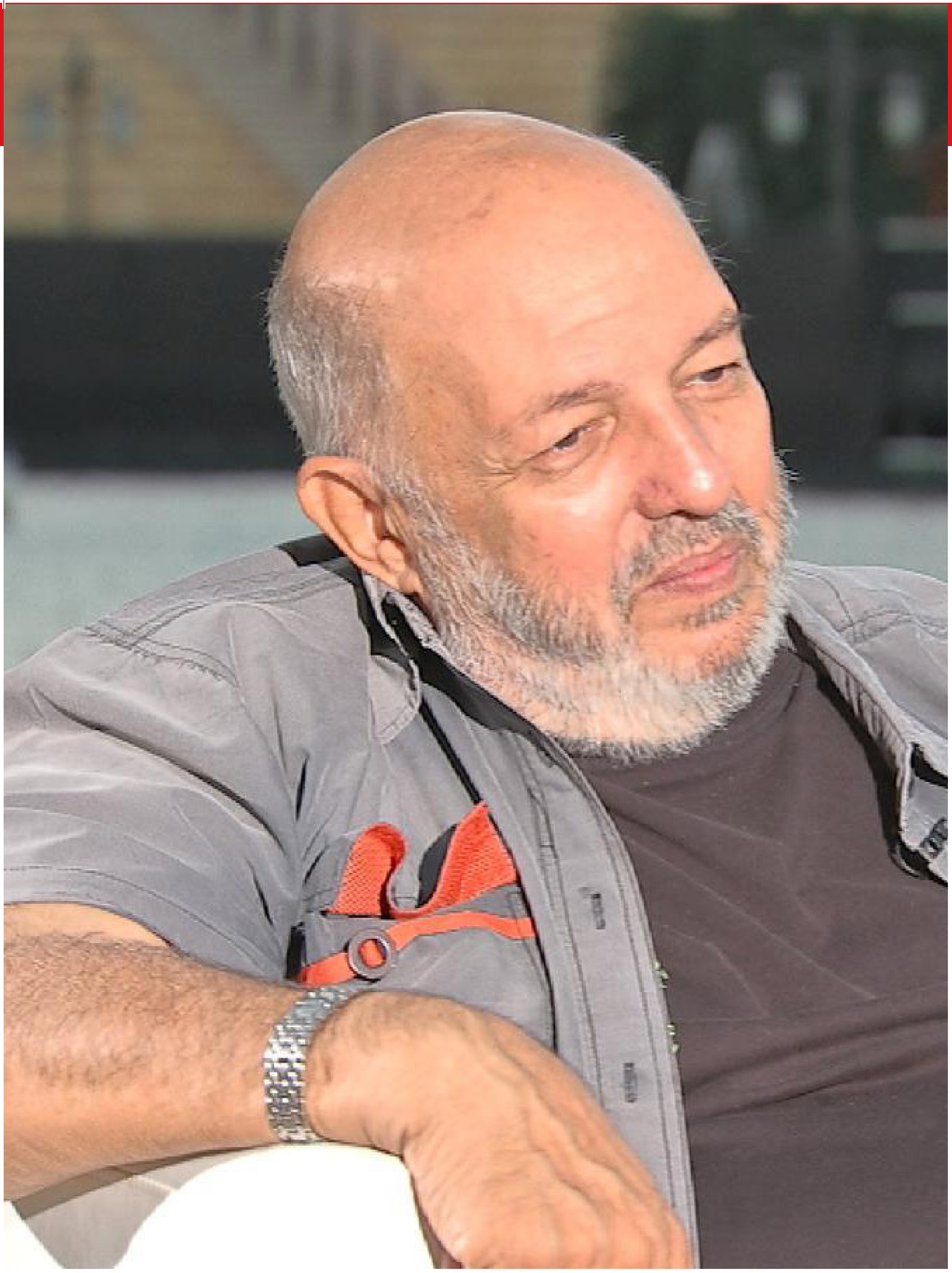
لا أحد بمعزل عن المراقَبة

بحي المعادي جنوب القاهرة، مدينته الأثيرة التي لن نراها في فيلمه الأحدث، كان يجلس في صومعته الهادئة التي تُلقي عليها الشمس بأشعتها من نافذة مفتوحة على البراح. كتب على أرفف، شرائط وعلب أفلام «مفهرسة»، وشاشة كبيرة تتوسّط المكان... هنا يمارس المخرج السينمائي محمد خان (1942) طقسه اليومي في التقاط التفاصيل ومراقبة العالم والتفاعل معه؛ يكتب، يقرأ ويشاهد الأفلام بعدما أصبح خروجه لصالات السينما متعذّراً...
حول فيلمه الجديد «قبل زحمة الصيف» الذي يعرض في القاهرة حالياً، دار هذا الحوار:

حوار: ناهد صلاح

محمد خان... القاهرة غير موجودة في فيلمك الجديد. ألم تعد مدينتك المفضلة؟

- أنا عاشق للقاهرة، وهنا ليس سراً يخفى على أحد، هي مدينتي وأصل تكويني الوجداني سواء فَنّيّاً أو إنسانياً، فأنا ابنها المولع بها وبشوارعها التي تركت قدماي أثراً فيها من فرط ما مشيت فيها صبياً وشاباً، ولدت في غمرة وعشت في وسط البلد؛ تحديداً أرض شريف مع أسرتي، وكان منزلنا يقع أمام داري سينما هما الكرنك وبارادي الصيفي، وكانت هذه بداية علاقتي بالسينما التي زرعتها القاهرة بداخلي قبل أن أسافر فيما بعد إلى إنجلترا وأتعرف إلى السينما بشكل أكبر أتاح لي مشاهدات موجات وأطياف من السينما العالمية، الوجود الجغرافي لمنزلنا في وسط القاهرة أمام الكرنك وبارادي كان بالفعل فرصة جيدة في طفولتي كي أتابع جميع الأفلام التي تعرض بهما من خلال البلكونة التي كنت أرى من خلالها الجمهور في الصالة وأسمع صوت الفيلم، خصوصاً في الليل، حتى يأتي يوم الاثنين وهو بداية الأسبوع السينمائي وأذهب لأشاهد الفيلم الجديد، كلّ ذلك كرّس القاهرة بداخلي أكثر؛ لكنها ليست موجودة في «قبل زحمة الصيف»، فالمكان هنا مختلف وإنْ كانت شخصياته جاءت من القاهرة؛ والشخصيات هنا هي التي جنبتني لتقديم الفيلم، فقد أردت أن أصنع حالة خاصة عن طبقة مُعيّنة، خطر لي ذلك حين كنت في إجازة مع زوجتي في قرية بالساحل الشمالي، واكتشفنا أنه لا يوجد غيرنا وراحت الفكرة تلح عليّ بشدة عن ناس لهم حياة مختلفة وناس تتأمّل هذه الحياة.



محمد خان

هل نستطيع أن نصف هذه النظرة التأمُّلية كخطوة أخرى تستكمل أسلوبك في اقتناص التفاصيل والتركيز على الشخصيات؟

- التفاصيل مهمّة عندي بلا أدنى شك، وهي تتكوّن عندي على مدار سنوات حتى تأتي لحظة اقتناصها أو توظيفها في مكانها المناسب، أتذكّر في الستينيات حين كنت في إنجلترا كتبت سيناريو اسمه «قميص حرير» البطل كان صحافياً يعيش مع والديه، وكتبت تفصيلة تخصّ الأم حين تستيقظ من نومها وتشدّ قميصها من الخلف، ظلّت هذه التفصيلة في ذهني حتى استخدمتها في فيلم «في شقة مصر الجديدة»، تبدو كأنها أشياء صغيرة لكنها تجذبني، فهي جزء من واقعية الشيء. بينما في فيلمي الجديد تجذبني الشخصيات أكثر، ولدي هنا خمس شخصيات؛ كلّ شخصية تصنع حالتها على حِدة، ولما أردت أن أتوغل إلى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إلى الساحل الشمالي، طلبت من غادة الشهبندر التي تعرف هذه الطبقة جيداً أن تكتب فكرتي، مع أنها لا تملك خبرة في السيناريو، وهذه أول تجربة لها في الكتابة، بل كتبته بالإنجليزية وعدّلت فيه، كما استعنت بنورا الشيخ لتكتب الحوار، وعلى أي حال فأنا حاولت في هذا الفيلم أن أكسر تابوهات، فتوجد مطلقة لديها عشيق وطبيب «عينه زايغة»، شخصيات خطفتني وعملتها بعين الجنايني القادم من طبقة أخرى ولفترة مُعيّنة بديلاً عن شقيقه، وهذا هو محور الفيلم.

هل توجه إدانة ما لهذه الطبقة؟

- إطلاقاً، أنا لست رقيباً ولا مُصلحاً اجتماعياً؛ كلّ ما في الأمر أنني أُقدّم حالة فَنّيّة وأحاول كما قلت أن أكسر تابوهات اجتماعية مُعيّنة.

قدّمت ما يُطلق عليه بأفلام الرحلة أو الطريق، ودائماً هناك في أفلامك ما يُعبّر عن فكرة الرحلة متجاوزاً المعنى الحرفي للكلمة، فهل كسر التابوهات هو رحلتك الجديدة في هذا الفيلم؟

- ليس فقط، وإنما هو رحلة هذا الجنايني القادم من طبقة أخرى، هو يعبر المكان بينما يستمر ناسه، يتأمّل ويراقب هذا العالم الغريب بالنسبة له ويكتشف أن لا أحد بمعزل عن المراقبة، كما أنني حاولت أن أمرّ على بعض القضايا الآنية، فمثلاً قد تأثرت بوفاة الصديقة الكاتبة نادين شمس بسبب الإهمال في مستشفى خاص وشهير، فأقدّم هنا شخصية طبيب لديه مستشفى وبعض الفساد، هي إضافات تجعل الفيلم يتماس مع الواقع.

إذن. أنت تقدّم هنا مزجاً بين العام والخاص؟ وربما تحاول عبر شخوصك رسم خارطة للمجتمع الجديد؟

- ليس بهذا العمق أو هذه المباشرة، هم مجرد نماذج للطبقة فوق المتوسطة وليست شديدة الثراء، وتفاصيلهم تعكس حال طبقتهم، وهو مجرد رصد شخصي وعفوي.

وكيف كان اختيار الممثلين؟

- انتبهت إلى هنا شيحا في مسلسل «موجة حارة» ووجدت فيها خليطاً بين الجمال والجرأة، لديها طاقة فَنّيّة واستعداد لتقديم الشخصية كما أردتها على العكس من ممثلات أخريات، ورأيت في ماجد الكدواني ممثلاً جيداً يناسبه دور الطبيب، وكذلك لفت انتباهي أحمد

داوود في مسلسل «سجن النساء» ووجدته الأنسب لدور الجنايني، وهاني المتناوي في فيلم ابنتي نادين «هرج ومرج»، ومع بعض التركيز تكتشفون أن اختياري (Anti Cast) ، بمعنى أن الممثل يحصل على الدور غير المتوقّع للشخصية.

وهل محاولتك لكسر الـ«تابو» ما تسبّب في أزمة الفيلم مع مهرجان مسقط السينمائي؟

- أولاً اشتراك «قبل زحمة الصيف» كان بناء على طلب من المهرجان نفسه، وكان قد تمّ عرض الفيلم في مهرجان دبي، والمؤكّد أن لديهم مندوباً قد شاهد الفيلم هناك، وقد عرفت من موزع الفيلم أن د. خالد الزدجالي رئيس المهرجان قال كلمة عن الفيلم لم تعجبني، رغم أنه ينكرها، لكن ما أزعجني أنه تم رفض الفيلم ولم يبلغوني بأنفسهم، ولا يريدون أن يعترفوا بأن الرفض جاء بناء على قرار الرقابة الحكومية هناك لاحتوائه من وجهة نظرهم على بعض المشاهد غير اللائقة، أما إذا كانوا لا يعترفون بوجود الرقابة ويقولون إنه بناء على لجنة اختيار الأفلام ، فأنا أقول إن هناك تدخل رقابة حكومية في اختيارات مهرجان سينمائي وهذا يُعدّ تدخلاً في حرّيّة الاختيار ذاته، بينما العُرف في جميع المهرجانات السينمائية الدولية عرض الأفلام دون الخضوع لأي رقابة حكومية، مع أن فيلمي «فتاة المصنع» سبق وحصل على جائزة من نفس المهرجان، وعلى أي الأحوال هم الخاسرون.

هل في تصوّرك أن الفيلم قد يواجه موقفاً مماثلاً عند عرضه الجماهيري؟

- أولاً، لا مانع عندي من التنبيه أنه فيلم «للكبار فقط». ثانياً أنا لست في محاكمة أو في وضع تقييم؛ وما حدث مع مهرجان مسقط لا يجعلني أفكّر ولو للحظة فيما أقدّم لأنني مخرج صاحب رؤية في أعمالي ولن أنتظر حتى يملي علي شخص ما أفعله، ومشاهد البحر والمايوه موجودة في الواقع وسبق



أن قدّمتها السينما المصرية في مراحل متعدّدة ولا أراها صادمة أو مزيّفة للوعي أو تستحق الجدل من أساسه.

لو عدت بنا بالناكرة في هنا السياق.. كيف بدأ مشوار مغامراتك السينمائية؟

- دائماً كنت شخصية مغامرة وحياتي مليئة بالتجارب، المغامرة صارت أقلّ الآن بسبب العُمر، وعدم خوفي من المغامرة اقترن بكراهيتي لفكرة أن أكون موظفاً وهذا ما حدث في الستينيات؛ حين أرسل لي صديقي المصوّر السينمائي خطاباً، وأنا في لندن، يقول فيه بأن الشركة العامة للإنتاج السينمائي التي يرأسها صلاح أبوسيف تحتاج دماً جديداً. فكتبت رسالة لأبو سيف ورد علي بضرورة حضوري، وبالفعل عدت للقاهرة وقابلت أبوسيف وسألني: (عايز تعمل إيه؟). خجلت من القول: أريد أن أعمل بالإخراج، فقلت: أن أكتب سيناريو، فوافق ورحت أكتب في ثلاثة أشهر سيناريو فيلم قصير اسمه «فراغ»، وكانت لجنة القراءة مكوّنة من رأفت الميهي ومصطفى محرم وأحمد عبدالوهاب وسناء الغزالي، وقد كتبوا تقريراً رائعاً عن السيناريو واشترته الشركة، لكنه لم يُنفّذ. ثم انضممت إلى قسم قراءة وسيناريو لمدة عام كامل بـ 20 جنيهاً في الشهر، أدخل المكتب عند 9 صباحاً، أستمع يومياً لحكايات المخرج أحمد ضياء الدين عن السينما ثم أمشي. ثم نزلنا أنا وسعيد شيمي نجرّب تصوير أفلام (8 مللي)، لكني لم أتحمّل الملل فقدّمت استقالتي وسافرت بيروت لمدة سنتين اشتغلت خلالهما مساعد مخرج في أفلام (تافهة)، تركت بيروت وسافرت إلى لندن، ولما وقعت نكسة 67 نزلت القاهرة في إجازة لأصوّر فيلم «البطيخة»، واستمر الحال حتى قرّرت بتشجيع من المونتيرة نادية شكري أن أدخل الإنتاج السينمائي بفيلم «ضربة شمس» الذي راح لنور الشريف بطلاً ومنتجاً، ومن لحظتها قرّرت مواصلة مشوار مغامراتي. لا أنظر أبداً ورائي، مع أني لا أعتبر «ضربة شمس» بدايتي الحقيقية، وإنما بدايتي كانت مع فيلمي الرابع «طائر على الطريق».

قلت عن شخصياتك في تصريح صحافي بأنها يجب أن تتحرّر من ألمها داخل الفيلم.. كيف يتم ذلك؟

- أستعيد هذه الكلمة وأجدها عميقة جداً، ولاسيما أنني حين أشاهد التجارب الجديدة في السينما المستقلة فأجدها سوداء، وهذا أمر لا أحتمله، لأنه لابدّ أن يكون الأمل موجوداً، فمثلاً في فيلمي «عودة مواطن» أراد السيناريست عاصم توفيق أن يركّب البطل الطائرة ويغادر البلد، لكني تركته واقفاً في المطار حتى يظلّ باب الأمل مفتوحاً، وفي «أحلام هند وكاميليا» لو لم تجد البطلتان الفتاة الصغيرة لكانت نهاية سوداء، صحيح أنهما خسرتا مالهما لكن على الأقَلّ حلمهما موجود، وكذلك نهاية «فتاة المصنع» هي نهاية فيها بهجة، وهي ما نحتاجه.

وكذلك تحتاج إلى إنتاج فيلميك «ستانلي» و«بنات روزا»؟

- (يضحك): ربنا يفتح علينا.



فريد بوغدير يعود بـ «عطر ربيعي»

أوراس زيباوي

بعد غياب عشرين عاماً يعود المخرج التونسي فريد بوغدير إلى الساحة الفَنّيّة بفيلمه «عطر ربيعي». ومعروف أن بوغدير سبق له أن أخرج فيلم «عصفور السطح، حلفاوين» عام 1990، والذي نال شهرة عالمية وكما تُوِّجَ بجوائز عديدة، وفيلم «صيف حلق الوادي» عام 1996 وتدور أحداثه في منتصف الستينيات من القرن الماضي.

وعن سبب هذا الغياب الطويل يقول المخرج لـ«الدوحة»: «أنا أعيش في تونس وقد عايشت ثورتها وتفاعلت معها ومن الطبيعي أن أرغب في التعبير عنها. من جهة ثانية، السينما عندي فعل متعة وحوار بين المخرج والمشاهدين قبل كل شيء. أحب أن أنجز فيلماً عندما أشعر أن تحقيقه أمر ضروري وأساسي للردّ على الأفكار المسبقة والكليشيهات المسيطرة في الخارج عندما يتعلّق الأمر بصورة المجتمعات العربيّة الإسلامية، وهذه الأفكار غالباً ما تغذي العنصريّة والعداء للآخر». وقد اعتمد بوغدير في فيلمه الجديد على أسلوب حكائي توخّى عبره إيصال رسالة للتونسيين الذين لا يزالون يعيشون في ظروف صعبة، مفادها: إن الأبطال الفعليين ليسوا دائماً أولئك الذين يدّعون البطولة.

يتمحور فيلم «عطر ربيعي» حول الأوضاع الاجتماعية والسياسية في تونس عشية الثورة، وذلك انطلاقاً من قصة مركزية تتعلّق بشاب ريفي، ساذج وفقير يدعى زيزو، يترك قريته بحثاً عن حياة أفضل في المدينة. يصل إلى تونس العاصمة وهناك يعمل في تركيب الصحون الهوائية على سطوح المنازل مما سيتيح له الالتقاء بشخصيات وعائلات بمثابة مرآة للمجتمع التونسي؛ حيث تهيمن الدولة البوليسية التي تودع في

السجون كل من يخالفها الرأي، كما تختصر العلاقات القائمة على الفساد والمحسوبية. هكذا تطالعنا في الفيلم كل الفئات والنماذج البشريّة: بورجوازيون وفقراء، رجال يعملون في المخابرات لصالح النظام، ومعارضون يساريون وإسلاميون، نساء مناضلات في المجتمع المدني وأخريات من أتباع الجماعات الإسلامية...

وفي هذا الجوّ العام، لا يغيب الحبّ عن الشأن الاجتماعي والسياسي، فالبطل زيزو، وأثناء قيامه بإصلاح عطل الصحن الهوائي في منزل أحد الأثرياء في ضاحية سيدي بوسعيد، يتعرّف بالصدفة إلى شابة جميلة تدعى عائشة وتعيش سجينة داخل هذا المنزل مع امرأة متسلّطة تراقب تحركاتها. ودون معرفة منها، يراها حزينة وتبكي لأنها غير قادرة على الهرب فيقع في غرامها من أول نظرة. يقرّر زيزو العودة لها والتعرّف إليها، لكن المنزل هو ملك لرجل من أصحاب النفوذ، وهو الذي يحتجز الشابة، ويعمل في خدمته مجموعة من الرجال الذين يتصرّفون كعصابة. والعاطفة التي وُلِدَتْ في قلب زيزو حيالها ستكون المحرّك لعدد من الأحداث التي ستقوده إلى سلسلة من المغامرات يتعلّم خلالها المزيد من دروس الحياة في مناخ عام يسوده الفساد والنفاق. الحبّ أيضاً سيجعل منه بالصدفة، وأثناء محاولته الفرار من الذين يحتجزون حبيبته، بطلاً من أبطال الثورة التونسية عند انطلاقتها وشخصية تتحدّث عنها وسائل الإعلام، فبينما كان يقفز من السطح هارباً، يمزّق، على غفلة منه، صورة الرئيس بن علي الكبيرة المعلّقة على الجدار، ويظنّ المتظاهرون الذين كانوا يتجمّعون هناك ويطالبون بالعدالة، أنه مزقها عمداً فيحملونه على أكتافهم بوصفه بطلاً، معبّرين عن إعجابهم بشجاعته.

قام بأداء شخصية زيزو الممثّل زياد العيادي في أول ظهور له على الشاشة إلى جانب عائشة بن أحمد



مشهد من «عطر ربيعي»

وإكرام عزوز وتوفيق البحري وزياد التواتي وفاطمة بن سعيدان... إعجاب المخرج بزياد العيادي دفعه إلى إعطائه البطولة في الفيلم، وقد نجح بشكل مميّز في أداء شخصية الشاب الصادق البريء، لكنها البراءة غير المرادفة للغباء لأن زيزو يتعلّم من التجارب التي يخوضها وأصبح قادراً على مواجهة التحدّيات بشجاعة.

عن الثورات العربيّة وتأثيرها على السينما العربيّة بصورة عامة، يقول فريد بوغدير لـ«الدوحة»: «من المؤكد أنّ الثورات العربيّة ساهمت في ولادة سينما عربيّة أكثر جرأة وحرّيّة سواء داخل العالم العربي أو خارجه. هناك اليوم رغبة في الغرب لمعرفة ماذا يدور في العالم العربي ولماذا حدثت هذه الثورات. من تونس انطلقت كلمات «ارحل.. والشعب يريد إسقاط النظام»، ومنها انتقلت إلى مصر وغيرها من الدول وصارت مرادفة للمطالبة بالحرّيّة ونهاية حكم الاستبداد».

ويؤمن فريد بوغدير أنّ على السينما التونسية اليوم أن تستفيد من أجواء الحرّيّة التي أعقبت الثورة، خاصة أنه عانى، على المستوى الشخصي، من النظام السابق الذي حارب مشاريعه السينمائية.



«البحر من ورائكم»..

طريق إلى رصاصة الرحمة

محمد اشويكة

يستمر المخرج المغربي هشام العسري في تقليب مواجع الذات والمجتمع. في ظرف وجيز استطاع أن يُراكِم تجربة سينمائية مُغايرة؛ إذ جعل من السينما وسيلة لإثارة بعض الأمور ذات الحساسية البالغة.

يندرج فيلمه ما قبل الأخير «البحر من ورائكم» (2014) ضمن ثلاثية تبدأ بفيلم «هُمُ الكلاب» (2013) وتنتهي بـ«جَوَّعْ كلبك» (2015)، والذي لم يعرض في قاعات العرض التجاري، بل شاهده جمهور المعاهد الفرنسية بالمغرب، وكذا المتتبعون لبعض المهرجانات العربيّة والأجنبية، ولا ندري ما الداعي إلى عدم توزيعه لحَدّ الآن سيما وقد تلاه فيلم آخر؟! فهل يتعلّق الأمر بحدس مسبق لدى صُنّاع الفيلم مفاده أن لا أحد من الموزعين سَيُقْبِلُ على مثل هذه النوعية من الأفلام أم بتخوّف مضمر من السلطة التي تستفزها مضامينُ وجرأةُ عَيِّنَةٍ مُعَيَّنَةٍ من الأفلام المغربية سيما وأن الفيلم لا يمنح نفسه بسهولة لعامة الناس؟! والملاحظ أيضاً



أن هذه الأفلام لم يتقدّم بها صاحبها لنيل التسبيق على المداخيل (الدعم) وتشارك في إنتاجها مؤسّسات عربيّة أو أجنبية، ومن ثَمّ فهي تنأى بنفسها عن كل إحراج بالرفض الرسمي لها.

يُوغِل المخرج في بحثه البصري المختلف وخصوصاً على مستوى الكتابة السينمائية سواء من حيث السيناريو أم الإخراج، فالأول مموغ بسرد غير خطي، وإن كانت حكايته تنبني على قصة بسيطة تتمحور حول امتهان شاب ينتمي إلى أسرة معوزة للرقص الشعبي، أما الثاني فقد عَمَّقَ فيه المخرج الاشتغال على الكاميرا المحمولة والمونتاج وتكسير قواعد التأطير وما يجري خارج الإطار والميل إلى الإضاءة العادية واختيار الأبيض والأسود لتصوير الأحداث جرياً على ما سار عليه في فيلمه الروائي الأول «النهاية» (2010)، وما نلمسه في الجزأين الآخرين من ثلاثية «الكلاب» التي يحضر فيها الكلب كحيوان له دلالات وحمولات متعدّدة في الثّقافة الشعبية المغربية، فهو ظاهر في كل الأفلام الثلاثة، وحاضر في عنوان اثنين منها كما يختار المخرج الجزء الأول من مثل شعبي معروف كعنوان لفيلمه، ويقول المثل: «جَوّعْ كلبك يتبعك» للدلالة على تبعية الكلب لصاحبه، وهي حمولة مشحونة بالدلالات السياسية التي يعرف الجميع معانيها البسيطة والمعقدة.

يختار المخرج التصوير بالأبيض والأسود، ويوظّف عنوانه واقعةً تاريخية ترتبط بالخطبة الشهيرة لفاتح الأندلس طارق بن زياد الذي يُنْسَبُ إليه أيضاً جبل طارق، وفيها يقول: «أيها الناس، أين المَفَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامَكم وليس لكم واللهِ إلّا الصدقُ والصَبْرُ». فهل يستعيد المخرج هنا المقطع بنوع من الأسف على مَاضٍ ولَّى أم باستحضار الخيبة والمرارة الّتي تجعله يرى الأمور بسوداوية واضحة، وسخرية مكثفة حملته على إطلاق اسم «طارق» على «بطل» الفيلم، و«العَربي» الذي يُعَدُّ شخصية مؤثرة في مجريات الأحداث الدرامية؛ إذ بمجرد عدم قدرته على جرّ العربة سيتوقّف نشاط صاحبه الذي ظلّ ملازماً له، ومحتفياً به، بل أظهر تجاهه أحاسيس إنسانية، وتبلغ قمة العلاقة بينهما حينما يريد تخليصه من وضعية العجز والمرض بواسطة قتله ودفنه إلّا أنه سرعان ما لم يقدر ابنه على إطلاق رصاصة الرحمة عليه. وفي هذا الارتباط رفضٌ للانخراط في العلاقات الملتهبة بين الناس الذين تدفعهم ظروفهم الاجتماعية والسياسية والثّقافيّة إلى التصرُّف بعَناء وجفاء كما أن إقصاءهم يدفعهم إلى ربط صلات بديلة غالباً ما تكون مع المقصيين أو اتخاذ بعض الحيوانات رفيقاً لهم، ومؤنساً لوحدتهم، ومخففاً لتوتراتهم.. وفي ذلك موقف مضمر من الوجود والإنسان معاً، وصرخة صامتة في وجه المجتمع المتمادي في عليائه، والسائر نحو جشعه بكل جشع.

يستند الفيلم من بدايته إلى نهايته إلى العطاء السخي للممثلين، والمتجلّي في قدرة كل من مالك أخميس (طارق) وحسن بديدة (داوود) على النفاذ إلى عمق شخصيتيهما، فالأول متهم بالمثلية الجنسية لأنه يمتهن، بطريقة غير منتظمة، مهنة الرقص بالأعراس والحفلات الخاصة مرتدياً لباساً نسوياً وحاملاً للإكسسوارات المرتبطة به وواضعاً لماكياج خاص ومثير. سبق للممثلين أن اشتغلا مع هشام العسري، وهما لا ينفصلان عن منجزه إلى درجة يمكن القول معها بأنهما



مشهد من «البحر من ورائكم»

استضمرا أسلوبه، ووجد فيهما بدوره إضافة إلى الممثل صالح بنصالح (لطفي) خامة حسيّة استثمرها لصالح توجهه السينمائي الموسوم باعتماده على كتابة سيناريستية تتأسس على المشهد المنفصل كوحدة دلالية مستقلّة، فالمتأمل لأفلامه لابد وأن تَعْلَقَ بذهنه بعض المَشَاهِد القوية والصادمة في آنٍ واحد، وإذا ما قارنا علاقة الابن بابنه وتلك التي تربطه ببغله فيمكن أن نستشف سوداوية رؤية المخرج المؤلف للواقع الذي يقدّمه لنا بكاميرا محايثة له، ومنغمسة في دواخل شخوصه، وملتصقة بتفاصيله.. إنها كاميرا تتأسس على التفاصيل التي تقودنا نحو فهم الكل. وهنا نتصوّر المخرج وكأنه لا يصوّر، بل يُشَرِّح بمبضع حاد اللحمة الجمعية ويقطّع أوصالها دون رحمة ولا شفقة مما يجعل الفيلم قاسياً على الذين اعتادوا التستر خلف بعض الأيديولوجيات الحاجبة للحقيقة، والتي يتخذ الفنان أو المبدع أو المفكّر موقفاً منها، ويواجهها بلا هوادة.

بالموازاة مع الاهتمام بالصورة شكلاً ومضموناً، لا يفرّط هشام العسري في إيلاء الصوت مكانة خاصة، فالفيلم ضاج بالمؤثرات الصوتية العاكسة لضجيج الحياة وعنفها، ومحشو بأغاني الراب والهيب هوب الحاملة لمعجم خاص من الكلمات المشحونة بالرفض، والمنحازة لقضايا المهمشين والمغلوبين والمرضى الذين لا يعترفون بمرضهم أو يتعايشون معه من خلال إنكاره ظَانِّينَ بأن حالاتهم عادية، لكن، ذلك لا يمنع تعطش شخصياتهم للانعطاف نحو الأفضل والأجمل، فالمعاناة النفسية واضحة، والأعراض العنيفة والصامتة بارزة، والانطواء بَيِّنٌ.. وتظلّ أبواب الأمل والحلم مُشرَعة على المستقبل.

يشترك هذا الفيلم مع الأفلام الأخرى وفيلمي الثلاثية في تيماته الكبرى، ومقاربته الجريئة، وأسلوبه السينمائي الذي يعتمد المزج بين الطابع الوثائقي والدرامي، ومباشريته الصادمة التي لا تخلو من مقاربة شاعرية للموضوعات، وانفتاح على الفنون البصرية كالكاريكاتير والغرافيتيا والتشكيل والموسيقى والغناء، فضلاً عن إلمامه بفنون الشارع التي تُعدّ أفلامه امتداداً لها، فالشارع هو المدونة المفتوحة والفضاء الأثير لهشام العسري، منه يستوحي شخصياته الفيلمية، وحواراته، وأصوات أفلامه.. وهنا لا نتردّد في تسمية أفلامه بأفلام الشارع بصفته المرآة العاكسة لإنسان المدينة الراهنة.

يهتم العسري فضلاً عن الشارع بالبحر، فهو مكوّن أساسي من مكونات الثلاثية لأنه دائم الحضور والاستعارة، وملجأ للهروب والاحتماء والتأمل والخلوة والانزواء والعربدة والسخط، وفضاء للالتقاء بالناس والحيوانات ومُصَادَفَةِ بعض المهملات والمقنوفات والمتلاشيات والبقايا كأرجل الدجاج التي يستعملها المخرج في فيلمي الثلاثية الآخرين بشكل إبداعي مثير ومقزز مما يستدعي استنفار الغرائز الإنسانية ومساءلة ألغازها الخفيّة.

تحاكي «أفلمة» مسرحية «بالنسبة لبكرا شو» لزياد الرحباني تمريناً يفاضل بين الأذن والعين. بعد أن عرفناها سماعاً، عبر تسجيلات صوتية ممتازة دفعتنا إلى تخيُّل شخصياتها و«السينوغرافيا» المتصلة بها، ها نحن اليوم في مواجهة صورة عنها مُعَدّة من مشاهد كانت التقطتها ليال الرحباني الراحلة، شقيقة زياد، واستثمر المنتج إيلي خوري في ترميمها.

«بالنسبة لبكرا.. شو؟»

يفاضل بين الأذن والعين

بيروت : نسرين حمود

حين صوّرت ليال الرحباني «بالنسبة لبكرا شو» تصويراً هاوياً بطلب من شقيقها زياد، كان الهدف من الخطوة مراقبة الأخير الأداء على المسرح. لَعلّ ما تقدّم يفسّر رداءة النسخة المرمّمة والمعروضة في دور السينما اللبنانية مؤخراً.

في المفاضلة بين الحواس، يخلص المشاهد المتطلب إلى أن فيلم «بالنسبة لبكرا شو» يردي عنصر التخيُّل المتولّد من سماع تسجيلات المسرحية قتيلاً، برصاص قوامه صور تزغلل العين! تأتي «الأفلمة» لتخفت ألق «الوثيقة» المستشرفة شكل المجتمع اللبناني الراهن منذ سنة 1978، تاريخ عرض المسرحية على مسرح «أورلي» المندثر، إذ نتأكّد بعد مبارحة الصالة المظلمة من قول اينشتاين عن الخيال بأنه أهم من المعرفة ويطوّق العالم!

من جهة ثانية، لا تتجاوز الأخبار المتواترة عن نسب المشاهدة العالية للفيلم في الصالات المحلية، وتقدّم الأخير على الإنتاج الهوليوودي، المتوقّع. قبل أن يعرض «بالنسبة لبكرا شو»، وتحديداً منذ الإعلان عن ترميم المسرحية المصوّرة، كانت الدلائل تشير إلى أن العمل سيراكم الإيرادات، إذ من المعلوم أن الانفلات صعّب من «النوستالجيا» إلى ماض كانت «بالنسبة لبكرا شو» بقفشاتها وأغنياتها حاضرة فيه، وأن «الحشرية» ستجعل الشيب والشباب يقبلون على العمل المحتل مكانة فسيحة في الوجدان اللبناني. بيد أن ذلك لا ينفي أن مشاهداً متطلباً سيفغر فاه تعجُّباً من لقطات في الفيلم قائمة على لصق مشاهد غير متصلة من المسرحية بارزة البطلة مرتدية أزياء مختلفة، أو من أخرى تركز فيها «الكاميرا» على شخصية في العمل، فيما الصوت يتأتى من ثانية غير مبيّنة في «الكادر»... بالمقابل، تقضي الأمانة الصحافية الإشارة إلى أن المشهد الراقص في الفيلم بديع، وأن فرصة التلصّص على الشخصيات خلف الصور المتحرّكة المنقطة دليل سوئها تبيّن الرحباني (زكريا) ممثلاً



مشهد من المسرحية

رشـيقاً لا يُسـتهان بقدراته الحركية، ورفيق نجـم (نجيب) مؤثراً في أدائه، والراحـل جوزف صقر (رامـز) عفويّاً للغاية كما يتطلّب دور القروي المنبهر بأضـواء المدينة. وتبيّـن أيضاً قامة ثريا (نبيلة زيتونـي) المحملة بإغراء الأنثـى، وتعقيـدات أسـامة (فايـق حميصي) المثقـف الوصولي!

سـال حبرٌ كثير، منـذ بدء عروض «بالنسـبة لبكرا شـو» في نسـختها السـينمائية، مـن باب الموقف إزاء آراء الرحباني السياسية في السنوات الأخيـرة، خصوصاً في شـأن الحرب بسـوريا. ومن ثمّ، أبدت هذه المواقف تبرمـاً مـن المـادة السـينمائية، أو تصفيقاً حـاراً لها.

تحكي المسـرحية عن زكريا النازح وعائلته مـن الريف إلى بيروت بداعي العمل فـي مطعـم بالحمـرا، وقبوله مكرهاً مشـاركة زوجته ثريا له العمل نتيجـة عجـزه عـن تأميـن مصاريف العائلـة، والأقسـاط المتولّـدة مـن السـكن في المدينة. بعـد أن يتغاضى زكريا لبعض الوقت عن مجالسـة ثريا زبائن المطعم ومرافقتهم بعد السهرات العامـرة فـي المطعم برضـاه، بهدف مقاتلـة الفقـر بما لا يقبلـه الناموس، يغـرق في لعبة الشـك التـي تحوّلت إلـى خلافات متواصلة مـع ثريا، إلى حـد ارتكاب جريمة بحـق أحد الزبائن بـدون أن يرديه قتيـلًا، ليكمل رحلته البيروتية في السـجن!

لا يوفـر العمـل «التراجيكوميدي» شـديد الراهنيـة أزمـات البـلاد الاقتصادية الاجتماعية، ويرسـم مآل السياسات المشدّدة على اختصار دور لبنـان بالسـياحة، ليتحـوّل سـكان لبنان إلى شـخصيات تومئ برؤوسها قبولاً على كل ترهات السائحين طمعاً فـي أموالهـم! هـو ينعى سياسـات الدولـة المصفقـة للمبـادرة الفرديّة، بحجـة التخلّـي عن دورهـا الرعائي ومن حفظ حقوق الموظفين والعمال. الدولـة المنشـغلة عـن إنمـاء الريف والحاثـة على هجره باتجـاه المدينة أو الـدول العربيـة، وغيـر المباليـة بالأجـور الخفيضـة المولّدة لعيشـة تحت سـيف أقساط المصارف المصلت علـى رقـاب العمـال، والضالعة في ضـرب التعليـم الرسـمي لصالـح الخاص، والدافعة إلى رسـم علاقات جديـدة فـي المجتمـع تُعيـد تعريف الـزواج والعائلـة والثقافة.

يثبت العمـل أن زياد الرحباني كان قارئـاً عميقـاً لمجتمعه، وقـدّم الأخير فـي وثيقـة ثمينـة مدعمـة بأغنيات بصـوت الراحل جوزف صقـر محرّكة أوتار القلـوب. لكن، وبخلاف الأرباح التجاريـة، لـم تضـف «الأفلمـة» إلى المسـرحية الرائدة الكثير، بل شـدّدت علـى أن التكنولوجيا المطوّعة لعرض العمل بعد كل هذه السـنوات أخسـرته أصالتـه، وأثبتـت أن الحديـث عـن حفظ الذاكـرة، خصوصاً حين ينطلق مـن شـركة عملاقة منتجـة (مجموعة كوانتـوم) هدفها مـادي لا ينطلي على أحد! علمـاً بأن التسـجيلات الصوتية كانت كافيـة ووافية في هـذا المجال.

الفيلم العربي القصير..

صناعة تزدهر بلا جمهور



لقطة من «السلام عليكِ يا مريم» للفلسطيني باسل خليل

نديم جرجوره

يشهد العام 2015 مفاجأة جميلة بالنسبة إلى النتاج الروائي العربي القصير، إذ ينال «موج 98» (15 دقيقة) للّبناني إيلي داغر، المشغول بتقنية التحريك، جائزة «السعفة النهبية» للفيلم القصير، في الدورة الـ68 (13 - 24 مايو/أيار 2015) لمهرجان «كانّ» السينمائي الدولي؛ في حين أن الروائي القصير الآخر «السلام عليكِ يا مريم» (14 دقيقة) للفلسطيني باسل خليل يُرشَّح، رسمياً، لـ«أوسكار» أفضل فيلم قصير، في 14 يناير/كانون الثاني 2016، لكنه لن ينال الجائزة في حفلة الدورة الـ88 لـ«أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية»، التي توزِّع الجوائز مساء 28 فبراير/شباط 2016 (يحصل عليها الفيلم الإيرلندي Stut-terer لسيرينا أرميتاج وبنجامن كليري). لكن الأهمّية كامنة في حصوله على صفة «مرشَّح رسمي»، وهنا وحده كافٍ، إلى حدّ كبير، لإتاحة فرص أكثر أمام المخرج، على مستوى الإنتاج والتوزيع تحديداً، بالنسبة إلى مشاريعه المقبلة.

لن يكون الفوز بجائزة أو بترشيح رسميّ في أهم «معقلين» سينمائيين دوليين سبباً وحيداً للقول إن الفيلمين يستحقّان المُشاهدة. فهما يتمتّعان بجماليات فَنّيّة ودراميّة وبصريّة وثقافيّة وتقنيّة، تتناول وقائع العيش في جغرافيا ملتهبة بغضب وتوتر وارتباك وقلق، وإنْ تتمّ المعالجة السينمائية بأسلوبين مختلفين. فالجماليات هذه سببٌ أساسي لفوز الأول بالجائزة الأولى في فئة الفيلم القصير، ولنيل الثاني ترشيحاً رسمياً في الفئة نفسها، لأنها (الجماليات) معقودة على نسق احترافيّ، يتّخذ من التحريك بناءً بصرياً لقراءة الارتباك الناتيّ الفرديّ في مدينة (بيروت) مشحونة بتمزّقاتها وانسداد أفق الخلاص فيها أو التحرّر من وطأة خيباتها وانكسارات أهلها (موج 98)؛ أو بجعل الحسّ الكوميديّ الساخر ركيزة درامية لتفكيك بُنى اجتماعية وثقافيّة ودينية في بيئتين متناقضتين ومتخاصمتين في فلسطين المحتلّة: مسيحية فلسطينية، ويهودية إسرائيلية «السلام عليكِ يا مريم».

فيلم باسل خليل - الفائز بجائزتي أفضل سيناريو في الدورة الـ38 (7 - 12 يوليو/ تموز 2015) لـ«مهرجان الفيلم القصير في الهواء الطلق في غرونوبل» (فرنسا)، وأفضل فيلم قصير في الدورة الـ 12 (9 - 16 ديسمبر/ كانون الأول 2015) لـ«مهرجان دبي السينمائي الدولي»- مشغولٌ بحسّ يُثير بعض الضحك إزاء مفارقات وحالات وتفاصيل تبدو هامشية، لكنها عملياً تُشكِّل جوانب أساسية للنواة الحياتية اليومية لأناسٍ منتمين إلى بيئتين اجتماعيتين مختلفتينً، وموجودتين في بقعة جغرافية واحدة. مفارقات وحالات وتفاصيل تحدث في لقاء غير مُتوقَّع بين عائلة يهودية مؤلّفة من رجل مُتشدِّد دينياً وزوجته وأمّه العجوز المُقعدة، وراهبات مسيحيات نادراتِ الصمت، ومقيماتٍ في دير «راهبات الرحمة». اللقاء غير المتوقّع يتمّ إثر اصطدام سيارة العائلة بتمثال للسيّدة العنراء عند مدخل الدير، ما يُحتِّم عليها طلب المساعدة من الراهبات، وذلك في يومٍ «سبت»، مع ما يعنيه هنا اليوم تحديداً من ضرورة ممارسة سلوك مُتشدّد دينياً، بالنسبة إلى الرجل وعائلته.

يغيب عن الفيلم كلُّ إسقاط أيديولوجي، كما أن لا أحكام مسبقة أو لاحقة فيه. فـ«السلام عليكِ يا مريم» معنيٌّ أساساً بما هو أعمق وأهم: كشف بعض المخبّأ في النات الفردية، أمام حادثة مفاجئة تزيل كلّ قناع، وتفضح كلّ مبطّن. السرد الحكائيّ متوغّلٌ في ثنايا كلّ طرف على



لقطة من «موج 98» للّبناني إيلي داغر



لقطة من «حار جاف صيفاً» للمصري شريف البنداري

حِدة من جهة أولى، وفي نسيج العلاقة الملتبسة والمعقّدة بين الطرفين من جهة ثانية. فالتشدّد الديني حاضرٌ، أصلاً، لدى الطرفين، لأن الراهبات ملتزمات عيشاً متقشّفاً وصمتاً وعزلة مطلقةً عن الخارج، والعائلة اليهودية نتاج تربية متزمّتة دينياً، مع ما يتضمّنه التزمّت الديني هنا من سلوك حياتي يتحوّل إلى قواعد صارمة في العيش اليومي.

أما «موج 98»، فيروي- عبر رسوم ملوّنة ألواناً غامقة- شيئاً من خيبة العيش في مدينة تُحبط ساكنيها لشدّة انغلاقها على خراب وانسحاق أمام فوضى وموت وتمزّقات عديدة. الصمت أساسيّ، والصُوَر جوهر الحكاية والمعبِّر عن مساراتها. صُوَر تنهب بالشخصيات والمناخ والمدينة والأشياء إلى التخوم القاسية للمتاهة، وتضع الراوي- الشخصية الأساسية- أمام مفترق مرير يأخذه إلى سطوح أبنية، ويرافقه في ترحاله داخل الأزقة، بحثاً عن خلاص ما.

المتاهة والبحث عن خلاص ما حاضران أيضاً في «حار جاف صيفاً» (32 دقيقة) للمصري شريف البنداري. العجوز الذاهب إلى عيادة طبيب أجنبي مُختصّ بالأمراض السرطانية، يجد نفسه محاصراً داخل سيارة أجرة، قبل أن يقع ضحية مفارقات تصنعها شابّة تريد الزواج، وتعيش حالة من الضياع وسط الزحام ومشاغل العرس. العلاقة الناشئة بين العجوز (محمد فريد) والشابّة (ناهد السباعي) نوعٌ من مساحة روحية لراحة مبطّنة، إذْ لا يتردّد العجوز عن مساعدتها، قبل وصوله إلى الطبيب، الذي يُشخّص مرضه بمرحلة متقدّمة جداً. السرطان مرضٌ يفتك بالجسد والروح معاً.

لكن «حار جاف صيفاً»، بتصويره القاهرة وأزقّتها وضجيجها وغبارها ومتاهات ناسها فيها، يكشف سرطانات مختلفة تعشعش في المدينة وناسها، بأسلوب مبسّط يخترق الزوايا، ويلتقط نبض المدينة وتفاعلاتها وامتداداتها المتشعّبة في أرواح وحالات وانفعالات، يتداخل فيها الذاتيّ البحت بالعام. شريف البنداري متمكّنٌ من عالمه الروائيّ، وقادرٌ على تكثيف اللحظة، ومتنبّهٌ إلى كيفية اختزال عالم بأكمله في فيلم قصير، يُحوّله إلى مرايا تفضح وتبوح في آنٍ واحد.

أن يكون فيلمٌ قصيرٌ مرآةً تفضح وتبوح، فهذا يعني أن «الوقت الضائع» للأردنيّ الفلسطيني رامي ياسين نموذجٌ سينمائي متماسك للفضح والبوح معاً. الدقائق الـ13 مسارٌ تصاعديّ لمعنى العلاقة المتأزّمة بين أب يحتضر على فراش أبيض في مشفى، وابن يحاول تأكيد حرّيّته الذاتية في العيش أمام احتضار الأب غير المتنازل عن سلطته الذكورية الأبوية الحادّة. التفاهم غير قائم، والمصالحة دونها تمسّك حادّ للأب بما يراه «الأصحّ»، وللابن بما يعتبره ذاتياً بحتاً. أما السياق الدرامي، فمشبعٌ باختصار جذريّ لحوارات مشغولة بدقّة، وللقطات مُصوَّرة بما يتلاءم وفداحة الخلاف والمأزق، ولأداء تمثيلي (مكرم خوري ورامي ياسين) يُكمِل حيوية الحبكة على فراش الموت.

في مقابل الجماليات المتنوّعة للأفلام السابقة، يبدو «غصرة» (26 دقيقة) للتونسي جميل النجّار مختلفاً تماماً، خصوصاً على مستوى اختياره النكتة الساخرة كقراءةٍ لواقع الحال المتنوّع في تونس، سياسياً وحياتياً واجتماعياً.

فسائق سيارة الأجرة يجد نفسه في مكانٍ ناءٍ، لاستراحة من عمل، أو لتمضية وقتٍ بعيداً عن كلّ ضجيج. لكنه يعاني مشكلة: إذْ كلّما أراد «تلبية نداء الطبيعة»، يأتيه أناسٌ من كلّ حدب وصوب، فارضين عليه المثول لألعابهم المختلفة، المُقدّمة بأسلوب يحاول مزج السورياليّ بالواقعي: مرشّح لانتخابات نيابية، أو فرقة موسيقية، أو امرأة تقود سيارتها المكشوفة وتبحث عن مَخرج، إلخ. البساطة فاقعة، لكنها تبقى عاديةً في تصوير ملامح من الاجتماع التونسي في لحظات انهيار وتخبّط.

إلى ذلك، يوغل فيلما «الحقل القرمزي» (18 دقيقة) للفلسطيني نصري حجاج و«الصراط المستقيم» (15 دقيقة) للّبنانيين فؤاد عليوان وأوفيديو الحوت في تداعيات الحرب السورية، وتأثيراتها الإنسانية والأخلاقية والثّقافيّة في البيئات الاجتماعية. فالأول يتناول حكاية تامر (مراهق فلسطيني سوري) الهارب من جحيم الخراب إلى الملاذ النمساوي، والثاني يتابع مأزق عائلة متديّنة لكنها تقع تحت سطوة التشدّد العنفيّ لجماعات إسلامية متطرّفة. البساطة هنا كامنةٌ في ثنائية المعالجة والسرد، تلك البساطة التي تروي شيئاً من الحال المزرية التي يعانيها كثيرون، والتي تُقدِّم المناخ العام للحكايتين بشيء من سلاسة ووضوح وتمكّن بصري.

هذه نماذج. صناعة الفيلم العربي القصير مزدهرةٌ، وهي تتضمّن تنويعاً قابلاً لمزيد من النقاش النقدي، على الرغم من صعوبات تواصله المباشر مع المُشاهدين المحتملين.

«سبوت لايت»

بطولة السُّلْطَة الرابعة

عبد الكريم قادري

استطاع الفيلم الأميركي «سبوت لايت spotlight»، أن يفتك جائزتين مهمتين من أحد أعرق وأكبر الفعاليات السينمائية العالمية، التي تنظّمها أكاديمية الفنون وعلوم الصورة المتحرّكة في دورتها الـ 88 التي جرت فعالياتها ليلة الـ 28 من شهر فبراير/شباط 2016 بلوس أنجلوس، وقد خرج العمل بأوسكار أفضل فيلم، وآخر لأفضل سيناريو أصلي، رغم المنافسة الشرسة والقويّة بين الأفلام المشاركة، أبرزها من قبل فيلم «العائد» للمخرج المكسيكي أليخاندرو غونزاليز إيناريتو، وبدرجة أقلّ فيلما «ذو بيج شورت» لآدم مكاي، و«بروكلين» لجون كرولي، أما فيلم «غرفة» للمخرج الأيرلندي ليني إبراهامسون فقد كان البعض قد وضعه في قائمة الأفلام التي ربما ستصنع المفاجأة، وهذا ما لم يتحقّق، إذ خلت هذه الدورة من المفاجأة التي دأبت على صناعتها الأكاديمية في كل سنة تقريباً، حيث جاءت النتائج حسب توقعات الكثيرين، مرضية ومتناسقة، غلب عليها الجانب الفنّي والجمالي، مبتعدة عن السياسة ومجاملاتها الفجة.

ترتكز قصة فيلم «spotlight» على أحداث واقعية جرت في مدينة بوسطن، أبطالها مجموعة من القساوسة اعتدوا جنسياً على العشرات من الأطفال، وهذا



بعلم مسبق من الأبرشية التي غطت عليهم، وقد تفجّرت الفضيحة سنة 2002 عن طريق فريق «بقعة ضوء» الذي يشتغل في صحيفة «بوسطن غلوب» المحلية، ما أدى بالكاردينال برناردو لو إلى تقديم استقالته إلى الفاتيكان، الذي قبلها بعد اجتماع قصير بين البابا ومجموعة من الكهنة.

انطلاقاً من هذه القصة قدّم المخرج توم مكارثي فيلمه مع كاتب السيناريو جوش سينكر، والذي استغلّه بمشهد تمهيدي سريع جهّز من خلاله المُتلقّي إلى ما هو آتٍ في الفيلم، كي يستوعب الكارثة ويتقبلها ولا يقع تحت أي صدمة، وفي نفس الوقت كان بمثابة الطُعم التشويقي الذي سيضمن من خلاله استمرارية المُشاهدة لكل العمل، وقد تجسّد هذا المشهد من خلال فضاء مخفر شرطة، حيث تَمّ إلقاء القبض على قس متهم بالشذوذ الجنسي، ومن هنا يعطي ضابط شرطة، وعلامات الخوف والترقّب بادية على وجهه، أوامره بأن يبعدوا مراسلي الصحف، ليكون هذا المشهد بمثابة المقدّمة العامة التي ترسم الخطوط العريضة للفيلم.

هذه الانطلاقة المميّزة كانت كفيلة بأن تجعلنا ندخل في أجواء الفيلم وخباياه، فضاء صحيفة «بوسطن غلوب»، التي يميّزها العمل الذي يقوم به فريق قسم التحقيق «بقعة ضوء»، المتخصّص في القضايا الكبرى، والذي يستغرق في القضية الواحدة شهوراً وربما سنوات، لكن النتيجة التي تخرج بها تكون منهلة وتصنع رأياً عاماً وتوجهاً ما، هذا ما نخرج به عندما نُشاهد الحوار الذي جرى بين رئيس التحرير الجديد مارتي (ليف شرايبر)، وروبي (مايكل كيتن)، رئيس فريق «بقعة ضوء»، واستناداً إلى مقال منشور في جريدة محلية مغمورة يدور فحواه حول تعرّض طفل لتحرش



جنسي، يأمر رئيس التحرير الفريق بتأجيل القضايا التي يعملون عليها والتحقيق في هذه القضية، ومن هنا تبدأ أجواء الإثارة وعمليات طرح الأسئلة والاستقصاء حول هذه القضية الجوهرية، مع ضحايا محتملين ومحامين سبق وأن قاموا بتسوية قضايا بهذا الشكل، وقضاة، وقساوسة، وغيرها من الأشخاص الذين لهم صلة بهذه القضية، ولكلّ فرد من الفريق توجّهه المعيّن، وطريق يسلكه، بالإضافة إلى روبي هناك أيضاً مايكل رزنديز (مارك روفالو) الذي ترشّح عن هذا الدور لجائزة أوسكار أفضل ممثل مساعد، وساشا فايفر (رايتشل ماك أدامز) التي ترشّحت هي الأخرى في هذا الدور عن أوسكار أفضل ممثلة مساعدة، بالإضافة إلى باقي الفريق الذي يعكسه بن (جون سلاتري) و(ستانلي توكسي)، واجهت هؤلاء جملة من المشاكل والتخمينات، أبرزها التي تتعلّق بمستقبل صحيفة «بوسطن غلوب»، وما سيحدث لها، من قِبَل المتعاطفين مع رجال الدين، من مختلف شرائح المجتمع من السياسيين وصنّاع القرار، ناهيك عن التهم الجاهزة التي يمكن أن يطلقها الكاردينال وغيره على رئيس التحرير مارتي بحكم أنه يهودي الديانة، وهنا من خلال التهديد المبطّن الذي أُطلق بعد اللقاء الذي جمعهما.

وكانت أكبر المعوقات التي واجهت التحقيق وأجّلت نشر التقرير هي هجمات 11 سبتمبر/أيلول التي هزت العالم، لكن بعد فترة تم نشره وكان له وقع قوي على الرأي العام، ناهيك عن مئات الاتصالات التي تلقتها الصحيفة من قِبَل ضحايا، تدين أكثر من 90 قساً من الأبرشية، ناهيك عن خروج مظاهرات أدّت بأن قدّم الكاردينال استقالته.

من وجهة نظر الصحافة الاستقصائية، ولأسباب موضوعية وجمالية، عالج الفيلم هذه القضية التي أثارت الرأي العام. فموضوعياً؛ الفريق الصحافي «بقعة ضوء» هو الذي كشف خيوط القضية وفجّرها لدى الرأي العام. وفَنّيّاً؛ فإن العمل الصحافي الاستقصائي يعتمد على تحليل البناء السردي بما فيه من الإثارة والتشويق والترقّب، وهي المعادلة التي يشتركان فيها. كما أتاح أسلوب صحافة الاستقصاء في سرد هذه القضية فرصة لعقد العديد من المقارنات والأضداد، بداية من الأسئلة المهنية التي تعتمدها الصحافة والتجرّد من الأنا لتكون الغاية موضوعية، والمحاولة الحثيثة لتغطية الجوانب والثغرات التي يمكن أن تحدث، وذلك بالبحث عن تأكيدات من طرف شهود، وتوفير وثائق قانونية تدعم الطرح وتؤكّده، ومروراً بالتضحية الأسرية والاجتماعية التي يمكن أن يدفعها هؤلاء في سبيل النجاح، إذ إن هناك من يفقد زوجته، وهناك من يفقد عائلته ولا يلبي حاجياتها، وهناك من يضحي بصداقته، لا لشيء سوى لتظهر الحقيقة دون مواربة، كما أن هناك مقارنة لطيفة نقلها الفيلم من خلال المحامي الماكر الذي يستفيد من صفقات بين القساوسة والضحايا وهو أريك ماكليش (بيلي كرودوب)، وفي المقابل هناك محامي الضحايا الطيب الذي يسعى لإظهار الحقيقة وإبرازها، والذي عكسته شخصية ميتشل (ستانلي توشي)، ناهيك عن الخلاصة المهنية التي يمكن الخروج بها بشكل عام من فريق «بقعة ضوء»، وهي أن العمل الصحافي مسؤولية قبل أن تكون وظيفة يؤدّيها الشخص، وفي المحصلة، ينتج عن كل هذا كله: إبراز حقيقة أن الصحافة سلطة رابعة، عن طريقها أُرغم فريق التحقيق بأن لا يكون الجزاء مقتصراً على تقديم القساوسة لاعتذاراتهم بعد نشر التقرير، بل إن يزعزع «النظام» ويعيد تشكيله، كي لا تتكرّر هذه الحادثة، وقد تحقّق ذلك بما أثبت الدور التنويري الذي يمكن أن تقوم به الصحافة في المجتمع.

فعالية «قمرة» في دورتها الثانية

التطوير والتمويل يدفعان السينما العربيّة للعالميّة

الدوحة- حسام علوان



صورة جماعية لأصحاب المشاريع المشاركة في «قمرة»

فـي الفتـرة مـا بيـن 4 - 9 مـارس / آذار 2016 اسـتضافت مؤسّسـة الدوحـة للأفـلام فعاليـة «قمرة» السينمائية للعام الثاني على التوالي، والتي تجري تحت رعايـة سـعادة الشـيخة المياسـة بنـت حمد بن خليفة آل ثاني رئيس مجلس مؤسّسة الدوحة للأفلام وصاحبة الدور الرائد في دعم السينما العربيّة، وتُعَدّ فعاليـة «قمرة» فريـدة من نوعها بين الفعاليـات السـينمائية العربيّـة، فهـي ملتقى احترافي لصُنّاع الأفلام يهدف إلى تعزيـز مهاراتهم الإبداعية وتمكينهم من تقديم أنفسهم ومشاريعهم وأعمالهم قيد التنفيذ بالفعل إلـى كوكبـة منتقاة من



أبرز صُنّاع الأفلام العالميين، ومبرمجي المهرجانـات السـينمائية الكبـرى ووكلاء بيـع الأفـلام العالمييـن الذيـن يقومـون بدورهم بعرضها في جميع أنحاء العالم من خـلال علاقتهـم مـع موزعـي الأفلام في كل بلدان العالم.

الحـدث يبـدو اسـتكمالاً لـدور أخذتـه مؤسّسـة الدوحـة للأفـلام علـى عاتقها لدعـم السـينما العربيّـة ضمـن منظومـة أوسـع لدعم سينمات العالـم المختلفـة، بحيـث يكـون للمؤسّسـة حضـور فعـال بيـن مؤسّسـات السـينما الكبـرى فـي العالـم، ومـن ثَـمّ لـم تكتـفِ بدورهـا كداعـم مـادّي، ولكن تجاوزت ذلك لتلعب دوراً لا يقلّ أهمّيّـة في تقديـم الدعـم في المراحل المختلفة لصنع الفيلم من خلال برنامـج تدريبـي مكثّف لتطوير مهارات صُنّاع الأفلام من خلال ربطهم بمجريات الأمور في السينما العالميـة اليـوم.

اشـتمل الحـدث علـى مجموعـة مـن البرامـج هـي برنامـج نـدوات قمـرة الدراسـية وهـو برنامـج يسـتضيف كوكبـة منتقاة بعناية من كبار المبدعين السـينمائيين فـي العالـم ليتحدّثـوا عـن تجاربهـم السـينمائية، بحيـث يكونـون مصدراً للإلهام لصُنّاع الأفلام العـرب، وكذلـك برنامـج مقابـلات لصُنّاع الأفلام أصحـاب المشـاريع مـع مجموعـة مـن مطـوّري المشـاريع السـينمائية مـن المشرفين علـى تطويـر السـيناريو إلـى المشـرفين علـى تطويـر المشـاريع، بحيـث يتـم تأهيلهـا لتكـون جـزءاً مـن منظومـة الإنتـاج المشـترك العالميـة، وأمـا المشاريع قيد الانتهاء - أو التـي تَمّ تصويرهـا بالفعل ومونتاج أجزاء منها- فتحظـى كذلك ببرنامـج عـروض قاصـر علـى مبرمجـي المهرجانـات السـينمائية الكبـرى - كان، فينيسـيا، برليـن، تورنتـو، لوكارنـو، روتـردام، سـان سابسـتيان وغيرهـا - الذيـن تتـاح لهـم النظـرة الأولـى علـى الأفـلام ليضعوهـا فـي حسـبانهم، وكذلـك عـروض أخـرى لـوكالات بيـع الأفـلام العالميـة - وشـارك مـن بينهـا هـذا العـام ماتـش فاكتوري وفورتيسمو وموميتنتـو وغيرهـا مـن كبـرى وكالات بيـع الأفـلام.

ندوات «قمرة»

تضمّن برنامج ندوات قمرة الدراسـية هـذا العـام اسـتضافة خمسـة مـن روّاد السينما العالمية المعاصرين، من خلال عرض عمل من أعمالهم وإجراء حوار موسّع عن أعمالهم مع محاور سينمائي رفيـع المستوى وبمشاركة الجمهور.

أول المشاركين كان المنتج السينمائي وكاتب السيناريو والمخرج والأكاديمي الأميركي جيمس شاموس الذي وصفته جريـدة الجارديـان بقولهـا «فكـر فـي كل هـذه الأفلام العظيمة التي ربما شاهدتها في السنوات الــ 15 الماضيـة - وهنـاك احتمـالات كبيـرة أن يكـون جيمـس شـاموس قـد وقـف وراءهـا»، وعـرض لـه فيلـم «النمر الرابض والتنين الخفي» من إخراج التايوانـي أنـج لـي، وكان من البديهي أن تركز المحاورة مع شاموس علـى تجربتـه مـع أنـج لـي اللذيـن صنعـا معـاً 12 فيلمـاً فـي واحـدة مـن أنجـح علاقـات التعـاون السـينمائي العالميـة.

لـم يكـن هنـاك أحـد أجـدر مـن ريتشـارد بينـا علـى إدارة هـذا الحـوار الثري نظراً لأن كلاً من شاموس وبينـا يعمـلان معـاً كأساتذة في جامعة كولومبيا العريقة وتربطهما صداقة سينمائية وأكاديمية.

ألقـى الحـوار الضـوء علـى الـدور الـذي يلعبـه المنتـج السـينمائي المستقلّ في اكتشاف المواهب السينمائية وتطويرها ودفعهـا لإنجـاز أفلامهـا السـينمائي، وكيـف أن المنتـج دوره لا يقتصـر علـى توفيـر المـوارد الماليـة الكافيـة لإنتـاج الأفلام، ولكـن أيضـاً بنـاء رؤيـة واضحـة لتطويرهـا والتخطيط لوضعها في حيّز التنفيـذ مـن خـلال تصوُّر واضـح لقنوات التمويـل المتاحـة وقنـوات التسـويق والعرض وبناء استراتيجية للمهرجانات وغيرهـا من المهام التـي تقـع على عاتق المنتـج السـينمائي.

في اليـوم الثاني اسـتضاف البرنامج نـوري بيلـج جيـلان الحائـز علـى السـعفة الذهبيـة لمهرجـان كان السـينمائي عـن فيلمـه «نـوم الشـتاء» سـنة 2014، وعـرض لـه الملتقـى فيلمـه «حـدث ذات مـرّة فـي الأناضـول» الـذي كان قـد حـاز



المخرج المصري أحمد فوزي يناقش فيلمه «ورد مسموم» مع المنتجة كونستانتينا ستراڤنو



المخرج الروسي الكسندر ساخوروف في متحف الفن الحديث بالدوحة حيث قدم محاضرته السينمائية

جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي لعام 2011. ركّز الحوار الذي أجراه كذلك ريتشارد بينا على تجربة جيلان التي امتدت من العمل كمصور فوتوغرافي إلى صانع أفلام بفريق عمل مُصغّر إلى صانع أفلام ضخمة إنتاجياً. وبقدر ثراء الحوار إلّا أن جيلان يعدّ نموذجاً للمخرج السينمائي الذي يُعدّ الأقلّ قدرة على تقييم تجربته السينمائية وعناصر القوة والضعف فيها، فقد بدا متطلعاً للمستقبل بدرجة تعيقه عن النظر لماضيه السينمائي، بحيث بدا وكأن هناك نوري القديم الذي صنع أفلاماً بإمكانيات صغيرة حقّقت له التواجد في أكبر مهرجانات العالم، ونوري الذي تتهافت مؤسّسات الدعم على تمويل أفلامه وأصبح يبحث عن أقصى درجات الاحترافية فيها ويتنكّر لكلّ ما قد يُعدّ هاوياً سواءً أكان ذلك جزءاً من فريق العمل أو الممثلين. بدا جيلان أقرب ما يكون لشخص بلا مشاعر حنين لماضيه، ويبدو متصالحاً مع فكرة الاستفادة من التطوّر التكنولوجي الذي نقل السينما من عصر السولويد إلى عصر التقنيات الفائقة.

حواران آخران من حوارات ندوات قمرة السينمائية أجراهما الناقد السينمائي الفرنسي الشهير جان ميشيل فرودو الذي عمل كناقد سينمائي لجريدة «لوموند» وكرئيس تحرير لمجلة «كراسات السينما» العريقة. الحوار الأول كان مع المخرجة اليابانية ناعومي كوازيه التي عرض لها فيلم «غابة الحداد» (2007) الذي حصلت عنه على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي، والحوار الآخر كان مع المخرج السينمائي الروسي الشهير ألكسندر ساخوروف الحائز على جوائز سينمائية عديدة أشهرها الأسد الذهبية في مهرجان فينيسيا عن فيلمه «فاوست» 2011، وعرض له الملتقى فيلمه «فلك روسي» 2002 أحد أكبر المغامرات السينمائية لتصوير فيلم من تسعين دقيقة في لقطة واحدة. كلا الحوارين ألقى الضوء على فرادة المنتج السينمائي المُعبّر عن ثقافات محليّة متفرّدة وأهمية الأصالة في التعبير السينمائي وكيف أنها جواز مرور المبدع السينمائي من المحلية إلى العالمية.

آخر الحوارات السينمائية لندوات قمرة الدراسية كان الحوار مع مخرج الأفلام التسجيلية جوشوا أوبنهايمر صاحب فيلمي «فعل القتل» 2012 و«نظرة الصمت»، وحاوره باولو بيتولون مبرمج الأفلام في مهرجان فينيسيا السينمائي. فيلما جوشوا يحقّقان بشكل سينمائي مبتكر وحساسية اثنوجرافية فريدة في المذبحة التي أعقبت وصول سوهارتو للحكم في إندونيسيا والتي راح ضحيتها حوالي مليون من الشيوعيين. الفيلم أعاد فتح ملف المذبحة التي أزعجت النظام الإندونيسي وجعلت المخرج مهدّداً بالقتل. جوشوا بالمقابل ينادي بأن يكون للفيلم التسجيلي دور أبعد من التوثيق، بحيث يصبح





المخرجة القطرية الشابة صوفيا الماريا تُناقش مشروعها السينمائي الروائي الأول

أداة من أدوات الضغط التي يعمل من خلالها صانع الفيلم التسجيلي كناشط سياسي يغير مجريات الأمور من حوله.

مشاريع سينمائية

كما استضافت الفعالية صُنّاع 33 فيلماً في مراحل مختلفة من مراحل التطوير أو الإنتاج أو ما بعد الإنتاج أو الانتهاء، بغرض تقديم الدعم الفنّي اللازم لها للوصول إلى المستوى المرجو منها، سواءً كان دعماً على مستوى تطوير السيناريو للمشاريع في طور التنفيذ أو التعرُّف على منتجين وداعمين للمشاريع قيد الإنتاج، أو عرض أجزاء من المشاريع في مرحلة ما بعد الإنتاج لمبرمجي المهرجانات السينمائية الكبرى، أو لوكلاء وكالات بيع الأفلام، وأخيراً عرض الأفلام قيد الانتهاء للمبرمجين، بحيث يمكنهم النظر إليها مباشرة كأفلام محتملة للمشاركة في مهرجاناتهم.

أسماء كثيرة لمبدعين سينمائيين عرب أثرت هذه الفعالية في دورتها الثانية والتي شهدت تواجد مبدعين قطريين بمشاريعهم وهم: حافظ علي علي، وصوفيا الماريا، ومحمد الإبراهيم، ونور النصر، وحميدة عيسى، وعبدالله الملا، ونورة السبيعي، وآمنة البنعلي، وميار حمدان، والجوهرة آل ثاني، وفهد العبيدلي، ومصطفى شتشاوي، وأمينة أحمد البلوشي، وجاسر الرميحي. وعربيّاً نذكر من العراق مهند حيال، ومن لبنان: ليلى حطيط، سلاس وإيليان راهب، وإلياس مبارك، وتمارا ستابنيان. ومن الجزائر: كريم موساوي، وكريم صياد. ومن المغرب: ياقوت الحبابي، وعودة بن يمينة. ومن مصر: شريف البنداري، فوزي صالح. ومن فلسطين رائد أنضولي، ومن سورية زياد كلثوم، بالإضافة إلى مبدعين آخرين من دول العالم شاركت مؤسّسة الدوحة في تمويل أفلامهم.

لاشك أن مؤسّسة الدوحة للأفلام تسير بخطوات واثقة في دعمها للسينما العربيّة، وفعاليات «قمرة» دليل على قدرة المؤسّسة على لعب دور مفصلي في ربط السينما العربيّة بالعالم، ولكن يظلّ السؤال إذا ما كان يجب استمرار هذه الفعالية بنفس الحجم أم في تحويلها إلى سوق للتمويل يكون التدريب جزءاً منه، والسؤال الآخر الذي يطرح نفسه بشدة: هل تستطيع مؤسّسة الدوحة للأفلام أن تقوم وحدها بالدور الغائب الذي يفترض أن تلعبه الدول العربيّة في دعم السينما العربيّة الجديدة؟ وهل يمكن أن تتكاتف الجهود بحيث تكون مؤسّسة الدوحة للأفلام داعماً قوياً في ربط المشاريع السينمائية بالعالم؟ بينما تقدّم لها الدول العربيّة الدعم المالي اللازم لتنفيذها؟ أسئلة يطرحها التواجد في هذا الحدث السينمائي الفريد عربيّاً، والذي تعقد الكثير من الآمال على استمراره.

رحلة الراب إلى بلاد الشام

أغنية الراب في العالم العربي، حال الثورات والحركات الاحتجاجية، تثير جدلاً سوسيولوجياً وآخر ثقافياً، خصوصاً بعد ظهور وسائل إعلام بديلة وتفاعلية (يوتيوب، فيسبوك، ساوندكلاود، إلخ). فهل تؤسّس أغنية الراب، بلعبتها اللّغوية: (فصحى، لهجة عاميّة، شعر موزون، بلاغة لفظية)، وتنويعاتها الصوتية والإيقاعية، كما بمضامينها الصارخة... لذائقة موسيقية جديدة ومغايرة، أم أنها عاجزة عن ذلك؟



فريق الاطرش (لبنان)



غلاف ألبوم لمازن السيد

بيروت - رنا نجار

وبعيداً من هذا السؤال الذي سيتكفّل الوقت بالإجابة عنه، يُطرَح سؤال: «هل ما يُقَدَّم اليوم هو راب عربي، بما يتضمّنه من رصّ للكلام على تنويعات موسيقية، أم أنه «روايات شعرية»، كما يسمّيها مغنّي الراب المصري علي طالباب؟ وهل يمكننا الحديث عن هويّة عربيّة موحّدة للراب في الوطن العربي، على أساس اللّغة، أم أن الهويّة تتبع البلد نفسه (المكان)، بحسب لهجته وآلاته الموسيقية، وتراثه الموسيقي؟

بالعودة إلى البدايات، فقد وصلت شهرة فرقتَيْ «أنتيك» و«إم بي إس» الرائدتين في الجزائر، مطلع التسعينات، إلى لبنان، حيث أثّرتا بأهمّ مغنّي الراب اليوم، ومنهم مازن السيد الملقَّب بـ«الراس»، الذي يُعَدّ محرّك الراب في لبنان. كما أن أوّل من غنّى الراب في لبنان هي لين فتوح، الملقبة بـ «مليكة» (من أب لبناني، وأمّ جزائرية)، والتي شكّلت ظاهرة غريبة في أواخر تسعينات القرن العشرين.

على إيقاع الربيع

ومع انطلاق شرارات الربيع العربي، برزت على الساحة أصوات مغنّي راب مصريّين، مثل رامي دونجوان صاحب أغنية «ضدّ الحكومة»، وعلي طالباب الذي مزج بين العامّية والفصحى، وأدخل أصوات شعراء وكتّاب مصريين على أغنياته، ولا ننسى، طبعاً، تجربة «أم سي أمين». وفي سورية، ظهر كلّ من هاني السوّاح «السيد درويش» و«وتر»، وفتحي رحمة، و«الأصلي»، وغيرهم كثر. وفي ليبيا فرقة «17 فبراير» (FB 17) صاحبة أغاني «بلادي»، و«ثوّار ليبيا»، و«بون أكانيب». أما في فلسطين، وفي مخيمات التهجير، فظهرت أسماء لامعة مثل فرقة «دام»، وهي أوّل فرقة راب فلسطينية، تأسّست في مدينة اللدّ، المحتلّة من ضمن أراضي الـ48.

في تونس، التجربة في تطوّر مستمرّ، وقد كان ظهور الرابر «بلطي»، مواجهاً نظام زين العابدين بن علي، عاملاً في تأسيس فرق راب راديكالية، ومصرّة على التغيير، وعلى مواجهة السلطة الحاكمة؛ الأمر الذي يجعل المتابعين يرون أن الراب في تونس هو الأنضج سياسياً، بالنظر إلى بروز ثورات كلامية حادّة سبقت ثورة الياسمين، و(تحديداً) مع حمادة بن عمر الملقَّب بـ«الجنرال»، صاحب أغنية «رايس البلاد» الشهيرة التي شكّلت هزّة نوعية في انتقاد الرئيس وحاشيته، ثم لحق بـ«الجنرال» جيل جديد من الرابرز، من أشهرهم، اليوم، مالك إرمادا.



مالك إرمادا (تونس)

ويرى التونسي مالك إرمادا، في حديث مع مجلّة «الدوحة»، أن «الراب العربي بدأ يأخذ طريقه ليكون فنّاً شعبياً حديثاً من المشرق إلى المغرب». ويضيف صاحب أغنية «شبه المنحرف»: الراب بقي، حتى العام 2000، أي مع مع انطلاق الإنترنت، خجولاً أو غير ناضج. وكان للأحداث التي ضربت المنطقة دور في تطوُّره من ناحيتي الأسلوب، والمضمون». وفيما يتعلّق بهويّة الراب، يرى إرمادا أن نجاح الراب العربي يكمن في ارتباطه بالأرض واللّغة والقضايا: الاجتماعية، والحقوقية، والسياسيّة الملحّة، والإلمام بها والانتصار لها ولحريّة الإنسان. وحول تغنية الراب بالموروث الثقافي، يقول إرمادا: «هناك محاولات لا بأس بها، من لبنان إلى مصر والجزائر، تعتمد خلط الموسيقى التراثية بالراب، وفي تجربتي، حاولت مع المنتج الفلسطيني «أسلوب» إدخال (المزود) التونسي، وهي آلة تراثية شعبية بامتياز، في أغنية «شبه المنحرف».

يتوقّع إرمادا أن «تتضاعف تأثيرات الراب على المجتمع، بحكم ملامسته للكثير من القضايا، على عكس ما كان في الماضي حيث نجد فلسطين ركيزة المواضيع في الراب العربي. ويشير إرمادا إلى أن مغنّي الراب، اليوم، أصبحوا فضوليين كي يعرف بعضهم بعضاً، كما يسعون للعمل سوياً. وفي هذا الصدد، اشترك إرمادا في أغنية «معركة» مع معاذ «الحاقد» و«يوسف أورلانو» من المغرب، ومقدسي وخالد حرارة من فلسطين... وحاليّاً، يستعد لعمل مشترك مع رابرز من: سوريا، والأردن، وفلسطين ولبنان، وتونس، والجزائر، والمغرب. عن هذه اللقاءات، يختم إرمادا بالقول إنها: «تُغني تجربة الراب، وتوسّع جمهورنا وقضايانا التي هي- في النهاية- أمر واحد، هو الانتصار لكرامة الإنسان وحرّيّته، ومحاربة الفساد، ورفض الظلم».

فلسطين «الناظر»

يولي مغنّي الراب الفلسطيني «الناظر»، الذي كانت له تجارب مع مغنّين ومنتجين من لبنان، مثل مازن السيد، أهمّيّة كبيرة للتكنولوجيا التي أدخلته عالم الموسيقى «غير التقليدية»، كما يصفها، كما أدخلته عالم الإنتاج الموسيقي من حاسوبه. ويقول في حديثه لمجلّة «الدوحة»: «اخترت الراب لأنه موسيقى غير تقليدية، ومعاصرة وفيها نوع من التحدّي للسائد». وجواباً على سؤال عن دور مسقط الرأس، أو الانتماء إلى بلد معيَّن، في إعطاء هويّة خاصّة للرابر، ومن ثَمّ الحديث عن راب بيروتي أو مقدسي أو تونسي، يجيب صاحب أغنية «راز عالغاز» بأن: «المكان ليس عاملاً مؤثّراً، بدرجة كبيرة في تكوين الموسيقى، وعلّة ذلك طبيعة الحياة المعاصرة التي تتيح فيها التكنولوجيا الفرصة للجميع من أجل التعلُّم والاستلهام من موسيقات العالم... لهذا السبب يعتقد «الناظر» بأن رام الله، بوصفها مكاناً، لم تؤثّر فيه شخصياً، بقدر تأثره بالمحيطين به وبفضاء الإنترنت كما بقراءاته وبما يتابعه...

وعلى عكس زميله، مالك إرمادا من تونس، يرى «الناظر» أن الراب «لا يؤثّر في الناس بالمعنى الشمولي، لكنه لم يكن ليوجد من دون الناس، كما لن يستمرّ من دون الدعم الجماهيري». ويأمل «الناظر» بأن تتغيَّر النظرة المختزلة للراب العربي، وبأن يكوّنَ في وعي الجماهير العربيّة مجالاً للرقي، وأداةً للتغيير، لكن ذلك لن يتحقّق -في رأيه- دون دعم من مؤسّسات وشركات إنتاج، فضلاً عن قنوات البثّ، وأهمّها الراديو الذي يلعب دوراً مهمّاً في إنجاح الموسيقى البديلة.



الناظر (فلسطين)



مازن السيد (لبنان)

لبناني، سوري، فلسطيني.. خليّة نحل!

لا يمكن الحديث عن الراب في لبنان بمعزل عن تجارب فنّانين فلسطينيين، مثل فرقة «كتيبة سبعة»، التي كانت السبّاقة في نقل معاناة مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، إلى الخارج، والآن. بعد الأوضاع السورية، انغمس مغنّو الراب في الجوّ الغاضب، وتوحّدت بلاد الشام من خلال صوت الرابرز. تجارب جماعية من سوريا وفلسطين، ومن اللاجئين وعرب 48 والضفّة الغربيّة وغزة والأردن، يقودها المنتج، مغنّي الراب، مازن السيد «الراس» الذي يعدّه زملاؤه «عرّاب» الراب الحالي، في بلاد الشام. وقدقدَّم مسرح «مترو المدينة» (فضاء يشجّع ثقافة الأندرغراوند، ويدعمها) خشبته لهؤلاء جميعاً، ولجمهورهم الذي يكبر يوماً بعد يوم، خصوصاً في 2015 و2016، حيث صار للّبنانيّين «ثورتهم»، على خلفية انتشار النفايات في الطرقات، وعجز الحكومة عن إيجاد حلّ لهذه الأزمة المتفاقمة.

ولكن حكاية الراب، في لبنان، تجدّدت منذ حوالي خمس سنوات، واخضرّت، وأزهرت، وأثمرت في السنتين الماضيتين، بموازاة الأوضاع السياسيّة المعلّقة في لبنان. صار لمغنّي الراب قضايا كثيرة للتحدُّث عنها، كما أصبح للناس وعي بالمؤسّسات، وآذان تصغي لتشفي الغليل بسماع لغة الرفض. روّاد هذه الفرق الشبابية الجريئة هم: «فريق الأطرش»، و«ناصرالدين الطفار»، ومازن السيد «الراس»، إضافةً إلى مغنّين سوريين، وفلسطينيين، مثل فتحي رحمة، وهاني السوّاح، و«وتر» و«الأصلي»... هؤلاء يعملون كخليّة نحل، يساعد بعضهم بعضاً، ويتبادلون الأفكار والموسيقى، ويسوّق الواحد منهم لأعمال الآخر.

كان لخليّة النحل هاته، وقع مهمّ وتأثيري خلال الاحتجاجات الأخيرة، في لبنان، على أزمة النفايات. فهناك مشهد، تناقله اللبنانيون والصحافيون في إحدى التظاهرات الغاضبة، حيث صرخ شباب مراهقون في وجه قوى مكافحة الشغب عند احتداد المواجهة في وسط بيروت، وقالوا للقوى الأمنية: «لما بدك تحكي بالناس الجوعانة جوع مرّة، قاتل إسرائيل لَنْصدّق بدّك رجوع، في حرامية تسترزق من الثورة، وحرامية عالمعس تنطر دورها». وهنا مطلع أغنية راب لـ «ناصر الدين الطفّار» بعنوان «حيّ على خير الشعب»، تنتقد فيها السياسيين وحزب الله الذي يستغل الثورة السورية. وهنا المشهد علق في الأذهان، بعدما نقله أحد الصحافيّين، لأن اللبنانيين اعترضوا، في بداية الاحتجاجات، على أن تكون أغاني جوليا بطرس، وماجدة الرومي، وأقطاب اليسار الموسيقي في الثمانينات (مارسيل خليفة، أحمد قعبور، خالد الهبر، سامي حواط) هي أغاني انتفاضة، في العام 2016.

يمنح الراب في بيروت، اليوم، تعريفات واضحة لقيمة الإنسان، أيّاً كانت جنسيّته، ويحمّس الروح الجماعية، ويجمع الشعب على رفع شعارات تهتف بملفّاته المطلبية. على الجدار الذي بنته القوى الأمنية بين المتظاهرين والسراي الحكومية في وسط بيروت، كُتبت شعارات مقتطفة من أغاني راب لكلّ من: الراس، والسيد درويش، والطفّار، مثل: «حيّ على خير الشعب»، و«الأرزة بلّها واشرب ميّتها دم»... هم وغيرهم من الرابرز يسخرون، وينتقون، ويقيمون مقارنات بين تجارب الأغنية السياسيّة خلال الحرب الأهلية (1975 حتى 1991) والآن، تحضر في نصوصهم نتف من قصائد محمود درويش، والحلّاج، ونصوص من الأدب العالمي: «وتر» و«ناصر الدين الطفّار» على سبيل المثال، قدّموا أغنية «بيروت خيمتنا بيروت نجمتنا» لمارسيل خليفة، ونصّ محمود درويش، على الشكل التالي: «بيروت خنقتنا... قد ما تحبّها لبيروت بعدها بتكرهك. قد ما تركض ببيروت بعدك مطرحك... بيروت خيمتنا قالوا الموهومين»... وهكذا؛ يرسم الراب: اللبناني، والسوري، الصورة الجديدة لبيروت التي لفظت النازحين، على عكس ما فعلت في الثمانينات، حيث آوت الفلسطينيين. بيروت، هنا، أصبحت مقموعة لا تستقبل الشعراء والكتّاب في مقاهيها، وعلى مسارحها، ولا تطبع لهم في دور نشرها. بيروت، هنا، لم تعد تتّسع لأهالي الريف والمدن الأخرى. وعند سماع الأغنية يتساءل المرء: هل، حقاً، كان محبّو بيروت، كمحمود درويش، والأخوين رحباني، «واهمون»؟











الشكل - 1 -

الحجارة المهندمة، مقامات الواسطي، وجه الورقة (138)

«إنّ ما لم ننكر مصدره من الأشكال فهو مأخوذ من كتاب الدكتور ثروت عكاشة، فنّ الواسطي من خلال مقامات الحريري»



تستوقف الباحث أحياناً بعض الظواهر الفنّيّة الملفتة للنظر، وحينما يدقّق فيها تجرّه إلى متابعتها ورصدها، وعندما تتوالى وتكثر يضطر إلى تسجيلها ومن ثَمَّ إلى دراستها، وهذا ما حصل لي عبر المتابعات العاقّة للفنون والآثار العربيّة والإسلامية، ومنها التصوير في البلاد العربيّة في القرنين السادس والسابع الهجريين/الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وخاصّة منمنمات يحيى بن محمود الواسطي(1) الخطاط والمزوق (المصور) في مخطوطات «مقامات الحريري»(2) الذي فرغ من خطها وتصويرها سنة 634هـ/1237م(3). وقد حظي هذا المخطوط وصوره- بصورة خاصّة- بقسط وافر من الدراسات العلمية والفنّيّة من قِبَل الدارسين العرب والغربيين للفنون الإسلامية..

منمنمات الواسطي

قصة الحجارة والمقامة

يوسف ذنون

لقد ركّزت الدراسات المتقدّمة على المقامات وانعكاساتها في الصور، ثم سارت أشواطاً أبعد وحاولت تحليل الصور في عناصرها الفنّيّة خطاً ومساحة وكتلة ولوناً وحركة وتكويناً وتعبيراً ونفذت أكثر في التعرّض لمدلولاتها الشكلية في التعبير عن الجوانب الحضارية لفترتها سواء في العادات والتقاليد أو الأدوات والمواد والملابس والشخوص وغيرها، ونتيجة لذلك أجمعت هذه البحوث والدراسات على أن الواسطي كان طليعة الفنّانين العراقيين في العصور الإسلامية الوسطى، ويمثل النموذج الأكمل لما بين أيدينا من آثار مصوري هذه الفترة ونتاجاتهم (4).

لقد استقرّت هذه الدراسات في مسارات أرسى منظورها المستشرقون وتبعهم فيها الباحثون المحدثون يردّدونها بمضمون يكاد يكون مُوحّداً في كثير من الجوانب وعرض مختلف إلّا ما ندر، وإن كان هناك خلاف في المضمون، فإنه في الغالب يعود إلى مستوى ثقافة الباحث الفنّيّة وقدرته البحثية، وقد أدى ذلك إلى الظن بأنه ليس هناك زيادة لمستزيد، بينما الواقع الذي تكشفه نظرة فاحصة ومجرّدة، تظهر أن هناك حاجة لمزيد من الدراسات تُلقي الأضواء لكشف الجوانب التي لازال الغموض يكتنفها، ولم تقدّم فيها أجربة مقنعة (5)، ومن أجلها تذبذبت الآراء واختلفت، منها: شخصية الواسطي، مكان إنجاز المخطوط، الشخصية التي قدّم لها المخطوط، حقيقة صورتي الغرة، علاقة هذا المخطوط ببقية المخطوطات المصورة من المقامات،

وكذلك الكتب المصورة الأخرى، طبيعة الأجواء العامّة في البقاع المختلفة ومدى قبولها للتصوير والتزيين وليس كوسيلة إيضاحية، أو بمعنى أدق دراسة الأماكن التي حدث تساهل في قبول التصوير وتعميمه وغض النظر عن كراهيته أو تحريمه في الإسلام وغير ذلك مما يمكن أن يردّ إلى قصور في أدوات البحث العلمية والفنّيّة، مما يقتضي إعادة النظر في منمنمات هذه المخطوطات ودراستها دراسة جديدة تقوم على منهجية تتجاوز ما أصبح بحكم المسلمات وتخضع المادة للدرس من مختلف الزوايا وبعيداً عن التأثيرات المسبقة.

إن هذه الدراسة تنطلق من منظور جديد، اعتمد المقارنة بين صور الواسطي في مقامات الحريري وبين آثار مدينة الموصل الشاخصة التي تعود إلى زمنه أو قبله، ولكثرة ما وجدت من أوجه الشبه ما بين عناصر مكونات صور الواسطي وبين العناصر المماثلة في آثار المدينة، مما يمكن أن يشكّل مادة دراسية موسعة، فقد اقتصرت في البحث هذا على بعض منها مما يُعدّ نقلاً أميناً، سواء في الشكل المتكامل أو التفاصيل من العناصر العمارية والزخرفية والكتابية وغيرها، والتي تكاد تنفرد بها المدينة أو ما يُعدّ من خصوصياتها على مستوى العراق مثل المواد الإنشائية، أو على مستوى الوطن العربي والعالم الإسلامي من الفنون الزخرفية، وقد تكون بعض هذه العناصر موجودة في أماكن أخرى بشكل مقارب، ولكنها لا توجد بمثل هذا التعدّد والكثرة في آثار المدينة القائمة في الوقت الحاضر وبين مخطوط الواسطي وتعدّدها في صوره وبهذا المقدار من الشبه في فترته أو التي سبقته، وهي تكفي لإثبات ما وصلت إليه هذه الدراسة والتي ثبتناها في الخاتمة.

ولا يفوتني هنا أن أُبين أن البدء كان بالعرض المقارن المجرد والدراسة القائمة على تفاصيل مكوّنات الصور وتحليلاتها، وتحليلات الأثر وتدرّجت بها حسب قوة ترابطها ودرجة قرابتها، وجعلت تقسيم مفرداتها تنسجم مع المحتوى الموحّد في صورة الواسطي والأثر الموصلي، فكانت المقارنة تحت عناوين مُحدّدة باسم المادة التي خضعت للبحث والتي وجدت في كليهما التطابق بشكل واضح لا لبس فيه مشيراً إلى الصورة الواسطية برقم ورقتها ومضاهاتها مع الأثر الموصلي القائم في الوقت الحاضر (6)، والذي يعود إلى فترة الواسطي أو ما قبله، ومنها الآتي:

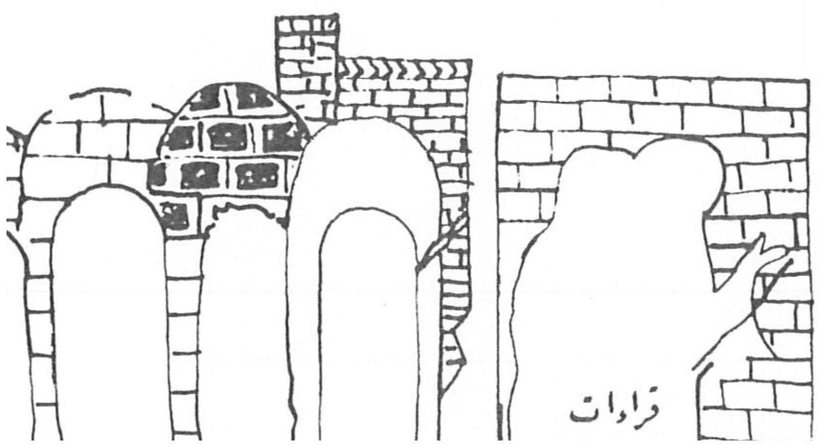
مواد البناء

إن توافر المواد الإنشائية من الحجر (الحلان) والرخام (الفرش) والجص في الموصل جعل غالبية أبنيتها من هذه المواد والتي تفرّدت بها إذا ما قُورنت بمادة البناء في وسط وجنوب العراق الذي لم يستعمل فيها سوى الآجر (الطابوق) وهو الآخر قد اُستعمل في المباني الموصلية ولكن على نطاق محدود، وقد كانت هذه المواد هي المستعملة منذ أقدم العصور في الموصل وما جاورها وحتى الوقت الحاضر، ومنها الأبنية من العهد الأتابكي (521 - 660 هـ/1127 - 1260م) العهد الذي عاصره الواسطي، وقد حافظت بعض عمائر المدينة من العهد الأتابكي على وضعها حتى الوقت الحاضر، وبشكل يكاد يكون تاماً في بعضها، منها الجامع النوري (الجامع الكبير) 566 - 568هـ/ 1169 - 1172م (7) والجامع المجاهدي (جامع الخضر) 572هـ/1175م وقصر الإمارة (قره سراي) 630هـ/1231م ومزار الإمام يحيى (أبو القاسم) قبيل 637هـ/1238م ومزار الإمام عون الدين (ابن الحسن 636هـ/1248م،وكلها مبنية بالمواد المتقدّمة إذا استثنينا منارة الجامع النوري والجامع المجاهدي ومزار الإمام يحيى فإنها مبنية بالآجر لتخفيف ثقل كتلة المبنى تحقيقاً لمتقضبات الموقع، ومع ذلك فهي لا تخلو من المواد المتقدّمة كالمحراب الجصي في الجامع المجاهدي والمحراب الرخامي في مزار الإمام يحيى وجزء كبير من قاعدة منارة الجامع النوري المنفذ بالحجارة المهندمة الضخمة، يضاف إلى هذه العمائر بقاء كثير من العناصر العمارية من هذا العهد أو العهود التي سبقته كالمحاريب بصورة خاصّة وهي تشكّل متحفاً يستعرض تطوّرها عبر العصور وأغلبها من الرخام الموصلي (الفرش)، وكذلك الأحجار التنكارية وشواهد القبور والأعمدة وألواح الحليات الزخرفية وغيرها، وهي الأخرى من الرخام أو حجر الحلان أو الجص.

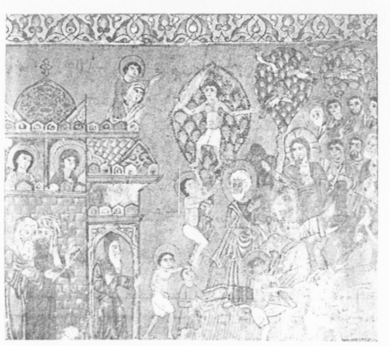
إن هذا ما نشاهده هذه الأيام فكيف كان الحال في وقت الواسطي قبل سنة 634هـ وهو العصر الذهبي للمدينة من جميع النواحي، فإن الذي لاشك فيه أن العمائر الشاخصة كانت كثيرة وبقايا العناصر العمارية من العهود السابقة أكثر، ولعلّ أجدرها بالملاحظة جدران العمائر المميزة كالجوامع والمزارات ودور المملكة والأسوار والمعابد وغيرها، والتي تبنى عادة في المنطقة والمدينة خاصّة بالحجارة المهندمة المرصوفة بطريقة «الحل والشد» من الخارج، ومكسوة بالجص أو مبطنة بالرخام الموصلي من الداخل، وإن كانت هناك أعمدة أو دعائم فهي الأخرى تكون من الرخام أيضاً، وتكون الواجهات في الغالب- بغض النظر عن مادتها الإنشائية- مزينة بالتوريق (الأرابسك) والزخارف الهندسية والكتابية ولربما التصوير (أشخاص أو طيور أو غزلان أو غيرها من الحيوانات) كما في الجوسق الذي شيّده بدر الدين لؤلؤ قبيل انتهاء الواسطي من إكمال مخطوطته بأربع سنوات، والذي لازالت بقاياه قائمة وفيها كل ما ذكر من هذه الزينة المنوعة، والذي يطلق عليه في الوقت الحاضر (قره سراي).

الحجارة المهندمة

إذا دققنا في صور الواسطي فإننا نرى خصائص العمارة الموصلية في الحجارة المهندمة، خاصّة في صور المساجد، كما في وجه الورقة (138) الواضح كونها حجارة وليست آجراً (الشكل - 1 -) وكذلك في وجه الورقة (94) ووجه (89) وظهر (164) وفي بقية الجدران الخارجية التي لاحظناها في صور الواسطي بصورة عامّة، فإن وضعها في الرسوم يشير إلى ذلك، كما يلاحظ أنه أعطاها بعض الظلال التي تؤكد على أنها حجارة وليست من الآجر ولو كانت من الآجر لاتبع في رسمها إحدى الطرق الشائعة في العراق في رصف الآجر زخرفياً كما يُشاهد في أبنية ذلك العصر، سواء في بغداد مثل المدرسة المستنصرية 630هـ/1231م والقصر العباسي والجوامع العباسية وغيرها، أو في الموصل مثل الجامع المجاهدي 572هـ ومزار الإمام يحيى قبيل 637هـ، وتتأكد كونها جدراناً مبنية بالحجارة المهندمة إذا ما قارناها بمنمنمات مخطوط «قراءات الأناجيل» السريانية المصوّرة في دير مار متى القريب من الموصل سنة 617هـ/1220م (8)، والتي يظهر فيها الجدار بالحجارة المهندمة (النحت) (الشكل - 2 -) وهو عينه عند الواسطي في الصور المتقدّمة، (الرسم - 1 -).



الرسم - 1 - تحليل الحجارة المهندمة عند الواسطي (وجه 138) وفي صورة مخطوط (قراءات الأناجيل) الموصلية



الشكل - 2 - الحجارة المهندمة، مخطوط (قراءات الأناجيل) بالسريانية، نسخ سنة 1220م/617هـ في دير مار متى قرب الموصل (مكتبة الفاتيكان، سيرياكو 559) عن: اتنكهاوزن، فنّ التصوير عند العرب ص96

الرخام (المرمر) وزخرفته

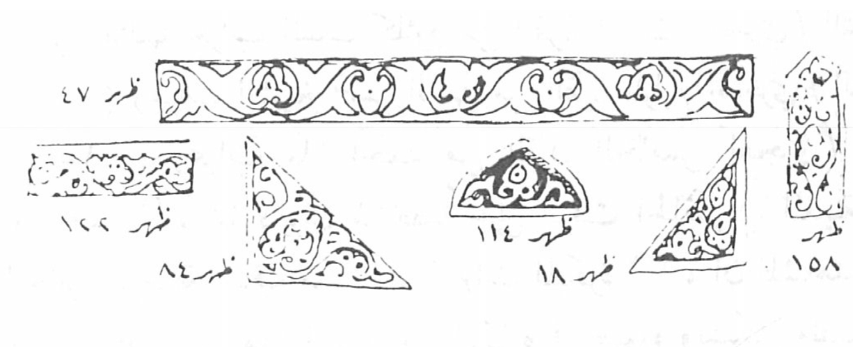
يبرز الرخام (الفرش الموصلي) في صور الواسطي في الأعمدة أولاً، وفي المساحات التزيينية لسطوح الرخام ثانياً، فمن المعروف أن الأعمدة الرخامية تشكّل أحد العناصر المهمة في عمائر الموصل، وخاصّة في العهد الأتابكي وما قبله، والأمثلة التي وصلتنا منه كثيرة ومتنوّعة، والتي ترد منها في صور الواسطي الأعمدة الأسطوانية والتي نشهد لها مثيلاً مشابهاً في أعمدة المحاريب كافة والتي تعود للقرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي وما قبله ومنها على سبيل المثال محراب الإمام عبدالرحمن من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي والجامع العتيق المؤرخ سنة 543هـ/1148م(9) نجد لها شبيهاً عند الواسطي في صور وجه الورقة (16) وظهر (84) (الشكل - 3 -) وكذلك ظهر (164) والأهم من ذلك لون العمود عند الواسطي هو لون الرخام الرصاصي، وقد لاحظت ذلك السيدة ناهدة عبدالفتاح النعيمي وسجّلت وصفه ولكنها لم تعلّل أسبابه (10).

أما المساحات التزيينية فهي الأخرى تنقسم إلى قسمين (الأول) المساحات الزخرفية المحدودة، و(الثاني) الأفاريز الزخرفية، فحينما ندقق في المساحات الزخرفية المحدودة في صور الواسطي نجد فيها ملامح مميزات زخارف سامراء المشطوفة التي تعرف بالطراز الثالث المتطوّر نسبياً والذي وُجِدَ في الموصل على الرخام بالدرجة الأولى في الألواح التزيينية وعلى المحاريب الباقية من الفترات التي سبقت العهد الأتابكي وهي منتشرة في مساجد المدينة ومزاراتها، ومن أمثلتها محراب الست كلثوم من



الشكل - 3 - الزخارف الرخامية المشطوفة، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (84)

القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي (الشكل- 4 -) ومحراب الشيخ شمس الدين من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي (الشكل - 15 -) ومحراب ملا أحمد من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي وغيرهم، مما لا يزال شاخصاً حتى الوقت الحاضر في المدينة، إضافة إلى الألواح الرخامية المزخرفة الباقية من تلك الفترات المبكرة، إن المشاهد لها يربط بينها وبين زخرفة الواسطي من هذا الطراز ومن الكثرة في صوره وبشكل ملفت للنظر، وقد أشارت إليه السيدة ناهدة النعيمي وربطت بين زخرفته والزخارف الجصيّة والخشبية من طراز سامراء الثالث ولم تعلّل ذلك أيضاً (11)، ويظهر هذا الطراز في صور الواسطي في ظهر الورقة (12) وظهر (13) ووجه (16) وظهر (18) ووجه (33) ووجه (41) ووجه (42) وظهر (47) ووجه (48) ووجه (59) ووجه (64) وظهر (84) الشكل - 3 -) ووجه (89) وظهر (91) وظهر (114) ووجه (120) وظهر (122) وظهر (148) ووجه (152) وظهر (156) وظهر (160) وظهر (164) (الشكل - 25 -) ووجه (166) (الشكل - 23 -) ويلاحظ أن قسماً منها يأخذ لون الرخام كما في الأعمدة المتقدّمة - نرى ذلك في صورة ظهر الورقة (12) وظهر (13) وظهر (122)، (الرسم- 2 -).



الرسم - 2 - تحليل بعض الزخارف المشطوفة في مقامات الواسطي



الشكل - 4 - زخرفة رخامية مشطوفة، محراب الست كلثوم في الموصل من القرن الثالث الهجري (تصوير الباحث)

تبقى الأفاريز الزخرفية، وهي الأشرطة الزخرفية العريضة التي تنفذ على الرخام وهي تختلف كثيراً عن الأشرطة الزخرفية المحدودة العرض على الآجر والتي يحكمها عرض الآجر المحدود، إن هذه الأفاريز العريضة ذات الوحدتين التوريقية المتناوبة والتي نشاهدها عند الواسطي في صورة ظهر الورقة (5) (الشكل - 5 -) مثلاً توحي وكأنها انطباع مبسّط لزخرفة الأفريز الذي يعلو محراب مزار الإمام يحيى (الشكل - 6 -) و(الرسم - 3 -)، كذلك نرى مثل هذه الوحدة الزخرفية وبشكل أكثر شبهاً لوحدة زخرفة محراب مزار الإمام يحيى في الزخرفة المفردة على مساحة مثلثة والمزينة لسطح الخيمة في صورة وجه الورقة (77) (الشكل - 7 -) وبالتدقيق فيها نشاهد التقاطع الرباعي بتشكيله الخنجري في مركز قاعدتها، نراه نفسه في زخرفة مركز تقاطع أسفل كوشة محراب الجامع المجاهدي الجصيّ المشيّد سنة 572هـ بشكل مركّب، ونرى تبسيطه والذي هو نسخة طبق الأصل من زخرفة الواسطي السابقة، نراه في الأفاريز الرخامية في جامع جمشيد 600هـ ومزار الإمام يحيى ومزار الإمام عون الدين وجامع الإمام الباهر ومزار بنجة علي في الموصل ومزار الست زينب في سنجار. (الرسم - 4 -).



الشكل - 5 - الأفريز الزخرفي، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (5)



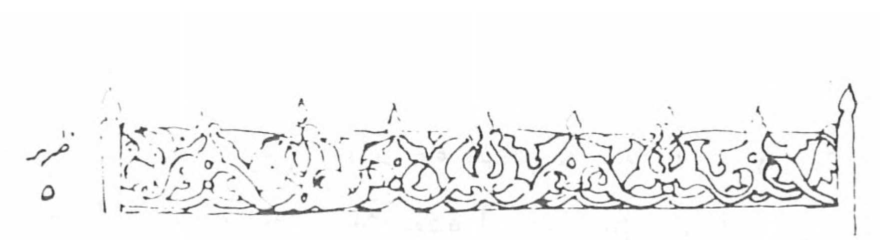
الشكل - 6 - أفريز زخرفي مرمري، مزار الإمام يحيى في الموصل



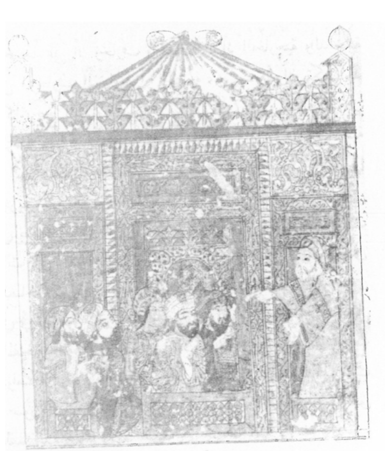
الرسم - 4 - تحليل زخرفة التقاطع الخنجري الشكل، مقامات الواسطي: وجامع جمشيد والمجاهدي



الشكل - 7 - زخرفة التقاطع الخنجري، مقامات الواسطي، وجه الورقة (77)



الرسم - 3 - تحليل أفريز زخرفي، مقامات الواسطي



الشكل - 8 - زخرفة المساحات الكبيرة، مقامات الواسطي، ظهر الورقة (158)

الزخارف الجصيّة

يبرز شكل الجص في صور الواسطي في المساحات الكبيرة بصورة خاصّة، وهذا ما نشاهده في صورة ظهر الورقة (158) التي تظهر التوريق العربي المتطوّر (الشكل - 8 -) الذي نشهده في الموصل في كوشة محراب جامع النبي يونس الجصيّة من النصف الأول من القرن السادس الهجري/القرن الثاني عشر الميلادي (الشكل - 9 -) وكذلك كوشة محراب الجامع المجاهدي الجصيّة (572هـ) ومثلهما في سنجار في كوشة محراب الست زينب من العهد الأتابكي وكذلك في الواجهة المحرابية للجامع النوري (566 - 568هـ) في المساحات الزخرفية الجصيّة (الرسم- 5 -).



الشكل - 6 - أفريز زخرفي مرمري، مزار الإمام يحيى في الموصل



الرسم - 5 - تحليل زخرفة المساحات الكبيرة في مقامات الواسطي وأجزاء من زخارف مزار الإمام يحيى توضح الصلة التصميمية بينها في الوحدات والتوزيع

إن ما تقدّم يعطي دليلاً واضحاً على أن زخارف واجهات العمائر الخارجية والداخلية في صور الواسطي مستمدة من الزخارف الرخامية أو الجصيّة، ويستبعد أن تكون قد أخذت من الزخارف الآجرية كما رجّح الدكتور عيسى سلمان، لأن المساحات في عمائر الآجر ينفذ فيها الرصف الزخرفي بطرق تؤدي - كما هو معروف - إلى زخرفة هندسية معيّنة كالمعقلي أو الحصيري أو الهزاريف أو غيره، وواضح هذا بصورة خاصّة في الجدران الخارجية للمباني الآجرية المارة الذكر، ومثلها منارة الجامع النوري في الموصل (568هـ) ومنارة جامع قمرية في بغداد (626 هـ/1227م)، أو يجري تقسيم المساحات بزخرفة هندسية وتزين المساحات التي تنتج عنها بحشوات التوريق العربي الغصني في الغالب لصغرها، ولم تصلنا مساحة كبيرة مزخرفة بالتوريق العربي مباشرة بالآجر سوى الكوشة التي تعلو الشباك الشرقي في حضرة مزار الإمام يحيى من الداخل وهي على شكل لوحات متجاورة من الطين المفخور، وواضح أن هذا الأسلوب في زخرفة المساحات الكبيرة متأثر بأسلوب التزيين بواسطة الرخام والجص والحجر الشائع في المدينة، كل ذلك يؤشر أثر الذاكرة البصرية في صور الفنّان وتداخل رؤيته وتفاعلها مع المحيط التي تحقّق الانتماء الذي يكشف هويّة الفنّان.

العناصر العمارية

كثيرة هي العناصر العمارية التي حوتها صور الواسطي، وبالتدقيق فيها، يمكن أن تُحدّد المصادر المستوحاة منها، لما لكل موقع في العالم الإسلامي من خصوصية يعرفها الدارسون رغم الملامح العامّة التي تلقي أنوار الوحدة عليها، أن المطلّع على آثار الموصل يدرك لأول وهلة العلاقة بين العناصر العمارية الواردة في صور الواسطي وبين مثيلاتها في هذه المدينة، خاصّة في العهد الأتابكي (521 - 660 هـ/ 1127 - 1261م) الذي يُعدّ العصر الذهبي لها في مختلف جوانب الفنون الإسلامية التي من أبرزها العمارة وعناصرها التي كُتِبَ البقاء لبعض منها حتى وقتنا هذا، وأبرز ما يلاحظ فيها تأثيرات العمارة المحلية من آشورية وحضرية، بالإضافة إلى تفاعلها مع الحركة الفنّيّة الإسلامية في مختلف الجوانب مع نزوع إلى الإبداع والتطوير لما لاقته من تشجيع في هذه الفترة، خاصّة في فترة سيطرة بدر الدين لؤلؤ (607هـ - 630هـ/ 1210 - 1232م) وحكمه بعدها إلى سنة 657هـ/1258م والشواهد على ذلك كثيرة فيما تبقّى من عمائر وآثار تلك الفترة، ومثلها التحف المعدنية والمخطوطات والنقود وغيرها، فإذا لاحظنا العناصر العمارية القائمة حالياً نجد لها شبهاً في صور الواسطي مما يُعدّ من خصوصيات مدينة الموصل كما مَرّ بنا في المواد الإنشائية والزخارف، وهي كثيرة منها:

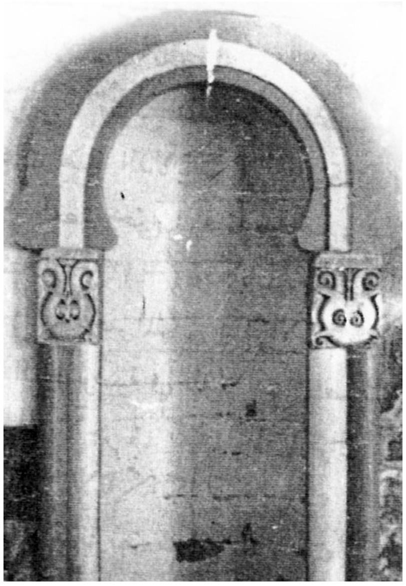
تيجان الأعمدة

إن أصل هذا التاج هو الشكل الكأسي أو الجرسي (الناقوسي) الذي نجد أقدم أمثلته في مدينة الموصل في زخرفة قواعد الأعمدة الآشورية الضخمة التي أُعيد استخدامها في المدينة في الفترة الإسلامية، وخاصّة في الجوامع، ولا زال قسم منها ماثلاً للعيان وهذا ما نشاهده في الميضأة الجميلة في جامع الباشا (الشكلان - 10 و11 -)، وقد ذكر الدكتور فريد شافعي أن أقدم نموذج لتاج عمود ذي شكل كأسي في العالم الإسلامي وُجِدَ في سامراء من القرن الثالث الهجري، بينما نجد أن محراب جامع العمرية في الموصل أقدم من ذلك وفيه هذا التاج، لأنه يعود إلى عصر الخليفة العباسي المأمون (حكمه 198 - 218هـ/ 813 - 833م)، ولعلّه استمرار للشكل الآشوري الذي وُجِدَ في هذه المدينة وفي مدينة نينوى المجاورة لمدينة الموصل، وقد تطوّر هذا الشكل في تاج العمود حتى بلغ أَوْجَ تطوّره كشكل زخرفي وصار يشبه القيثارة في القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي في هذه المدينة، وأمثلته فيها كثيرة وهي تتوّج الأعمدة الرخامية والجصيّة الباقية من تلك الفترات حتى الوقت الحاضر.

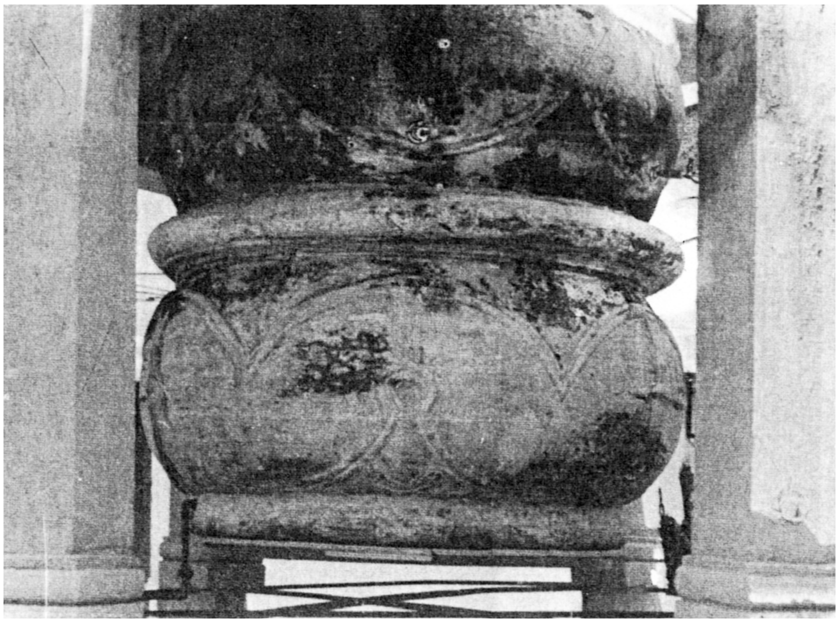
فإذا دققنا النظر في أشكال التيجان الباقية فإنها تتراوح بين الشكل الكأسي والشكل القيثاري، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: تيجان أعمدة مرقد الشيخ فتحي (الخامس الهجري/الحادي

عشر الميلادي) ومن الفترة نفسها أعمدة الجامع النوري المنقولة (الشكل - 12 -) وأعمدة مسجد الشيخ عبدالحليم ومثلها الأعمدة التي تشكّل زينة للمحاريب وهي نصفية بارزة، نذكر منها محاريب مزار الست كلثوم (الثالث الهجري) السالف الذكر (شكل - 4 -) ومسجد الشيخ شمس الدين (الرابع الهجري / العاشر الميلادي) (الشكل - 15 -) وجامع الجويجاتي ومزار الإمام عبدالرحمن (12) ومزار الإمام علي الأصغر من القرن الخامس الهجري والجامع العتيق (543هـ) المنقول إلى الجامع النوري، ومزار الإمام محسن وجامع جمشيد (600هـ/1203م)، وبالرغم من شيوع هذا النوع من التيجان على نطاق أوسع في مختلف أنحاء العالم الإسلامي إلّا أن خصوصيته في الموصل لم يُر لها مثال إلّا في الشكل الكأسي البسيط في سامراء (13)، وفي الرقة (السورية) والقريبة من الموصل بشكله المتطوّر نسبياً(14). (الرسم - 6 و7 -).

إن هذا الشكل بصورته البسيطة الممثلة بالشكل الكأسي نشهده في صور الواسطي على وجه الورقة (120) (الشكل - 14 -) في الباب، فإذا ما قارناها مع أعمدة محرابي الشيخ فتحي (القرن الخامس) مثلاً فإننا سوف نرى في الصورة الواسطية تطابق الشكلين وكأنه نقل أمين لهذه الأعمدة التي تميّزت بوجود الشكل الكأسي في التاج وفي القاعدة ويمكن القياس على ذلك في بقية المحاريب الموصلية، أما التاج المتطوّر بشكله القيثاري والذي يعلو الأعمدة المفردة فإننا نشاهده موجوداً عند الواسطي في صورة وجه الورقة (16) وظهر (18) وظهر (84) (الشكل - 3 -)، وكذلك في ظهر (164) (الشكل - 25 -)، وهنا ملاحظة جديرة بالوقوف عندها تؤكد العلاقة بين أعمدة الواسطي في صوره وبين الأعمدة على الآثار في الموصل المار ذكر بعضها، حيث رسم العمود المفرد الكامل بالتاج القيثاري، كما هو الحال في الأعمدة الأثرية الموصلية ورسم العمود التزييني في وجه الورقة (120) بقاعدة وتاج كأسيين، تماماً مثل الأعمدة التزيينية على المحاريب الموصلية المشار إلى بعضها فيما سبق، إن ذلك لا يمكن أن يفسر إلّا بالعلاقة الجدلية في الرؤية الفنّيّة بين الفنّان والمحيط الذي يعيش فيه.



الشكل - 12 - تاج عمود قيثاري الشكل من المرمر من محراب الجامع النوري في الموصل من القرن الخامس الهجري (تصوير الباحث)



الشكل - 10 - قواعد الأعمدة الآشورية في ميضأة جامع الباشا في الموصل (تصوير الباحث)



الشكل - 11 - تفاصيل الشكل الكأسي في القواعد الحجرية للأعمدة الآشورية في جامع الباشا في الموصل (تصوير الباحث)

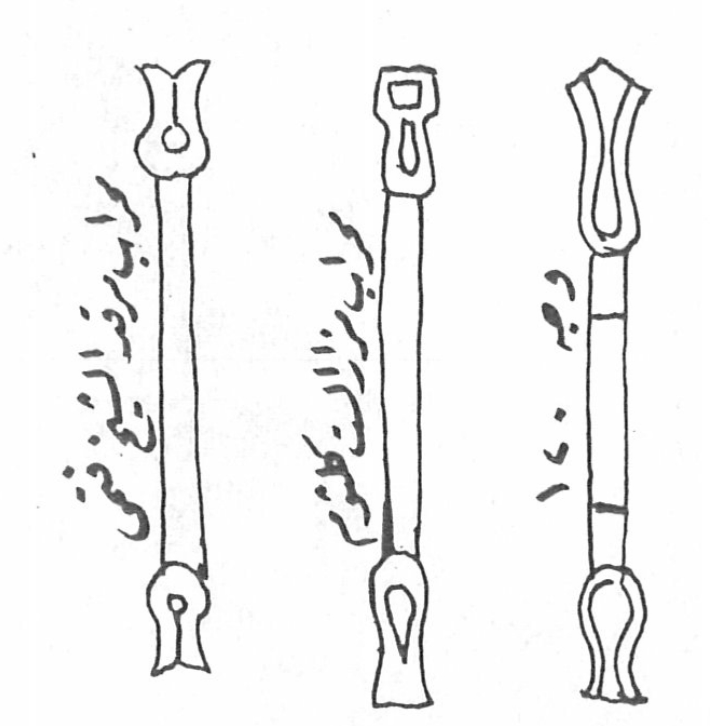
الدلّايات

عنصر عماري تزييني، أُعتبر جزءاً من المقرنصات في المفهوم العام لها(15)، ولكنه تميّز في الموصل بارتباطه بفتحه المداخل المرتفعة المشيّدة بالرخام، ويغلب على شكله السعة في نقطة الاتصال بالعتب في الأعلى والدقة في النهاية السائبة، وتتحدّد بحافات مُتعدّدة الأقواس، وتُزين المساحات المحصورة بينها في الأغلب بحشوات التوريق العربي، وقد شاعت هذه الدلّايات في المدينة في العصر الأتابكي وأطرافها، ومن أمثلتها الباقية من (الشكل - 13 -) ودلّايات مدخل كنيسة مار أحوديمي، ولعلّ آخرها من تلك الفترة مدخل المسجد الملحق بمزار الإمام عون الدين المشيّد سنة 646هـ/1248م، ومعلوم أن هذه الخصوصية في الدلّايات اقتصرت على الموصل لارتباطها بمادة الرخام في البناء ولتعذّر تنفيذها بالآجر في بقية أنحاء العراق، فإذا كان هناك من شبه مقارب فإنه في دمشق لارتباطها بالأتابكة كما هو معروف ولشيوع مادة الرخام في عمائرها.

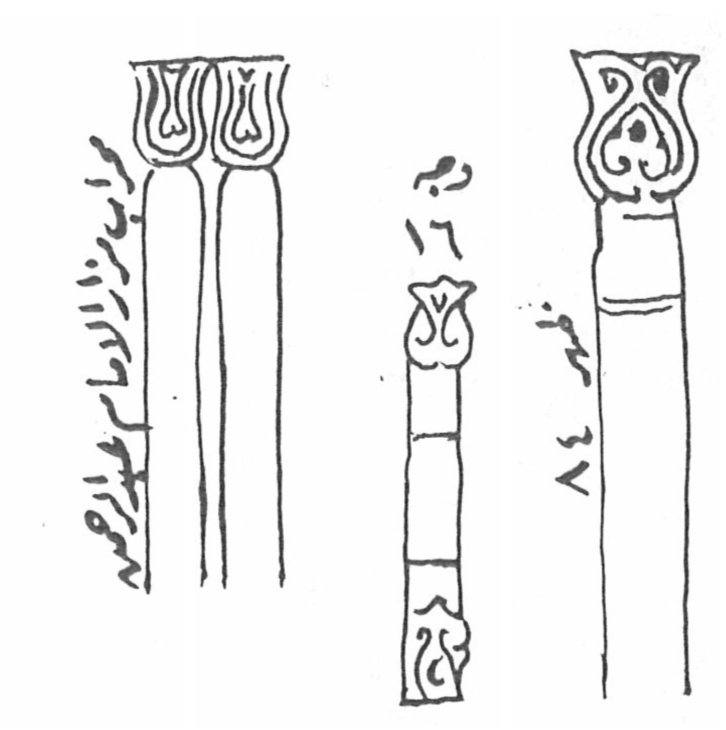
فإذا قارنا بين شكل الدلّايات الموحّد في العمائر المتقدّمة، وبين الدلّايات التي رسمها الواسطي في وجه الورقة (120) (الشكل - 14 -) فإننا نجد التطابق التام بينهما، وإن كانت في التصوير الواسطي لتحقيق غرض آخر هو تحقيق الجمالية في الواجهة، إلّا أنه قد استعمل في الشكل نفسه في الدلّايات الموصلية وزينه بالتوريق كما هو الحال فيها، والاقتباس هنا واضح لتفرّد المدينة بهذا النوع من العناصر العمارية التزيينية وبهذا الشكل بالذات. (الرسم - 8 -).

الشرفات

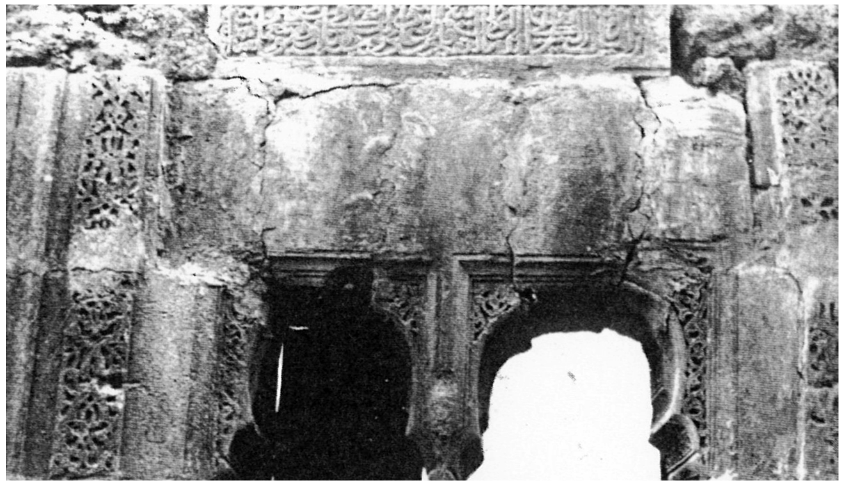
الشرفات قديمة في الموصل وقد كانت شائعة في العهد الآشوري ولازالت ماثلة للعيان في الباقي من أسوار نينوى حتى الوقت الحاضر مقابل الموصليين، وقد استمرت في الحضر قبل الإسلام، وهي الأخرى باقية حتى يومنا هذا، وقد شغلها الأتابكيون(16)، فلا غرابة أن تستمر في الآثار العربيّة الإسلامية في الموصل، وقد وجدت في المدينة أيضاً كعنصر تزييني في أعلى المحاريب تتوّج أعلاها



الرسم - 6 - تحليل تيجان وقواعد الأعمدة الكأسية عند الواسطي وفي الآثار الموصلية



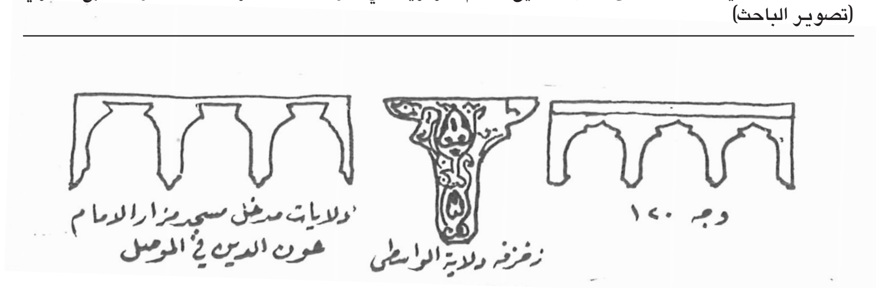
الرسم - 7 - تحليل التاج القيثاري عند الواسطي وفي الآثار الموصلية



الشكل - 13 - دلّاية مدخل مصلى مسجد الشيخ قاسم المرمرية في الموصل من القرن السادس أو السابع الهجري (تصوير الباحث)



الشكل - 14 - دلّايات الواسطي في وجه الورقة (120)



الرسم - 8 - تحليل دلّايات الواسطي ودلّايات مسجد مزار الإمام عون الدين

لتصلها بالسماء، ومن أمثلتها محراب مسجد الشيخ شمس الدين (القرن الرابع الهجري) (الشكل - 15 -) فإذا دققنا في شرفاته فإنها تشبه إلى حدٍّ كبير الشرفات التي أكثر الواسطي من رسمها في صور ظهر الورقة (29) ووجه (42) وظهر (47) ووجه (48) وكذلك وجه (64) وظهر (74) ووجه (138)، والملفت للنظر هو أن جميع المحاريب التي رسمها الواسطي في هذه الصور تعلوها الشرفات، وليس ذلك فقط وإنما تتفق مع أشكال النهايتين الجانبية النصفية من المحراب المتقدّم، لا بل أكثر من ذلك، وهو تطابق عدد الشرفات في المحراب المرسوم في ظهر الورقة (18) مع عدد الشرفات الخمس في المحراب الآنف الذكر والأجزاء، ومثلها في وجه الورقة (44) (الشكل - 16 -) وظهر (164) (الشكل - 25 -) وأقلّ منها في ظهر الورقة (84) (الشكل - 3 -) وكذلك ظهر (158) وفي ذلك غرابة لا تفسرها إلّا المعايشة والمشاهدة الدائمة أو النقل المباشر. (الرسم - 9 -).

هوامش

(1) الواسطي: يحيى بن محمود بن يحيي بن أبي الحسن بن كورّيها الواسطي، سيرته مجهولة لأن المصادر التي بين أيدينا لم تتعرّض لترجمة حياته، وما كُتِبَ عنه فهو مستمد من مخطوطته لمقامات الحريري التي ذكر أنه نسخها بخطه وصوره سنة 634هـ، بالإضافة إلى اسمه المتقدّم ولم يزد، وقد عثر الدكتور مصطفى جواد على مخطوط آخر له نسخة سنة 946هـ، وهو الجزء الأخير من كتاب «ربيع الأبرار» محفوظ في المكتبة الوطنيّة في باريس (دليل الجمهورية العراقيّة لسنة 1960 ص563) وهذا كل ما عُرِفَ عنه، وما أُضيف على ذلك فهو مجرد افتراضات.

(2) مقامات الحريري: أنشأ الحريري خمسين مقامة أغلبها بأسماء المدن المعروفة مثل صنعاء ودمياط والكوفة ودمشق وسنجار وبغداد وسمرقند وغيرها، وهي المدن التي حلّ فيها بطل المقامات «أبوزيد السرّوجي» يرويها الحارث بن همام البصري، وهي حول كفاح السرّوجي في سبيل لقمة العيش، يستغل فيها مقدرته اللّغوية وحيله النكية التي ينجح فيها دائماً ويفوز بما يستطيع أن يواصل أسلوبه في الحياة، وقد قصد الحريري أن تكون هذه المقامات أداة تربية وتعليم، ولذلك ذاع صيتها وتزاحم الكل على حوزتها، انظر عنها: شوقي ضيف، المقامة، القاهرة 1951.

أما الحريري فهو: أبو محمد القاسم بن علي بن عثمان الحرامي البصري، ولد في البصرة سنة 446هـ/1054م واستقرّ في حي (بني حرام) فنُسِبَ إليه، وقد عُرِفَ بالذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، ثم اتصل بخلفاء بغداد ووزرائهم، وعاش مقرّباً من البلاط العباسي حتى وفاته سنة 516هـ/1122م، وقد خلّدته مقاماته: ينظر عنه: الزركلي، الأعلام، ط4 بيروت 1979، 5/177، وفيه مصادر ترجمته.

أما المقامة فإن معناها الخطبة أو الموعظة في القديم، انتشرت في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، ثم تطوّرت تطوّراً كبيراً، حتى شكّلت قصّة تربوية عند بديع الزمان الهمذاني المتوفى سنة 398هـ/1007م، ومن بعده الحريري فصارت نموذجاً عالمياً للأدب الرفيع فهي فنيّاً «حكايات أدبية تعتمد المواعظ والملح يرويها جوابة ذكي ومتعلّم في نثر مسجوع موغل بالتأنق والصنعة»، ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، محمد الجزائري، مقامات الحريري، بغداد 1991ب.ت. وانظر عن الهمذاني: الزركلي، الأعلام 1/115.

(3) مخطوط المكتبة الوطنيّة بباريس رقم ARBE 5874 تضم 167ورقة، بمساحة 28X37 سم فيها (99) صفحة مصوّرة بالألوان، وقد سلمت من عوادي الزمن وعبث المتزمتين، وحالتها بصورة عامّة جيدة.

(4) (خالد الجادر، المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي، بغداد 1972، ص23.

(5)- ماهود أحمد محمد، المزوق الواسطي ومخطوطته، مجلة (فن) 1987/1 ص40.

- أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة 1991، ص93.

(6) إن قسماً من هذه الآثار قد تأثر بالهدم أو النقل، لكن صور بعضها متوافر عندنا، وقسماً آخر لدى مديرية الآثار والتراث أو في بعض المراجع من أوائل هذا القرن.

(7) هدم الجامع سنة 1945ولكن أهم آثاره احتفظ بها في التجديد أو نقل إلى المتحف العراقي في بغداد ومنارته (الحدباء) لازالت قائمة.

(8) ايتنكهاوزن، فن التصوير، المرجع السابق ص96.

(9) صور هذه المحاريب نُشِرَتْ مع الدراسة في: المحاريب العراقية، لمؤلفته نجاة يونس الحاج محمد النوتونجي، بغداد 1976، صورة (17) و(21).

(10) مقامات الحريري المصوّرة، المرجع السابق ص128.

.. كذلك في التحليلات، فإن ما لم يذكر مصدره فهو من تحليل الباحث يوسف ذنون.

(11) مقامات الحريري المصوّرة، المرجع السابق ص134.

(12) عيسى سلمان ورفاقه، نصوص في المتحف العراقي، نصوص عربيّة، المجلد الثامن، بغداد 1975 ص48 عن محراب جامع الجويجاتي وص50 عن محراب الإمام عبدالرحمن وفيها صورها.

(13) آرنست هرتسفلد، تنقيبات سامراء، ترجمة علي يحيى منصور بغداد 1985، 44/1.

(14) SARRE



أمير تاج السر

الكتابة بمرح

كنت قرأت منذ سنوات، رواية «أبو شلاخ البرمائي»، للكاتب والشاعر السعودي الراحل غازي عبد الرحمن القصيبي، بعد أن كلفتني صحيفة الجزيرة بالمشاركة في ملف كان أُعِدّ عن الراحل، وشارك فيه كُتّاب ونقّاد وأصدقاء له، وكان ملفاً جيداً فعلاً، وأبرز بوضوح تلك الجماليات التي عاش مثقّف كبير كالقصيبي، يرسمها ويلوّن بها حياتنا.

كانت القصة من النوع الذي أسميه: الفنتازيا المرحة، أو الفنتازيا التي تطرق اللامعقول، أكثر من طرقها للمعقول، ولا يمكن للقارئ إلّا أن يبتسم، أو يضحك، من دون أن يدغدغه أي شك في صحة المعلومات التي تُروَى، خاصة أنها تستند إلى وقائع حدثت في الواقع، وتأتي بأسماء شخوص مؤثّرين في التاريخ السياسي والاجتماعي للشعوب. أبو شلاخ البرمائي، يحكي قصته لصحافي يحاوره بعد أن غدا نجماً، العامل البسيط في شركة النفط السعودية، في سنوات الرخاء الأولى، يصبح ذا حظوة لدى مدير الشركة، ثم عريساً لابنته، ثم مبعوثاً لدول كثيرة، ثمّ صديقاً لرؤساء كبار، منهم رئيس الولايات المتحدة الأميركية نفسه.

لقد كان مدخله إلى ذلك كله، الجرأة ومعرفة كل شيء بالفطرة.

هنا بالضبط ما تمنحه الرواية، وأذكر أنني علّقت على لوحة الغلاف، التي بدا فيها شخص برأس مقطوع موضوع بقربه، بأن على القارئ ومنذ أن تقع عيناه على غلاف الرواية، أن ينسى رأسه، يقطعه نظرياً، ويلقيه بجانبه، حتى تكون الأحداث الغرائبية المرحة، مُستساغة، ومدهشة ومحفّزة للاستمرار. وهكذا أكملت الرواية بلا رأس، وكانت من القراءات الممتعة التي مرّت على ذهني، الذي لم يكن ذهني الذي أعيش وأعمل به، بل ذهناً بديلاً، ذهناً مروّضاً لتلقّي الحكاية.

العام الماضي، قرأت رواية أوروبية هي: المئوي الذي هبط من النافذة واختفى، للكاتب السويدي يوناس يونسون، وكانت مماثلة لرواية القصيبي في الطرح الفنتازي المرح، نفس العامل البسيط، الذي يتحوّل من مُفجّر ديناميت صغير وفقير ومعتلّ العقل، إلى ظاهرة دولية، يصل من بلدته الصغيرة في السويد إلى الدنيا كلها، ويساهم بشكل فعّال في الاضطرابات والحروب الأهلية، التي حدثت في كل مكان في العالم، في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات، من القرن الماضي؛ إسبانيا- روسيا- إيران- فرنسا، إندونيسيا. صانع الديناميت يبدو في النصّ عادياً وهو يدخل مأزقاً ويخرج منه يلتقي بقتلة سفاحين ولا يقتلونه، برؤساء دول، ينحرون أقرب مساعديهم، من شِدة التعجرف والمزاج السايكوباتي وينجو من سكاكينهم وأسلحتهم، وقد أصبح صديقاً للينين، الشيوعي، زعيم روسيا، وترومان، الليبرالي، رئيس الولايات المتحدة الأميركية، والشاه، حاكم إيران، هكذا.. وفي النهاية يعود لبلاده ليكتهل ويصل سن المئة، حيث يُقيم في بيت للعجزة، ويفرّ في يوم عيد ميلاده، ليتورّط في جرائم مرحة، جداً.

الذي لفت نظري في الروايتين، هو الطرح الساخر، اللامعقول، حدّ أن تقطع رأسك، تلقي به خارج طقوس القراءة وأنت تطالع الروايتين، وفي نفس الوقت، تعود لتحيي غازي القصيبي، على فكرته التي كانت طرحاً عالمياً، لكن الرواية، كُتِبَتْ محلياً وَنُشِرَتْ محلياً، وقُرِئَتْ محلياً أيضاً، بينما رواية المئوي الذي هبط من النافذة، وصلت لبلاد بلا حصر، عبر لغات العالم كلها.



الأعمال الفنية للفنان الصيني: **شانغ شياو جانغ**

خالدة سعيد:
الشيخ العلايلي
أستاذي قبل بارت ودريدا

ليلى بوزيد:
«على حلّة عيني»
ليس موجّهاً للغرب

دينيس جونسون
رفيق الروح العربيّة

رياض الصالح الحسين
لا يزال في غابتنا

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العــدد 103 - مايو 2016



زهـا حـديد
كيف هشمت العمارة المألوفة؟!

فوتوغرافيا الريبورتاج
بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

أدب الغربة!
الكتابة خارج البلاد وداخـلها

مجاناً مع العدد كتاب
الصين وفنون الإسـلام
تأليف: زكي محمود حسن

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

لغتنا الجميلة

اللّغة العربيّة هي اللّغة التي نعتز ونُفاخِر بها، وهي اللّغة التي كلما اتهموها بالاندثار والرجعية، وجدوها لغةً حيّة تتجدّد وتتماشى مع الحداثة، بل ويزداد الطلب على تعلّمها من أبناء اللّغات الأخرى، وقد أنشأت الكثير من الجامعات في الدول الأجنبية أقساماً ووحدات للّغة العربيّة في دولٍ كثيرة قد لا تكون ذات كثافة سكانية عربيّة أو مسلمة، ويكون الإقبال على تعلُّم العربيّة فيها منقطع النظير، فما بالكم بمن لهم علاقة قيمة بالعرب، أو المسلمين بغير الناطقين بالعربيّة، فقد زرت معظم هذه الدول سواء في جنوب شرق آسيا أو دول الاتحاد السوفياتي سابقاً، وقد استعانوا بعرب كانوا يُقيمون فيها أو يزورونها من وقتٍ لآخر، فتمّ تكليفهم والأخذ بأيديهم بأن يُساعدوهم في إنشاء معاهد ومراكز لتعليم اللّغة العربيّة وهو ما تمّ بالفعل، بل وما يُثلج الصدر أنهم استطاعوا ترجمة العديد من أمهات الكتب إلى لغة الدولة الأجنبية التي تسعى لتعلُّم اللّغة العربيّة، وقد حقّقوا نجاحات كبيرة في سبيل ذلك وبأقلّ التكاليف الممكنة، فإذا كان الإقبال على العربيّة يتزايد عندهم فذلك بعكس أهل اللّغة العربيّة في دولها اليوم، التي حوّلت مساراتها إلى تعلُّم اللّغات الأخرى على حساب العربيّة؛ فنجد أبناءهم يتفاخرون بإتقانهم غير لغتهم العربيّة والواقع أنهم يحتاجون في استيعابها إلى مَنْ يساعدهم!

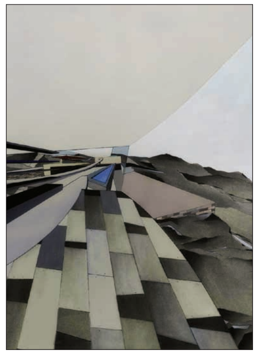
في دولنا العربيّة يوجد الكثير من الجهات الداعية إلى الاهتمام باللّغة العربيّة، وإعطائها الحيّز الأكبر من الدعم سواء من قِبَل الحكومات أو المؤسّسات العامّة أو الخاصة، وللأسف فإنهم- أو النسبة الغالبة منهم- يقفون عائقاً أمام اللّغة العربيّة والأخذ بها في المقدّمة!! نعم؛ فنقرأ أن أستاذاً في اللّغة العربيّة يدعو طلابه نحو تعلُّم اللّغة العربيّة بقواعدها ونحوها بالإكراه، فلا هو يُفْلِح في تعليمهم، ولا الطلاب أحسنوا تعلُّمها أو حب تعلُّمها، لدرجة وصلت إلى الكره!؟ وفي الدول التي تحدّثت عنها تجد طريقة سهلة وسلسة تحبّبهم في اللّغة العربيّة وتعلُّمها، وتبسّط الأمور بحيث تزيد من شغف المتعلّم بأن يطوّر من لغته العربيّة وفي وقت قياسي.

ونجد أستاذاً ومهتماً باللّغة العربيّة ويتفلسف بإتقانه لغة أخرى ولا تخلو عباراته العربيّة من جُملٍ غير عربيّة، ونجد هيئات ومؤسّسات تمّ استحداثها وتمّ صرف مبالغ خياليّة عليها، كما جنبت الكثير من الأساتذة الكبار في اللّغة العربيّة، ومع ذلك لم نلمس أي تقدّم مُعيّن نستشعر به أن هذه المؤسّسات قد قدّمت للّغة العربيّة ما يمكن أن تُفاخِر به هذه الجهة أو تلك بأنها كانت عند حسن ظن مؤسّسيها وداعميها بالشكل المطلوب، بل وتجد فيها من يتحدّث لغات أخرى وهي تحمل اسم اللّغة العربيّة، بعكس الجامعات الأجنبية التي تحدّثت عنها، والتي يُمنع فيها على الأساتذة والطلاب تحدّث أي لغة غير اللّغة العربيّة؛ حتى وإن كانوا لا يجيدونها.

لسنا هنا بصدد التقليل من شأن تعلُّم اللّغات الأخرى، وإنما على العكس من ذلك تماماً، فتعلُّم اللّغات مطلب مُحبَّب ومفيد لما فيه من الانفتاح على ثقافة وعلوم الأمم الأخرى، ولكن تعلُّمها يجب ألّا ينسينا لغتنا الجميلة، كما وصفها الأستاذ فاروق شوشة، والتي يجب أن تكون هي اللّغة الأولى بالنسبة لأبنائنا.

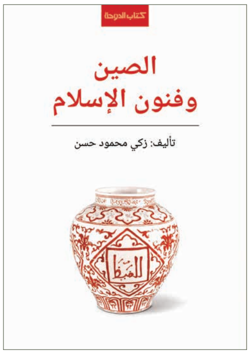
رئيس التحرير

الغلاف:



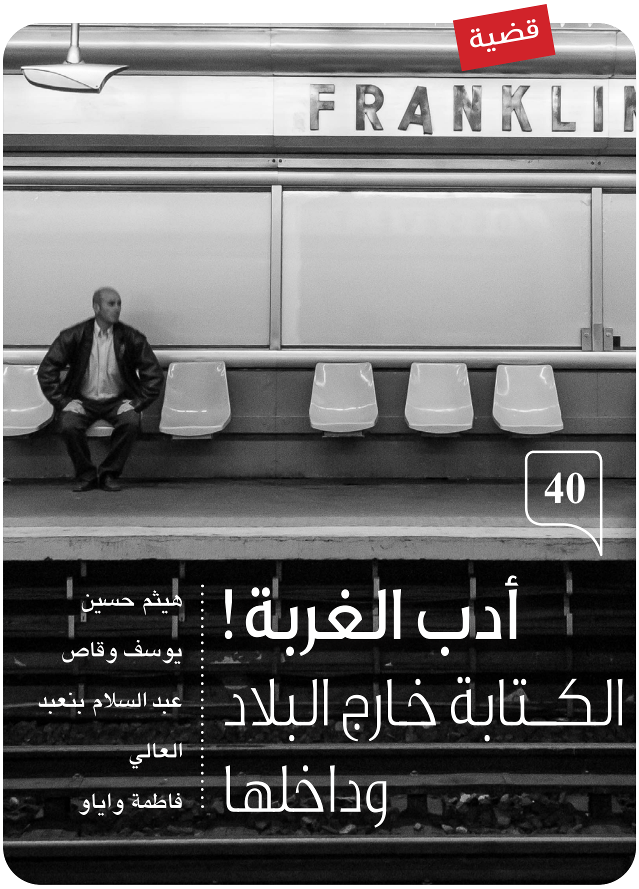
صورة الغلاف:
زها حديد

مجاناً مع العدد:



العمل الفني:
إناء فخّاري من حقبة سلالة «تشينغ»،
القرن السابع عشر

متابعات



الدوحة
ثقافية شهرية
العدد 104
السنة التاسعة - العدد مئة وثلاثة
رجب 1437 - مايو 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـرالـيـا	150دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفيـة أو شـيك بالريـال القطري باسـم وزارة الثقافـة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأمريكية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات



ملف

38

فوتوغرافيا الريبورتاج
بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

بنيونس عميروش
هاشم تايه
نديم جرجوره
فاتح بن عامر
محمد عبد الرحيم
مهند عبد الحميد

ملف خاص



رياض الصالح الحسين
أسطورتنا الحيّة
(1982 - 1954)

84

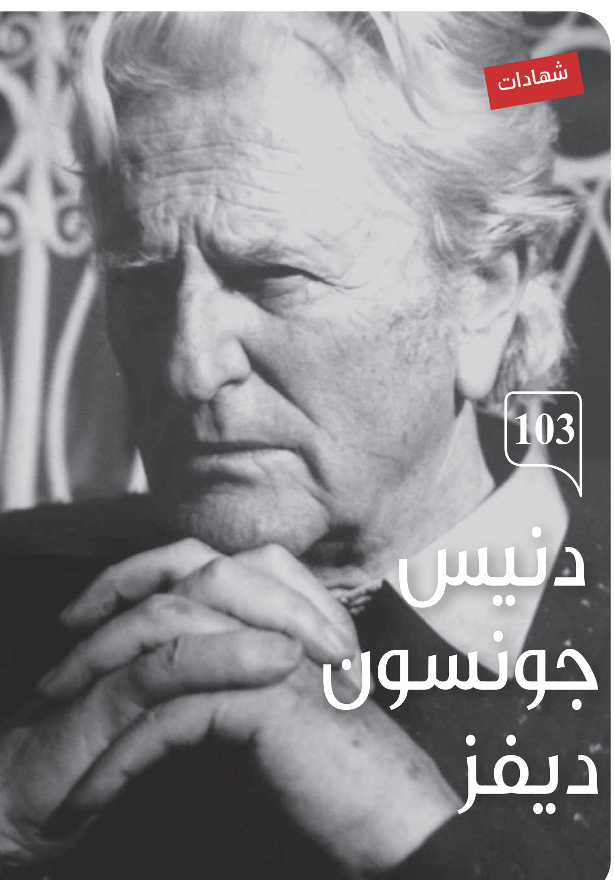
ملف خاص



رحيل
زها حديد

32

مقالات



شهادات

103

دنيس جونسون ديفز

في ذكرى النكبة ...
ماذا جمعنا من الذاكرة ؟!

غزّة: عبدالله عمر

على الرغم من الاهتمام المؤسّساتي في مختلف بقاع الوطن الفلسطيني والشتات بخلق حالة من التفاعل بين المنهج العلمي والفهم الصحيح للرواية الشفويّة الصادقة القائمة على حقائق يدلي بها من عاصروا الحدث، إلّا أن ما أنجز من كتابات في التاريخ الشفوي الفلسطيني مازال قليلاً بالنسبة لحجم المأساة والمعاناة التي تكبّدها الفلسطينيون أثناء وبعد النكبة.

العوائق التي مثلت أمام الاهتمام بالتاريخ الشفوي الخاص بالنكبة على وجه التحديد كثيرة، منها عدم إعطاء الجهد الكافي لجمع الروايات الشفويّة ممن عاصروا النكبة، سواء مادياً أو علمياً، إضافة لعدم وجود أرشيف موحّد لكلّ ما تمّ جمعه، ناهيك عن تفاوت نوعية وجودة حفظ المادة المسجلة، بالإضافة إلى موسمية العمل.

مع اختلاف جهود تدوين الرواية الشفويّة لأحداث النكبة من منطقة إلى أخرى بالأراضي الفلسطينية المحتلة، يقول الدكتور وليد القططي الباحث بالتاريخ الشفوي: شهدت السنوات الأخيرة جهداً للتاريخ الشفوي لنكبة عام 48، التاريخ الفلسطيني عموماً قبل النكبة على الرغم من كَمّ الضغوط والممارسات الإسرائيلية بالقمع والتخويف والإرهاب لإنهاء التاريخ وكبته في صدور القائمين عليه إلّا أن المبادرات الفردية أو المؤسّساتية تجاه التاريخ الشفوي قامت بواجبها لحدٍّ ما.

وانتقد القططي عدم وجود أرشيف يجمع كلّ الكتابات والمبادرات يوضح حجم العطاء في هذا المجال.

ولا ينكر الدكتور القططي أن الأرشيف الموجود حالياً والوحيد هو الإنترنت، ومن خلاله توجد مئات الحكايات عن تاريخنا، ولفت إلى وجود تقصير من الحكومات والمؤسّسات الرسمية في الأراضي المحتلة 48 لا تدعم التوثيق الشفوي للفلسطينيين .

أهمّية التاريخ الشفوي

رئيس مركز التاريخ الشفوي في



الجامعة الإسلامية سابقاً د. رياض شاهين يعود بذاكرته إلى حقبة احتلال البريطانيين عندما تولّوا عملية تدوين الأحداث في سجلات ومحاضر رسمية وصفها بأنها تلطّف من المقاطع التي تهم بلدهم.

ويشدّد على أن الندرة الكبيرة في التدوين التاريخي لأحداث النكبة دعت الباحثين والمؤرخين في الفترة الحالية إلى الرجوع للرواية الشفويّة لتغطية تلك الفترة الزمنية فبدأوا تدوين الرواية من أناس عاصروا تلك الأحداث ليؤرخوها.

وبيّن شاهين أن كثيراً من الشعوب اعتمدت على الرواية الشفويّة في التاريخ لأحداث مهمة في تاريخها، موضحاً أن اليهود اعتمدوا أيضاً على الرواية الشفويّة في ظِلّ الافتقار لمؤرخين يدونون الأحداث رسمياً.

وشدّد على ضرورة أن يهتم الفلسطينيون، من باب أولى، بالاعتماد على الرواية الشفويّة لتدوين الأحداث والمجازر والمذابح الرهيبة التي أُرتكبت بحقهم في العام 48، خاصة أن أناساً كثيرين مازالوا إلى هذه اللحظة وكانوا قد عاصروا تلك الأحداث ومروا بتلك التجربة.

ودعا شاهين زملاءه والمهتمين بتدوين التاريخ الفلسطيني إلى الإسراع في عمليات التدوين كونهم في صراع مع الوقت برحيل أولئك المعاصرين للنكبة.

تقصير واضح ودعم مفقود

ورداً على سؤال حول قيام المؤسّسات والمعنيين بجمع التاريخ الشفوي بدورهم في جمع ما يتعلّق بالنكبة، أجاب شاهين: مازال هناك نقص وقصور، ومازلنا بحاجة ماسة للاهتمام بهذا الجانب، مؤكّداً أن ذلك يتحقّق بدعم المراكز وتطويرها والاهتمام بها من أجل تغطية تلك الأحداث لأنها كثيرة ومؤثّرة ومؤلمة، وشدّد على ضرورة الإسراع في ملاحقة الناس الذين عاصروا أحداث النكبة وتدوين ما عانوا منه.

وأرجع شاهين أسباب تقصير المؤسّسات المعنية بالتاريخ الشفوي بتدوين وجمع الروايات الشفويّة ممن عاصروا أحداث النكبة إلى الافتقار إلى حكومة أو مؤسّسة رسمية تهتم وتتبنى تلك المراكز، مبيّناً أن تلك المراكز فقيرة من الناحية المادية



والمعنوية من حيث الدعم والتأهيل.

ودعا إلى ضرورة وجود حاضنة لها من الحكومة والجهات الرسمية للاهتمام والارتقاء بها ودعم مشاريعها من أجل مساعدتها في استكمال مشوارها في جمع التاريخ الشفوي، قائلاً: إنه على مدار ما يزيد على أربع سنوات من رئاسته لمركز التاريخ الشفوي بالجامعة الإسلامية لم يتلقَ المركز أي دعم من أي دولة أو مؤسّسة خارجية أو داخلية رغم مخاطبتهم كافة الجهات المسؤولة.

وأكّد شاهين أن الاحتلال الصهيوني في المقابل يدعم بكثافة مراكز التاريخ الشفوي لديه ويؤهل الروايات المفتراة لأن تكون روايات قانونية دولية في ظِلّ الدعم اللامحدود مادياً ومعنوياً.

الحاجة إلى عمل مؤسّسي شامل

الباحث في شؤون اللاجئين والتاريخ الشفوي وعضو لجنة رقابة في المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين الدكتور ياسر حرب يعتبر أن ما تمّ إنجازه من عمل في جمع الرواية الشفويّة للأحداث الفلسطينية وخاصة النكبة جيد، وأضاف: أن ما دُوّن دحض المعلومات التي جاءت بها الرواية الصهيونية عن النكبة وأبرز الكثير من الحقائق في التاريخ الفلسطيني وإحياء التراث.

ويشدّد حرب على ضرورة الاستزادة في الاهتمام بالتاريخ الشفوي بما يعزّز عملاً مؤسّسياً ممنهجاً وشاملاً، مؤكّداً أن ذلك يتمّ من خلال التنسيق والتشبيك مع المراكز المهتمة بجمع التاريخ الشفوي والعمل على إيجاد لجنة وطنية تشمل الداخل والشتات تقوم بوضع خطة وطنية موحّدة وشاملة تستهدف حصر الأرشيفات المتوافرة.

ويرى الدكتور حرب أن ضعف المستوى العلمي لكثير من الأعمال والمواد المسجلة وتدني مستوى الفائدة من المعلومات المجموعة، بالإضافة إلى عدم إتاحة المجال للباحثين للوصول إلى كثير من الأرشيفات وضعف التقنيات المستخدمة قللت نجاعة ما جُمِعَ عن التاريخ الشفوي للنكبة الفلسطينية، ودعا إلى ضرورة إيجاد منهج موحّد للبحث والاعتماد على التراكمات في العمل، وكذلك الاعتماد على مصادر



جديدة في البحث وتدريب الباحثين بشكل أكبر لعدم تكرار المواضيع المبحوثة مسبقاً من أجل الوصول إلى تدوين تاريخي مميّز للأحداث الفلسطينية وقت النكبة.

عدم وعي بأهمّية التوثيق

الباحث معتصم عدوان يقول: إن حجم الجهد المبذول في جمع التاريخ الشفوي الخاص بالنكبة أقلّ من أهمّية الحدث بكثير. وأضاف: إذا ضربنا الهولوكوست مثالاً للمقارنة نجد أنهم جمعوا عنه مئات ألوف الشهادات، بينما أحداث النكبة التي لا تقلّ أهمّية وخطورة عنه فلم تتجاوز عدد الروايات التي جُمِعَتْ عنها المئات فقط.

وبيّن أن أهمّ العوائق التي وقفت حجر عثرة أمام جمع الروايات الشفويّة للتاريخ لأحداث النكبة الجهل بأهمّية التوثيق وجمع الخبرات واستخدامها في تغيير موقف سياسي للفلسطينيين، بالإضافة إلى عدّة عوائق أخرى كضعف الإمكانيات المادية للمهتمين نتيجة عدم وضوح الأولوية الخاصة بشعبنا.

وشدّد الباحث عدوان في شؤون اللاجئين على أن عدم إيلاء جمع الرواية الشفويّة لأحداث النكبة أهمّية قصوى ووضعها في سلم الأولويات كانا سبباً في تضاؤل حجم الجهد المبذول مقارنة مع ما هو مطلوب، مستدركاً: لا أنفي بذلك وجود جهد تماماً في عملية تدوين الرواية الشفويّة في صراع مع الوقت، موضحاً أن السنوات الماضية التي لم يهتم بالتدوين الشفوي فيها خسرت كثيراً نظراً لانقضاء آجال المعمرين الذين عاصروا النكبة. وأضاف أنه: بات من النادر وجود أشخاص كانوا في زمن النكبة بعمر 12 عاماً على الأقّل ليرووا الآن تفاصيلها، طبقاً لقوله.

وشدّد عدوان على أن سبيل الإنقاذ للرواية الشفويّة بات متأخراً جدّاً، مؤكّداً على ضرورة العمل والاهتمام بتدوين الرواية الشفويّة للأحداث والقضايا المعاصرة التي تلحق بنا ويعمد الاحتلال إلى تزويرها وروايتها من وجهة نظره.



مشهد من مسرحية مدينة كل مكان

مهرجان الدوحة المسرحي «33»

دورة تحديد الرهانات

الدوحة- طه عبدالرحمن

مع اختتام مهرجان الدوحة المسرحي دورته الثالثة والثلاثين، وإسدال الستار على جدل استبقه واستتبعه في آن، فإن إقامته خلال الفترة من 27 مارس/آذار إلى 2 إبريل/نيسان 2016، تعكس الرغبة في النهوض بالحركة المسرحية القطريّة، ليصبح بحق «أبو الفنون»، انعكاساً لواقع معاش، وناقلاً لنبض المشاهدين.
المهرجان شهد تقديم خمسة عروض مسرحية، أعقبها ندوات تطبيقية، فكّك خلالها حضورها كلّ عمل مسرحي من مختلف جوانبه، بمشاركة عدد كبير من الفنّانين والنقّاد بدول مجلس التعاون والدول العربية، علاوة على حضور النخب الفَنّية القطريّة لهذه الندوات، ما عكس حرصاً من جانبهم على تبادل الأفكار مع جيل الشباب من الفنّانين.

ولم يغفل المهرجان مناقشة واقع المسرح القطري، وبحث السبل الكفيلة لنهضته، استناداً إلى تاريخ مسرحي عريق في قطر، على نحو ما أقامه المهرجان من ندوتين فكريتين، تحت عنوان «بدايات»، شارك فيهما فنانون ونقّاد قطريون، قدّموا خلالهما أربع ورقات.
من هذه الأوراق، تلك التي قدّمها الفَنّان علي ميرزا محمود بعنوان «نشأة المسرح الرسمي». فيما قدّم الفَنّان محمد أبوجسوم، ورقة عنونها بـ«بداية الابتعاث للدراسات المسرحية»، كما قدّم الفَنّان محمد البلم ورقة بعنوان «المسرح التربوي»، بينما كانت آخر هذه الأوراق، تلك التي قدّمها الناقد الدكتور حسن رشيد، وعنونها بـ«المسرح والجمهور».
العروض المسرحية التي احتضنها مسرح قطر الوطني على مدى أيام المسابقة، حملت العناوين: «الغرق في أحواض الزجاج، الجوع، انكسارات سعيد المجبر، سجون، مدينة كلّ مكان». وكان العرض الأخير هو العمل الذي توّجته لجنة تحكيم المهرجان كأفضل عرض مسرحي متكامل، ليحصد جائزة المهرجان الكبرى.
العديد من الجوائز الأخرى كانت من نصيب عدد من المسرحيين، حيث حصد الفَنّان فهد الباكر، جائزة أفضل إخراج مسرحي، بجانب حصول الممثلة ندى أحمد على جائزة أفضل ممثلة دور أول، بينما كانت جائزة أفضل مساهمة عربية من نصيب الممثل عبدالرحمن المزيعل.

انفتاح مسرحي

غير أنه على الرغم من المحلية التي بدت في برنامج المهرجان، وثيمته، إلّا أن الطابع العربي لم يكنْ خافياً عن



من عرض انكسارات سعيد المجبر



من عرض الجوع

هذه الدورة، إذ إن ضيوفه تنوّعوا بين شخصيّات خليجية وأخرى عربية، أسهمت جميعها في إثراء الندوات التطبيقية للعروض المسرحية، ما بين معقّب ومتداخل، بجانب حضورهم اللافت أيضاً في مناقشات الندوات الفكرية، وهو ما أثرى مداخلاتها.

كما أن الحضور العربي كان لافتاً أيضاً على بعض نصوص العروض المسرحية، التي جرى تقديمها، فالعمل الفائز بالجائزة الكبرى مؤلفته هي الكاتبة الأردنية سوسن دروزة، كما أن عرض «سجون» أيضاً مؤلفه هو الكاتب الأردني مفلح العدوان، بجانب عمل «الغرق في أحواض الزجاج»، ومؤلفه هو الكاتب العراقي محمود أبوالعباس. في حين عملين فقط، صاحباهما قطريان، هما الكاتب عبدالرحمن المناعي، صاحب عرض «انكسارات سعيد المجبر»، والكاتب طالب الدوس، صاحب عرض «الجوع». وإن كانت هذه النسبة تعكس أزمة في النصوص المسرحية القطريّة، فإن الواقع يؤكّد أن هذه الأزمة تتجاوز الحركة القطريّة إلى غيرها من العروض المسرحية العربية، حتى أصبحت النصوص هي أزمة الحِراك المسرحي العربي بشكل عام.

والواقع، فقد كان مسؤولو المهرجان على تماس من هذه الأزمة، وغيرها من أوجاع المسرح القطري، وفق ما صرح به السيد فالح العجلان الهاجري، رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، بأن «هناك حالات قصور، ينبغي علاجها، وأن وزارة الثقافة والرياضة لن تقف من جانبها عند حدود هذه السلبيات، وأن كشف الحساب، الواجب تقديمه، سيحتم على الجميع، إبراز ما تَمّ إنجازه، علاوة على إبراز ما تَمّ الإخفاق فيه».

ولَعلّ هذا التصريح من قِبَل رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، يؤكّد أن الأمر لن يقف عند حدود الدورة المنقضية، وأنه سيكون لها ما بعدها من التقييم، ليكون المهرجان بحق



فهد الباكر حاملاً جائزة أحسن إخراج



لقطة جماعية لمسؤولي المهرجان ولجنة تحكيمه والفائزين



من حضور العروض المسرحية

فرصة لاستعادة الدور التاريخي للمسرح القطري، دون الاكتفاء بما تحقّق، خاصةً وأن المسرح القطري يتمتع بتاريخ عريق، أنجب العديد من الفنّانين، الذين صاروا رموزاً للحركة المسرحية الخليجية، وقواماً للحركة المسرحية العربية، ولا يمكن في هذا السياق، استثناء مسرحية «أم الزين»، من هذا التاريخ، وهي المسرحية، التي جذبت العديد من ميلاد الفنّانين بدول الخليج العربية، منذ أكثر من 40 عاماً تقريباً، ما يعكس ريادة المسرح القطري.

استعادة الريادة

الحرص على الدفع بالمسرح القطري إلى النهوض والتطوّر، يبدو أنه لن يقف عند حدود الجهة الرسمية فقط، ولكن يبدو أن هناك عزماً لإشراك الفنّانين أنفسهم في الأخذ بالمسرح القطري إلى ناصية المنظومة الفنّية الجامعة، والتي تنصهر فيها كافة ألوان الفنون.

لكن حتى تكتمل هذه المنظومة، لتكون مُعبِّرة عن الحِراك المسرحي، بما يعيد إليه تاريخه ونهضته، فإن لجنة التحكيم لم تغفل الحديث في توصياتها عن العديد من الملاحظات، التي شدّدت خلالها على أهمية إيلاء اللّغة العربية الفصحى الاهتمام اللازم، في ظلّ حرص بعض الأعمال المسرحية على أن يكون قوام نطق ممثليها اللّغة العربية الفصحى، وفق ما ظهر بالعرضين «مدينة كل مكان»، و«انكسارات سعيد المجبر»، علاوة على حرص الممثلين على النطق بها.

ولم تقف توصيات لجنة التحكيم عند هذا الحدّ، بل دعت إلى ضرورة توخي الدقة في اختيار الممثلين من الوسط المسرحي القطري، وتكثيف تدريبهم من قِبَل المخرجين، دون التهاون في هذه المسؤولية. ولما كان حضور الندوة التطبيقية لمسرحية «مدينة كل مكان» قد أبدوا ملاحظاتهم على الاستعانة بما يعرف بـ«الكولاج»، والاعتماد على فكرة تجميع النصوص والمشاهد، فقد شدّدت اللجنة على أهمية الاستعانة بـ«دراما تورج» للنصوص المعدّة للخروج من ثغرات الاضطرابات المفاجئة كالحبكة، والنهايات غير المدروسة. والواقع، فإن هذه المسرحية، وعلى الرغم من فوزها كأفضل عمل متكامل فقد أثارت النقّاد، عندما اعتبروا نصها ضعيفاً، غير أنهم استدركوا بأن المخرج تمكّن من معالجته بمهارة إخراجية، ما جعل فهد الباكر يحصد جائزة أفضل إخراج عن هذا العمل، علاوة على ما أصاب العرض ذاته من إطالة، «كان يمكن أن يتم اختزاله في أكثر من مشهد، ليتم إسدال الستار على العرض»، على حَدّ وصف المشاركين في الندوة التطبيقية، التي أعقبت هذا العرض.

العمل الفائز صرخة

يُعدّ العمل الفائز بالجائزة الكبرى للمهرجان، بمثابة صرخة في وجه الحروب والتحذير من ويلاتها، وإشارته في أكثر من موضع إلى أن الشعوب هي من تدفع لقاء ما تخلفه من دمار وشتات على كافة المستويات، وذلك عبر مشاهد، تألّق خلالها ممثلو العرض، وهو ما لفت انتباه لجنة التحكيم، ما جعلها تتوّج البعض منهم بجوائز مميّزة.

والمؤكّد أن إسدال الستار على الدورة المنقضية للمهرجان، وما صاحبها من إقرار بمسؤولية ما يعانيه المسرح القطري، كغيره مما يعانيه المسرح الخليجي والعربي، ورصد مسؤولي المهرجان لهذه الجراحات، أمر يؤكّد أنها يمكن أن تندمل، وأن تمرير مشرط الجراح عليها يؤشر في الوقت نفسه إلى أنه يمكن مداواتها بوصفات علاجية تنقذه من رقدته السريرية، إن جاز التعبير، خاصة بعد إعلان رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان، أنه سيتم إشراك الفنّانين أنفسهم في إقامة دورته المقبلة، «باعتبار الفنّانين هم منا، ونحن منهم».

هذا الإعلان قابله ترحيب في المقابل من قبل الفنّانين والفرق المسرحية، التي أبدت استعدادها في طرح مبادرات ومشاريع مسرحية خلال الموسم المسرحي المرتقب، بحيث لا يقتصر نشاطها على المشاركة فقط بعروض في المهرجان، وهي كلها مؤشرات تعكس الرغبة الجادة والصادقة لإنقاذ المسرح القطري، والبحث في وسائل علاجه، ليستعيد عافيته، ويسترد سيرته الأولى، بعروض مسرحية، لا تتوقّف عند المشاركة بالمهرجانات، أو الاحتفال بها في أجواء كرنفالية، بل تكون إثراءً للمسرح ذاته، وتحقيق أهدافه، ما يجعله بحق جديراً بالوصف الأشهر له بأنه «أبو الفنون»، كما اعتاد الفنّانون والنقّاد على وصفه.

كيف حال الثّقافة في عاصمة الثّقافة ؟



الجزائر: نوّارة لحرش

أُسدل الستار على تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية 2015»، في منتصف الشهر الماضي، وهذا بعد العديد من النشاطات والفعاليات الثّقافية، التي انطلقت في 16 إبريل/نيسان من العام الماضي، وامتدّت على مدى 12 شهراً، حضرت فيها الثّقافة بتنوّعها الجغرافي من الجزائر والدول العربية التي جاءت بسلسلة من الأسابيع الثّقافية قدّمت خلالها تراثها وفنونها وما تيسّر من أدب ومسرح وسينما، كما حضرت إيران، هولندا، والولايات المتحدة الأميركية كضيوف شرف على التظاهرة.

التظاهرة تفاوتت وتباينت مستويات فعالياتها ونشاطاتها الثّقافية والفَنّية، كما تنوّعت وتعدّدت محطاتها، وظلّت محور جدل من طرف الكثير من المشتغلين في الحقل الثّقافي والإعلامي. وطرحت أسئلة كثيرة من قبيل: هل نجحت تظاهرة «قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية»؟، وما الذي حقّقته؟. أم أنها تعثرت؟، وإذا كان أمر تعثرها حقيقة، ما أسباب هذا التعثر، ولماذا أيضاً تعثرت بعض مشاريع التظاهرة ولم تكتمل مثل مشروع الكِتاب الذي كان من المفروض أن يتمّ طبع 1500 من العناوين في مختلف التخصّصات، لكن مع سياسة التقشّف وترشيد النفقات تَمّ تقليص العدد إلى أَقلّ من 500 عنوان. كما تَمّ إلغاء عِدّة نشاطات ومشاريع ثقافية كانت قد بُرمجت مع بداية التظاهرة. وظلّت علامات استفهام كثيرة حول التظاهرة والميزانية التي خُصصت لها، تتكرّر في وسائل الإعلام بكثير من الانتقاد.

حول هذا الشأن، يصرّح الكاتب والباحث والمترجم عبد السلام يخلف لمجلة «الدوحة»: «الثّقافة مسألة مهمة للمجتمعات المعاصرة، لكن الملاحظ

أنها تحدث على خلفية مأساوية في الكثير من الدول العربية وهذا ما قلّل من شأنها. إن هذه التظاهرة بقسنطينة حقّقت الكثير من الإنجازات المادية مثل قاعة للحفلات ومراكز ثقافية في مجموعة من البلديات التابعة لقسنطينة وتجديد قصر الثّقافة ودار الثّقافة، إضافة إلى تجميل الأحياء وواجهات البنايات وإنجاز الكثير من الحدائق العمومية وبناء جسر صالح باي. قد نستمر طويلاً في سرد الإنجازات، لكن المهم في التقيّيم هو التركيز على العلاقة بين المثلث: الأهداف المرسومة، والوسائل المجندة، والإنجازات المحقّقة».

المتحدّث نفسه واصل، في السياق ذاته، منتقداً تصريحات بعض القائمين على التظاهرة: «يقول المنظمون إنهم قد حقّقوا 90 بالمئة من برنامجهم. الملاحظ أن ما تَمّ تحقيقه في مجال الترميمات مثلاً تَمّ في الجزء الاستعماري من المدينة مع تخلف الأشغال الخاصة بترميم المدينة (العربية) القديمة بشكل كبير وهذا دليل على أن معظم الأشغال كان يجب ألّا تُحصر في مرحلة التظاهرة لأن ترميم البنايات القديمة يتطلّب خبرة كبيرة ووقتاً طويلاً».

ويوضح في المنحى ذاته: «لقد خصّصت الدولة الجزائرية ما يقارب مليار دولار للتظاهرة، وهذا ما أسال لعاب الكثير من المتربصين، ووقع هدر كبير لأموال الدولة بسبب إسناد الكثير من النشاطات إلى هواة تَمّ إقحامهم بهدف خلق مناخ يتمكّن فيه هؤلاء من الصيد في المياه العكرة».

عبد السلام يخلف الذي كان منسقاً ومشرفاً على أحد نشاطات التظاهرة، علّق بكثير من التذمّر: «أنا شخصياً كنت مشرفاً على نشاط اسمه (أماسي سيرتا للشعر) وتَمّ إبلاغي بطريقة ميكانيكية على أن الجلستين المتبقيتين قد تَمّ إلغاؤهما بدعوى التقشف والأزمة الاقتصادية».

يخلف، له وجهة نظر في مثل هذه التظاهرات، إذ يقول: «حتى ولو كانت هذه النشاطات ترضي القائمين على اليونيسكو وغيرها من التنظيمات، علينا أن نعيد النظر فيها وفي الاستفادة منها لأن النشاطات الفكرية والأكاديمية، وخاصة التي تُنظّم في الجامعة تحدث في غياب الجمهور وهذا ما يبعث المنظمين إلى التركيز على النشاطات التي تجلب الجماهير مثل الموسيقى والغناء».

في الأخير، يرى عبد السلام يخلف، أن هناك نقطة كانت الأسوأ ربما في التظاهرة، وهي الطبع، إذ يؤكّد أنه لم يكن في مستوى بحجم تظاهرة تواصلت على مدار كامل من العام: «أما الكُتب والوثائق التي تَمّت طباعتها في هذه المناسبة فقد تَمّ توزيع غالبيتها بشكل عشوائي، حتى أن بعض المطويات لبعض اللقاءات بقيت في الأدراج ولم توزّع أصلاً. جميل أن نشكر أنفسنا على النجاحات، لكن علينا أن نتدارس أخطاءنا كي نتمكّن من القيام بالأحسن».

من جهته، قال القاص والكاتب عبد الكريم ينينة: «تنظيم تظاهرة (قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية)، جاء بعد 8 سنوات من تنظيم تظاهرة الجزائر (عاصمة للثّقافة العربية)، وهذا في حَدّ ذاته كسر للرزنامة العربية الخاصة بالعواصم العربية للثّقافة: «إن هذه التظاهرات الثّقافية الضخمة هي من الأهمّية بمكان من حيث التنمية المحلية والصيت الدولي والتبادل والتواصل المعرفي والفَنّي الذي يعود بالأثر الطيب على الساحة الثّقافية الوطنية، إذ يخلق مشهداً ثقافياً رفيعاً على مدار العام، بمستوى دولي يصنعه الأشقاء العرب بانتقاء بالغ، وكذلك التعريف على أوسع نطاق بمنتوجنا الثّقافي الذي يجهله كثير من الإخوة العرب للأسف، وأنا أراهم غير محظوظين في هذا الجانب، إذ الجزائر قارة فَنّية، طبوعنا الغنائية كثيرة دون حصر، والأدب الجزائري وفير ومغاير، والسينما متفوّقة رغم قِلّة الإنتاج في السنوات الأخيرة، نحن أقرب إلى أوروبا وقد لامستنا الحداثة لأسباب جغرافية دون أن نتخلّى عن أصالتنا وهويتنا».

وبالنظر إلى ما يمكن أن تكون قد حقّقته قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية، يقول ينينة: «لا يجب أن ننسى بأن قسنطينة ليست عاصمة للجزائر، وإن كانت قطباً تاريخياً لها، لهذا يجب ألّا نحمّلها فوق طاقتها، بداية من نقص هياكل الاستقبال، إلى الظرف الذي انعقدت فيه التظاهرة، والذي تميّز بعدم الاستقرار الإداري، حيث عرفت التظاهرة ثلاثة وزراء، أولهم حضر لها ثم غادر، والثاني افتتحها ثم غادر، والثالث سيقوم باختتامها، زيادة إلى هذا فإنها تزامنت مع الانهيار الخطير والمريع لأسعار النفط، ورغم هذا، ومع أنها لم تصل إلى المستوى الذي حقّقته تظاهرة (الجزائر عاصمة للثّقافة العربية) فإن تظاهرة (قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية) لم تكن أقلّ وهجاً من مثيلاتها في عواصم عربية أخرى، بغض النظر عن انتقادات من هنا وهناك بعضها مؤسس وفي محلّه، وبعضها لأسباب شخصية متعلّقة بالتجارة الثّقافية التي أحدثها الطفيليون في السنوات الأخيرة».

أما الناقد لونيس بن علي، فذهب إلى القول: «لا أستطيع أن أقيّم تظاهرة حدثت في غفلة مني، سأكون صريحاً وأقول كأنّها لم تحدث بالنسبة لي، أو كأنها وقعت في بلد آخر بعيد. هذه مشكلة حقيقية، ذلك أنّ متابعة الإعلام نفسه لهذا النشاط شبه منعدم، كأنه لا حدث، وبالنسبة لي أعتبره لا حدث فعلاً».

صاحب «تفاحة البربري»، أضاف متسائلاً: «لماذا هذا التعتيم؟ ولماذا تصرف أغلفة مالية ضخمة لنشاطات لا تأتي بالفائدة للثّقافة؟، ما يهمني ليس أن أستفيد شخصياً أو يستفيد غيري من دعوة مُعيّنة، لكن تُقاس أهمّية أي تظاهرة بمدى مساهمتها في الإتيان بالحِراك الثّقافي وبالبدائل الثّقافية. مازلنا للأسف نربط الثّقافة بالمصالح الشخصية، يجب أن نغيّر هذه النظرة، ونقيّم التظاهرة بمدى مساهمتها الملموسة في الحياة الثّقافية».

لونيس، طرح أسئلة ذات صلة بهذا الشأن: «أين الكُتب التي طُبعت بمناسبة التظاهرة؟ أين النشاط الثّقافي؟، كل شيء حدث ويحدث في غرف مغلقة أو في إقامات مريحة يستفيد منها من هم متعودون على مثل هذه التظاهرات».

وخلُص في الأخير: «شخصياً، أنا بصدد إنتاج تصوّر عام فقط، استناداً إلى ما أملكه من معطيات قليلة، لهذا ولأني لم أشرك في التظاهرة فلا أملك ما أقوله، يبقى - كما قلت - إنه علينا أن نُقيّم انطلاقاً من النتائج الملموسة».



الدكتور والناقد اليامين بن تومي، تساءل من جهته عن ما يمكن أن تكون قد حقّقته تظاهرة قسنطينة عاصمة الثّقافة العربية، ثم أضاف: «لا أريد أن أكون متعجلاً في الحكم، فغالباً ما تكون الأحكام المتعجلة قاسية، فبقدر ما تحقّقت بعض الأمور البسيطة على مستوى البناءات القاعدية كبعض المنشآت، بقدر ما كشفت عاصمة الثّقافة عن هشاشة رهيبة في التنظيم، حيث لا يمكن أن نقول إنها كانت حدثاً ثقافياً كبيراً. بمعنى أنها لم تُحدِث نقاشاً ثقافياً وأدبياً كبيراً، فلقد غلبت عليها الكرنفالية والمهرجانية، وغالب النشاطات الثّقافية لم تكن متاحة للمثقّفين بقدر ما كانت متاحة للطابع الفلكلوري، ها هنا أجدني أطرح ذلك التساؤل المرجعي ما الذي يمكن أن نسميه حدثاً ثقافياً؟ هل يمكن أن نُقيِّم سنة من عاصمة الثّقافة بعدد اللقاءات والأمسيات أم بالأثر الثّقافي الذي أحدثته في نفوس المثقّفين؟».

المتحدّث نفسه، قال بكثير من المرارة: «إن لم تستطع العاصمة الثّقافية أن تحتوي المثقّفين بعيداً عن الشللية والعُصب التي يمكنها أن تحوّل مسار أي نشاط ثقافي، وإن لم تستطع أن تحدث تلك الهزة فعن أي عاصمة ثقافية نتكلّم، إننا للأسف نفتقد إلى صناعةٍ إستراتيجية ثقافية وطنية، تُشركُ الجميع وتجعلهم ينخرطون في نقاش الأزمة الثّقافية بالبلد».

صاحب «الزاوية المنسية»، يرى من جهة أخرى أن التظاهرة لم تنتج سوى العجز وصناعة اليأس في نفوس الكثير من المثقّفين: «هل يمكننا أن نتحدّث عن ما أنتجته عاصمة الثّقافة العربية سوى العجز عن إعداد إستراتيجية متكاملة لبلد بحجم قارة كالجزائر، بل وجود ما يمكن أن أسميه صناعة اليأس في نفوس المثقّفين الذين لم يكن لهم وجود في إطار هذه التظاهرة لأننا لا نملك تصوّراً ثقافياً كافياً لخلق مجايلة حقيقية على مستوى تفعيل النقاش الثّقافي، الثّقافة ليست بمشروع إداريّ، إنها مشروع للاحتماء من حالة الانسلاخ والذوبان والتشويه التي أصابت الشخصية الوطنية، حيث أدت إلى انهيار الإنسية الجزائرية ضمن تراكيب الاستيراد المريع للممثلين الثّقافيين من الشرق والغرب دون محاولة جادة لصناعة الشخصية الثّقافية الوطنية وتعزيز مكانتها في واجهة الثّقافة الرسمية والشعبية».

وخلُص في الأخير متسائلاً أيضاً: «هل استطاعت عاصمة الثّقافة أن تطرح مثل هذه الأسئلة العميقة، أم أنها كانت كما أسميه- نشاطات عابرة ملأت فراغاً فقط-، إنها أشبه بالأصوات التي تنهب مع الريح من دون أن يكون لها أثر قوي على مستوى الساحة الثّقافية. إن الثّقافة التي لا تستطيع أن تُرمِّم واجهة البلد في وجه العالم لن يكون لها مكان في العالم نفسه».

كـواليس الـدراما التركـية

هي الرابحة.. والسيناريو وفق نسب المشاهدة

سالي شبل

الدراما التركية تغزو فضائيات العالم العربي؛ قد يبدو هذا عنواناً مترجماً لنسب المشاهدة التي تؤكّد بأن الدراما التركية تفوّقت على الأعمال الدرامية العربية في عقر دارها. لكن واقع انتشارها لا يقف عند هذه الحدود؛ ذلك أن الدراما التركية في سنوات قليلة تربّعت على عرش الدراما في العالم كله وأصبحت الولايات المتحدة الأميركية ومعظم بلدان آسيا وأوروبا تتهافت على شراء حق عرض المسلسلات التركية وتقوم بدبلجتها إلى لغاتها.

حالياً، تُشكّل الدراما 7 % من الاقتصاد القومي لتركيا. وفي العام الماضي بلغت عائداتها من الدراما 270 مليون دولار، ولم يختلف الحال كثيراً منذ العام 2010. كما لا تقف الأرباح عند مستوى العائدات الضخمة؛ فما تتضمنه الأعمال الدرامية التركية من معالم سياحية وفضاءات معمارية، ومناظر طبيعية خلابة مصوّرة بدقة عالية... تساهم في الترويج للسياحة في العديد من المدن التركية. ويأتي على رأس الأعمال التي حقّقت أرباحاً طائلة مسلسل «حريم السلطان» بأجزائه الأربعة، يليه على التوالي مسلسل «القبضاي»، «العشق الممنوع»، «على مر الزمان»، «وادي الذئاب» و«العشق الأسود». فيما يُعدّ أشهر كُتّاب ومؤلفي الدراما التركية الكاتبتان «سما» و«إيلام» اللتان قامتا بكتابة «العشق الممنوع» الذي كان من بطولة «بيرين سات» الشهيرة بـ«فاطمة» والممثل التركي «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بـ«مهند»، والذي حقّق نجاحاً كبيراً في أرجاء الدول العربية والأوروبية، حيث تَمّ بيعه الى أكثر من 72 دولة.

خوف المنتج والممثل من نهاية درامية

وإذا كانت شركات الإنتاج التركية قد نجحت في وضع قواعد لنجاح الأعمال الدرامية ومن ثَمّ توفير ميزانيات في مستوى الأعمال، فإن التكلفة الضخمة لأغلب الأعمال الدرامية الناجحة مثل «العشق الممنوع»، «حريم السلطان» و«كورت سيد وشورى»... أصبحت تخيف المنتجين من تعرُّض استثمارهم لنهاية درامية! مثلما حدث مع المسلسل التركي «كورت سيد وشورى» الذي اعتمد فيه المنتج على اسم «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بـ(مهند) نظراً لشعبيته الواسعة التي جعلت المنتج على يقين أن «كورت سيد وشورى» سيحقّق نجاحاً كبيراً، بالإضافة إلى أنه قد تَمّ تصويره بين روسيا وتركيا... إلّا أن الحظ لم يحالف فريق العمل. وكان فشل المسلسل ناجماً عن عدم وجود تجانس بين بطلي العمل «تاتليتوغ» والممثلة التركية «فرح زينب عبد الله»، كما لم ينقذ العمل من خسارته انضمام الممثلة التركية «فهرية افجين» بطلة مسلسل «طائر النمنمة» التي صرحت حينها بأن «كواليس العمل تدور في جو من التوتر والمشاكل الدائمة». وكان هذا المسلسل أول مسلسل فاشل لـ«مهند» بعد سطوع اسمه في عالم الدراما التركية بأنجح الأعمال مثل «نور» و«العشق الممنوع» و«شمال جنوب» و«عودة مهند» مما سبّب له إحباطاً كبيراً جعله يمتنع عن الظهور لفترة طويلة في الأماكن العامة ويتفادى المقابلات الصحافية، بل تردّد كثيراً قبل أن يبرم في فبراير/شباط المنصرم عقده مع شركة «قمر» منتجة مسلسل «العشق الممنوع» ليخوض به السباق الدرامي المقبل في سبتمبر.

في الدراما التركية ليست الرياح دائماً كما تشتهي السفن، فعندما لا يحقّق المسلسل نسب المشاهدة المرجوة تضطر الشركة المنتجة إلى إنهاء المسلسل بالاتفاق مع السيناريست، وذلك بتعديل السيناريو بصورة مستعجلة تنهي حلقات المسلسل. وهذا ما حدث مع الممثلة التركية «نورغول يشلشاي» الشهيرة بياسمين عن دورها في المسلسل التركي «عشق وجزاء» التي توقّف مسلسلها «جناية» منذ ثلاثة أعوام عند الحلقة الثامنة لتكتفي الشركة المنتجة بأقلّ الخسائر، وهذا ما يضع الممثلين التركيين في منطقة غير آمنة، ولتفاديها، مثلاً، اشترطت الممثلة «بلين كاراهان» الشهيرة بالسلطانة مريم عن



دورها في المسلسل التركي التاريخي «القرن العظيم» أو كما هو معروف في الوطن العربي بـ«حريم السلطان»، اشترطت تقاضيها حقوقها كاملة عن مسلسلها الجديد «يكفي» وليس عن كل حلقة منفصلة كما هو متعارف عليه في سوق الدراما التركية، وهذا ما فعلته أيضاً الممثلة «مريم أوزيرلي» التي حصلت على أجرها كاملاً مقابل دورها في الجزء الأول من مسلسلها الذي يعرض حالياً بتركيا «ملكة الليل»، والذي يشاركها بطولته الممثل التركي «مراد يلدريم» الشهير بـ«أمير».

ولكي تستطيع شركات الإنتاج توقيف العمل بشكل اضطراري، تلجأ إلى تصويره حلقة بحلقة، مما يضع العبء الثقيل على الممثلين، حيث يضطر فريق العمل إلى تمديد مدة التصوير إلى 5 أيام متواصلة من كل أسبوع إلى أن تجهّز الحلقة الأسبوعية من المسلسل. وقد عانى من ذلك الممثل التركي «كينان أميرزالي أوغلو» الشهير بـ«ماهر» عن دوره في مسلسل «القبضاي» والذي خرج في تصريحات صحافية أكثر من مرّة يعلن انزعاجه الشديد من التصوير المتواصل والبقاء في أماكن التصوير طوال الأسبوع تقريباً وذلك نظراً لطول مدة الحلقة التي تتراوح بين 100 و 130 دقيقة، وهو الأمر الذي يشتكي منه العديد من الممثلين.

شركات الإنتاج أيضاً تعاني من تصوير المسلسل حلقة بحلقة عندما تصاب ممثلة أو ممثل بوعكة صحية أو حادث مفاجئ فيضطر السيناريست إلى تغيير سيناريو العمل بما يتوافق وغياب الممثل من الحلقة المصوّرة، مما يحدث ارتباكاً لدى تتبُّع الأحداث عند المشاهد. وقد حدث مع الممثلة التركية «مريم أوزيرلي» الشهيرة بالسلطانة هيام أن أصيبت بمتلازمة الإرهاق في عام 2013 أثناء عرض الموسم الثالث من «حريم السلطان» فاضطرت للسفر إلى عائلتها بألمانيا تاركةً خلفها فريق عمل المسلسل في مأزق، خاصة أن دورها كان رئيسياً يستوجب عليها الظهور في كل حلقة، بالإضافة وقد تسبّب غيابها في خسارة فادحة، حيث انخفضت نسبة المشاهدة بشكل مفاجئ وملحوظ مما وضع منتج العمل «تيمور ساوجي» في ورطة كبيرة حتى أنه فكّر بإلغاء الموسم الرابع والأخير من العمل.

ما بعد حريم السلطان

لا شك في أن سلسلة «القرن العظيم» أو كما هو معروف في الوطن العربي بـ«حريم السلطان» قد حقّقت نجاحاً كبيراً واستطاعت أن تحقّق أرباحاً وأصداء واسعة جعلت منتجها «تيمور ساوجي» يقرّر استغلال هذا النجاح في تصوير جزء خامس بعنوان «السلطانة كَوسيم» يتناول فترة زمنية غير فترة حكم «السلطان سليمان القانوني» وأسرته، وهي فترة «السلطانة كَوسيم» إحدى أحفاد السلطان سليمان وما دار فيها من صراع ووحشية. وقد اشترت قناة Osn هذا الجزء منذ أزيد من شهر دون أن تشرع في بثه إلى حَدّ الآن، ومن المنتظر أن يحقّق انتشاراً جيداً عند الجمهور العربي، خاصة أن بطلته هي الممثلة «بيرين سات» بطلة مسلسل «فاطمة» و«العشق الممنوع» وتحظى بشعبية واسعة، وإن كان النقّاد يرون بأن «السلطانة كَوسيم» وقع في مأزق كبير بسبب «حريم السلطان» الذي استهلك معظم نجوم الصف الأول في الدراما التركية خلال مواسمه الأربعة السابقة.

فيما سيكون السباق الدرامي في سبتمبر/أيلول المقبل مثيراً ومليئاً بالمفاجآت، حيث سيتنافس الممثل التركي «خالد ارجنش» الشهير بالسلطان سليمان عن دوره في المسلسل التركي «حريم السلطان» والممثل التركي «كيفانج تاتليتوغ» الشهير بمهند والممثل «كينان أميرزالي أوغلو» الشهير بالقبضاي، وتُعدّ هذه المرّة الأولى التي يخوض فيها ثلاثتهم منافسة واحدة، ومن المتوقّع أن يتنافس الثلاثة بأعمال وسيناريوهات جيدة بعد غياب استمر لعامين لكل من «أرجنش» و«تاتليتوغ» وغياب دام عاماً واحداً لـ«كينان أميرزالي أوغلو».

احتفالية «يوم المخطوط العربي»

شعارها «قِيَم الثّقافة وثقافة القِيَم»

القاهرة- محمد عويس

أكثر من أربعين مؤسّسة علمية تمثل خمس عشرة دولة عربية وإسلامية، شاركت في احتفالية «يوم المخطوط العربي»، الاحتفالية التي يرعاها المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثّقافة والعلوم د. عبد الله محارب، ود. فيصل الحفيان مدير معهد المخطوطات العربية، شملت محاضرات وورش عمل وزيارات وعروض أفلام وثائقية؛ كما عرفت تكريم المحقّق د. بشار عواد معروف (أردني) بمنحه لقب «شخصية العام التراثية»، في حين مُنح كتاب «العنوان: حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط» للدكتور عباس أرحيلة (مغربي) لقب كتاب العام التراثي، وتضمّنت الاحتفالية أيضاً تكريم شيخ الخطّاطين المصريين محمود إبراهيم سلامة، و«دار الغرب الإسلامي» وصاحبها الحبيب اللمسي.

في كلمته أشار مدير معهد المخطوطات العربية إلى أن «يوم المخطوط» لا يقلّ أهمّية عن «يوم العربية»، فإذا ما كانت العربية هي اللسان وما وراءه، فإن «المخطوط» هو فكر هذا اللسان وحياته العلمية والإبداعية والشعورية. ولأن الأمر كذلك فإن اللّغة، و«المخطوط» الذي يرمز إلى التراث، أو هو التراث، كانا دائماً قرينين، لا يتصوّر أحدهما دون الآخر، حتى في النيل منهما والعدوان عليهما. وأضاف «لقد انشغل تراثنا العربي الإسلامي بعنوان آخر، هو «آداب العلم» بمعنى آداب تلقي العلم أو تحمله، وآداب تعليمه، ورأينا ثمرة ذلك كتباً مستقلّة لكبار علمائنا، من أمثال: الخطيب البغدادي، والنووي، وبدر الدين ابن جماعة، والعلموي، والسيوطي. ولا يخفى أن أدب العلم أو آدابه بهذا المفهوم لا تشغله قيم العلم في ذاته، قدر ما تشغله عملية حركة هذا العلم، وعلى الرغم من أن هذه قيم علمية أيضاً، فإنها لا تمس العلم في ذاته، ولربما كان مرد ذلك إلى أن العلم والقيم كانا عندهم شيئاً واحداً».

وأشار الحفيان إلى أن هذا (اليوم) غدا تقليداً عربياً وإسلامياً سنوياً، تصبو المنظمة إلى أن تجعله تقليداً عالمياً، وهذا اليوم الذي تبنته المنظمة عام 2013، يهدف إلى أن يجعل من التراث العربي المكتوب المتمثل في المخطوطات العربية جزءاً عضوياً في الثّقافة العربية المعاصرة، كما يهدف إلى أن ينتقل بهذا التراث من الخاص إلى العام، بمعنى أن يكون قريباً من المثقف العربي العام، وليس حكراً على الدارس المتخصّص، الذي تشغله قضية علمية، أو يعمل في إطار مؤسّسة جامعية أو بحثية. وأضاف «أنه لدينا حتى الآن رصيد 3 تجارب احتفالية بدأت في 2013، وكان الشّعار حينها «رحلة إلى الماضي»، ثم في 2014 كان الشّعار «ألف حكاية وحكاية»، وفي 2015 رفعنا شعار «أسرار من الماضي وأفكار للمستقبل»، أما هذا العام فإن شعار «قِيَم الثّقافة وثقافة القِيَم» يحقّق نقلة نوعية في فحوى الاحتفال بالمخطوط، مُستنداً إلى ثلاثة محاور: أولها يركز على استلهام القيم الثّقافية، وثانيها يتغيا نشر الثّقافة العلمية، وثالثها- وهو مهم للغاية - يسعى إلى ترسيخ مبدأ وحدة الثّقافة العربية، هذا المبدأ الذي تعصف به اليوم عواصف عاتية، تتجلّى مظاهرها في الزلازل التي تضرب الأرض العربية من أقصاها إلى أقصاها، وقد رأينا أصداء ذلك مزاجاً عامّاً مشحوناً بالانكفاء واليأس، ونحسب أن «يوم المخطوط العربي» قد يسهم في انتشالنا من هذه الأجواء بإبراز الوحدة الثّقافية التاريخية المشتركة التي تُجَمّع وتُوَحّد أبناء جميع البلدان العربية والإسلامية.

و«شخصية العام التراثية» د. بشار

عواد معروف ولد ببلدة الأعظمية في الأول من شعبان سنة 1359هـ، الرابع من سبتمبر/أيلول 1940م. تخرج في قسم التاريخ بكلية الآداب، جامعة بغداد سنة 1964م، ثم نال درجة الماجستير في التاريخ بعنوان (التكملة لوفيات النقلة، للحافظ زكي الدين المنذري، دراسة وتحقيق)، حصل سنة 1965م على منحة من جامعة (هامبورغ) الألمانية؛ مما أتاح له فرصة دراسة التاريخ على يد المستشرق الألماني برتولد شبولر، وأفاده ذلك في دراسته عن (الذهبي ومنهجه في كتابه تاريخ الإسلام)، حصل بموجبها على درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد سنة 1976م، وهو عضو مجامع اللغة العربية في العراق والأردن ودمشق، ترأس قسم التاريخ بآداب بغداد (1980 - 1981م)، وجامعة صدام للعلوم الإسلامية (1989 - 1992م)، أشرف على مشروع التفسير الكبير (واحد من مشروعات مؤسّسة آل البيت للفكر الإسلامي. له العديد من المؤلفات والبحوث في شتى حقول المعرفة التراثية، ومئات النشرات النقدية للنصوص التراثية، منها: أهل المئة فصاعداً للذهبي (1973م)، وتهذيب الكمال للمزي (1980م)، والجامع الكبير للترمذي (1996م)، وسنن ابن ماجة (1998م)، وتحفة الأشراف بمعرفة الأطراف للمزي (1999م)، وتاريخ مدينة السلام للخطيب البغدادي (2001م)، وذيله كاملاً (2007م)، وتاريخ الإسلام للذهبي (2003م).

شيخ الخطّاطين المصريين محمود إبراهيم سلامة، الذي تَمّ تكريمه، وُلِدَ في الأول من شعبان عام1337 هـ، الأول من مايو/أيار سنة 1919م) بقرية المسلمية بمدينة الزقازيق، الشرقية، تلقّى تعليمه الأول في كُتّاب القرية، والتحق عام 1936م بمدرسة تحسين الخطوط الملكية، ليتخرج فيها وهو أول دفعته عام 1939م، ثم حصل على دبلوم التخصّص والتذهيب عام 1941م. عمل مسؤولاً عن القسم الفَنّي وكتابة العناوين (المانشيت) في عِدّة صحف مصرية، بدايةً من جريدة (الكتلة)، ثم (الزمان) ثم العمل بمجلّة (التحرير) ثم جريدة (الجمهورية)



1954م، التي استمر فيها حتى 1979م. شرف بكتابة المصحف الشريف ست مرات: الأول طُبع برواية قالون بليبيا عام 1983م، والثاني برواية ورش عام 1985م، والمصحفان الثالث والرابع برواية قالون عامي 1988 ، 1992م، والمصحفان الخامس والسادس برواية حفص عن عاصم بخط الثلث. تتلمذ عليه العديد من كبار خطّاطي الخط العربي داخل مصر وخارجها، ونال العديد من الجوائز والتكريمات، منها: أربع جوائز من الأبحاث للتاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية (إرسيكا)، وتكريم في الملتقى الأول لكتبة المصحف الشريف بالمدينة المنورة عام 2011م بوصفه أكبر خطّاط في العالم الإسلامي.

أما كتاب العام التراثي (العنوان- حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط) للباحث المغربي المتميّز د. عباس أحمد أرحيلة أستاذ جامعي ومفكر مغربي مهتم بدراسة التراث العربي الإسلامي فيشير إلى أن «العنوان في المخطوط العربي» بوابة المحقّق والدارس إلى المعمار الداخلي للنص وإلى رؤية صاحبه، وهو قضية جليلة سواء في علم المخطوطات أو علم التحقيق، لها انعكاساتها على المعرفة في ذاتها، وفي نسبتها، وفي حركتها عبر الزمان. ويُعدّ الكتاب واحداً من كتب قليلة جداً أفردت للموضوع، وعالجته برؤية تجمع بين أصالة النظرة الحداثية، وأفق الدرس الحديث.

ومما انتهى إليه الكتاب: العنوان أول مداخل النص، منه يكون النفاذ إلى فهمه واستبطانه، إدراج العنوان ضمن مبادئ العلوم العشرة، كناية عن أصالته في التأليف ومناهجه عند المسلمين، وأهميته في تاريخ العلم، كما أن العنوان منصة مهمة لمعرفة حركة الفكر وطرق التفكير الإبداعي والمنهجي، حيث حظي في التراث العربي الإسلامي بعناية خاصة، فهو دال وموح، مع أناقة وإعجاب وتفنّن في صياغته. أيضاً العنوان أولاً، والمؤلف لا يقدّم اسمه عليه، حتى في جغرافية المخطوط العربي، فوضع اسم المؤلف في أعلى الصفحة قبل العنوان في الكتب الحديثة، من آثار التبعية للنزعة الفردانية في الفكر الأوروبي، وتحقيق النص يبدأ بتحقيق العنوان، فهو نص موازٍ، لا يقلّ أهمّية عن النص ذاته.

كما اُستحدثت هذا العام جائزة تكريماً لدور النشر المتخصّصة في الكتاب التراثي، وفازت هذا العام دار الغرب الإسلامي، وهي دار تونسية- لبنانية ذات صيت، وصاحبها هو «الحبيب اللمسي» أحد الكُتْبيين الذين يملكون رؤية عالية في الاختيار والنشر.



أطفال اليمن..
بدائل لمواجهة الفراغ

صنعاء: جمال جبران

«الصورة دائماً لا مرئية، فليست هي التي نراها»، هكذا قال رولان بارت عن الفوتوغرافيا التي أحبها أكثر من السينما في كتابه «الغرفة المضيئة». لكن إلى أي حَدّ يمكن أن يتسق تعبير بارت مع حصيلة مسابقة التصوير التي أقامتها منظمة اليونيسيف بصنعاء التي دعت فئتي الأطفال والشباب من اليمنيين لعكس نظرتهم حول الوضع الحالي لبلادهم عن طريق التصوير. وقد اشترطت المسابقة أن تأتي الصور «لا مسيئة ولا عنيفة» وأن «لا تدعو أو تحرّض على العنف»، وفي حال وجود جندي طفل في الصورة المُشارِكة «يجب ألّا تكشف عن هويّة الطفل». كما يُلزم المشارك كتابة نصّ لا يزيد على مئة كلمة مع الصور التي سيتقدّم بها إلى المسابقة التي حملت عنوان «الأطفال والصراع: بيوت مُحطّمة، أحلام عامرة». وكانت النتيجة في الخاتمة مشاركة 420 شخصاً بمجموع 518 صورة.

وهنا، تشير كمية الصور التي دخلت غمار المُسابقة إلى أن المجتمع اليمني على نحو عام قد بدأ يتصالح بشكل ظاهر مع الصورة بعد أن كان أمر التعامل معها مكروهاً لأسباب وتصوّرات موروثة.

وقد حرصت الجهة الداعية للمسابقة على إنجاز معرض نهائي للصور الثلاثين التي نجحت في الوصول إلى مرحلة التصفيات النهائية وتمّ عرضها نهاية الشهر الماضي مع الصور الفائزة. لقد جاء هذا القرار بعد أن وصلت لجنة التحكيم- المكوّنة من ثلاثة مصوّرين شباب محترفين ومعهم ثلاثة أطفال قاموا





باختيار الصور الفائزة في الفئة الخاصة بأعمارهم- إلى ضرورة عرض الصور الفائزة مع أكبر قدر ممكن من الصور التي خرجت من التصفيات النهائية، لكنها حملت أفكاراً متطوّرة ومغايرة عن سائد العمل الفوتوغرافي اليمني في الفترة الأخيرة. ويقول الفَنّان رحمان طه وهو أحد أعضاء لجنة التحكيم فئة الشباب «إن مستوى الصور المشاركة كان مميّزاً وقد تمّ إخضاع اللقطات الفائزة للتصويت». وقال طه في حديث مع «الدوحة» إنه وعلى الرغم من عدم فوز الصورة التي رشحها إلّا أن هذا الأمر لا يعني عدم أحقية الصورة الفائزة فئة الشباب، بل على العكس من ذلك «إنه أمر يشير إلى أهمّية الأفكار التي احتوتها الأعمال الأخرى التي لم يحالفها الحظّ فقط في الفوز».

وبدايةً من الصورة الأولى الفائزة فيه «الشباب» للفَنّان جمال التويتي، وهي تُظهر طفلاً من النازحين من قراهم بسبب الصراع إلى العاصمة صنعاء وقد صار يعمل على جهاز وزن أجساد الناس العابرين ويقدر عبره من كسب قوته وقوت عائلته.

بدايةً من هذه الصورة ونظرة الطفل الظاهرة إلى أعلى باتجاه عدسة الكاميرا نرى فكرة الأمل التي كادت تكون غالبة على معظم الصور المعروضة من خلال العناصر التي احتوتها. وبما أن اشتراط عدم حضور الإشارات الواضحة باتجاه أي تفاصيل عنيفة على الصور كان حاسماً في المسابقة، من هنا يمكن أن نلحظ ذلك الحرص الذي ظهر عند المشاركين وهم يتعمدون لصورهم أن تقول بما لا يمكن رؤيته على نحو مباشر وأن تترك العين المُشاهِدة أن تذهب لصياغة ذلك اللامرئي. هكذا اختفت مظاهر العنف من صور المعرض في حين ظهرت إشارات ضمنية بداخلها تؤدي إليه ولإدراكه من دون التورُّط في حالة تعميم العنف التي صارت بعض الفضائيات وهي تقوم بعرض صور قاسية لها وعلى المدى القصير أن تحيل أصعب اللقطات وأقساها إلى شيء مألوف للعين التي تصبح مدمنة عليه. ومع الوقت لا تعود أصعب المشاهد بقادرة على لفت انتباه المتلقّي الذي أصبحت عينه محتاجة لجرعة أكبر من العنف كي تلقى تجاوباً من جهته.

وفي زاوية أخرى من المعرض أمكننا ملاحظة أن هناك صوراً أوجدتها اللحظة، ومصادفة تقاطع ملتقطها في توقيت واحد أعطاها فرصة لتثبت في الزمن، حيث تتكفّل الصور عموماً بأمر تثبيت الزمن والبقاء عليه حتى بعد رحيل واختفاء العناصر التي ظهرت عليها. بالمقابل هناك من الصور التي يبدو أنها قد جاءت بعد شغل كثير من خلال النتيجة الظاهرة عليها. أيّ أن عملية التقاطها قد تمّت بعد خطوات بحث واستقصاء في الخراب المحيط حول العدسات من أجل العثور على نقطة حياة وسط كلّ ذلك وتثبيتها لاحقاً.

وخلال كلّ ذلك يمكننا ملاحظة المدى الذي وصله أطفال اليمن ممن أظهرتهم الصور، وكيف قاموا باختراع بدائل لمواجهة الفراغ الذي صار يحيط بهم مع توقّف الدوام المدرسي. في الوقت ذاته لا نجد صعوبة في العثور على أطفال آخرين لم يقدروا على مفارقة كتابهم المدرسي لنراهم يراجعون دروسهم داخل حطام العربات أو في فصل دراسي مُهدّم، وقد ظهر خالياً من عناصره الأساسية من مدرسين وطاولات وكراسٍ.

إنها إشارة هنا لفكرة المقاومة بالحيلة وبالأدوات المتوافرة على أرض الواقع بعد أن أذهبت الحرب بالكيان الأساسي للعملية التعليمية وجعلت أمر استعادتها مستحيلاً.

إلى ذلك تأتي بعض الصور التي أرادت توضيح كيف أن الأطفال قد صاروا جزءاً فاعلاً في سياق عائلاتهم وهم يقومون بتوفير المياه التي انقطعت عن البيوت منذ نحو عام والمشاركة في نقلها من المواقع التي تقوم بتوفيرها. وعلى الرغم من الصعوبة البالغة في هذا المجهود العضلي لأي طفل إلّا أن انتشار علامات الابتسام على وجوههم في غالبية الصور المُلتقطة ربما يشير إلى تلك «الأحلام العامرة» التي كانت شعاراً للمسابقة ويرغب أولئك الأطفال بالوصول إليها ولو بعد حين بعد زوال الحالة القائمة.

وعلى كلّ حال، ستمضي وبلا شك، هذه الأيام اليمنية السوداء لحال سبيلها وستبقى هذه الصور لتذكّرنا بها.

ثورة المتاحف

علي فاضل

في ديسمبر/كانون الأول من العام الماضي، وخلال محادثات المناخ للأمم المتحدة في باريس، تحرّك عشرات الفنّانين بشكل مختلف عن المألوف ضد إحدى مؤسّسات الفَنّ. في ذلك الأسبوع الذي شهد مفاوضات حاسمة بين كبار قادة العالم بشأن التغيُّرات المناخية، تجمع مئات الناشطين في مجال البيئة خارج متحف اللوفر احتجاجاً على القيود المفروضة على تمويل المتحف، والذي اقتصر على أكبر شركتين للنفط في العالم. كان من بين المتظاهرين أعضاء لجمعيات فَنّية تحمل طابعاً سياسياً مثل «احتلوا المتاحف» من الولايات المتحدة، و«حرّروا متحف تيت» من إنجلترا.

وحمل المحتجّون مظلات سوداء مفتوحة كُتِبَ عليها «من أجل ثقافة خالية من الوقود الأحفوري»، واحتلّ معظم المحتجّين الغاضبين الساحة المحيطة بالهرم الزجاجي للمتحف، يغنون ويردّدون بياناتهم المندّدة. وفي نفس الوقت، داخل المتحف عمد عشرة محتجين إلى سكب سائل زيتي على الأرضية الرخامية وترجّلوا بأقدامهم الحافية، وخلقوا نمطاً من الفوضى بآثار أقدامهم قبل أن تتدخل الشرطة لإبعادهم.

كانت التظاهرة أمام اللوفر واحدة من الاحتجاجات المتزايدة التي شهدتها مؤخراً مؤسّسات فَنّية دولية كبيرة، من بينها متحف متروبوليتان للفنون ومتحف غوغنهايم في نيويورك. وطلب المحتجّون من بعض المتاحف الامتناع عن تلقّي الأموال من الشركات أو الشخصيات المشكوك في نزاهتهم أو توجّهاتهم، بمن فيهم أعضاء مجلس إدارة اللوفر الذين أنكروا جملةً وتفصيلاً



حقيقة التغيُّر المناخي وتداعياته على الكوكب، أو الداعمين للممارسات المهينة وغير الإنسانية، مثل تلك التي ذهب ضحيتها العمال المهاجرون في بناء متحف غوغنهايم ومتحف اللوفر في أبوظبي.

وفي زمن غير بعيد كانت الاحتجاجات المماثلة في العادة تستهدف الشركات بعينها أو الجامعات الرئيسية، مثل جامعة هارفارد، لكن التركيز على المتاحف الآن يؤشّر إلى تحوُّل في الوضع الراهن. كانت المتاحف في السابق تُعدّ مؤسّسات مسالمة، بل وهامشية من الناحية السياسية، لكنها تحوّلت اليوم في عيون الناشطين إلى لاعب فاعل، رمزياً، داخل شبكة الرأسمالية العالمية.

وقد شاركت المتاحف الفَنّية العامة منذ زمن طويل في تبادل رأس المال الثّقافي والتجاري؛ تتحصّل المتاحف على المال، وفي المقابل، ترسم صورة لطيفة إلى حَدٍّ ما للشركات المانحة. في عام 1983، افتتح متحف (ويتني) للفَنّ الأميركي فرعاً له وسط المدينة بتمويل من شركة فيليب موريس للتبغ، التي نفت بشدة ولعقود طويلة حقيقة أن التدخين يسبب سرطان الرئة. ونجح متحف ويتني في تجاوز الضغوط المستمرة بسبب تحالفه مع الشركة المنكورة، ويعود ذلك جزئياً إلى انتشار ثقافة السجائر في أميركا، ولكن كذلك لأن المتاحف لا تزال تحتفظ بهالة من الرفعة الأخلاقية التي اكتسبتها منذ الحقبة الرومانسية باعتبارها أحد معاقل الفَنّ، ومخزناً لأفضل الأعمال الإبداعية التي يمكن أن تقدّمها البشرية.

كثيرون يزورون المتاحف اليوم، لكن قليلون مَنْ يروْنَها على طريقتها المثلى. في القرن الحادي والعشرين، أصبحت معظم الثروة تتركّز بأيدي قِلّة نافذة في المجتمعات، من الذين يقبلون على شراء الأعمال الفَنّية المعاصرة التي تستحق الاستثمار. كما تحوّلت معظم الأعمال الفَنّية في المجموعات الخاصة والشركات المتنافسة إلى سلعة تستأثر

بها المتاحف الكبيرة التي انخرطت، بشكل فعال، في هذه الدينامية الجديدة، فتبنّت بدورها استراتيجيات الشركات التجارية: توسّع بلا هوادة وسهولة في الوصول والاستخدام وتكثيف الإعلانات التجارية. وإلى حَدٍّ ما، استفادت المتاحف من تلك الاستراتيجية، مادياً على الأقلّ. فالمتاحف الحضرية التي تمسكت بتلك الاستراتيجيات الربحية الجديدة أصبحت أكثر الأماكن الفَنّية ازدحاماً. أمّا أن تصوغ دروس الحياة، وتنحت القِيَم الأخلاقية، وتفسر التاريخ، فلم تعد مسألة مهمة.

هل يوجد ما يمكن أن يغيّر هذه الديناميكية الجديدة؟ ربما قول الحقيقة التاريخية، بما في ذلك تاريخ المؤسّسات بحَدّ ذاتها. في العقود الماضية اضطر المحتجون للقيام بذلك بشكل دوري، على غِرار سنوات الستينيات، عندما أسّس مجموعة من المناهضين للحرب والفَنّانين المؤيدين للعمال، جمعية تُسمّى «تحالف عمّال الفَنّ» للتنديد بالحرب، ونظّم الفَنّانون عروض حرب عصابات داخل متحف الفَنّ الحديث بمانهاتن وصمّموا واحدة من أكثر الصور الفَنّية تعبيراً ومناهضة للحرب على الفيتنام: ملصق يتضمن صوراً لضحايا مجزرة ماي لاي على أيدي الجنود الأميركيين وأثارت موجة استنكار عالمي.

في سنة 1969، نُظّم معرض تحت عنوان «هارلم في ذهني» لجذب الزوار السود، أو الأطراف المغيبة عن لعب الأدوار في أغلب الأحيان، إلى المتحف. كان المعرض يتكوّن من صور جدارية وأفلام شفافة ونصوص وتسجيلات صوتية، ولكن ليس فَنّاً بالمعنى التقليدي للكلمة، مما أثار حفيظة بعض الزوار ودفع بالفَنّانين السود إلى التظاهر ضد القائمين عليه، وامتدت موجة الغضب لتشمل متاحف نيويورك الأخرى. وقد وثّقت تلك الأحداث بتفاصيلها في كتاب سوزان كاهان الجديد «الإحباط المتزايد: متحف الفَنّ في عصر القوة السوداء»، والذي تطرّق أيضاً إلى تنامي قدرة المتاحف، غير المتوقّعة، على إثارة الوعي السياسي حول الفصل العنصري الفعلي والإقصاء في الفَنّ الأميركي ومؤسّساته. فهل بدأت المتاحف تشكّل خطراً أخلاقياً وسياسياً داخل المجتمعات؟

متاحف التاريخ الطبيعي في مهب الريح

الحديث عن متاحف التاريخ الطبيعي للكوكب يجرنا حتماً إلى فكرة متداولة بين الناس مفادها أن متاحف التاريخ الطبيعي تشكّل جزءاً من الماضي وأنها مكان لعرض ما تبقى من هياكل الحشرات والديناصورات المنقرضة، لكنهم لا يدركون في أغلب الأحيان أن القائمين على متاحف العلوم يبذلون من وراء الكواليس جهوداً كبيرة للقيام بالأبحاث حول تغيُّر المناخ وانقراض الأنواع وغيرها من المخاوف الملحة اليوم. هذا النقص في الوعي الجمعي هو من بين الأسباب التي تدفع بالمتاحف الآن، وبشكل روتيني، إلى حافة الهاوية. حتى المؤسّسات الوطنية للعلوم في أميركا وأوروبا، التي كانت تدعم منذ فترة طويلة مثل تلك المتاحف، أعلنت هذه السنة عن تعليق التمويل المقدّم لمجموعات متاحف التاريخ الطبيعي بتعلّة مراجعة الميزانيات السنوية.

ولنفس السبب أغلق متحف ولاية إلينوي الشهير بدعوى توفير 4.8 مليون دولار في السنة لميزانية الدولة. ولكن القائمين عليه أشاروا إلى أن هذا الإجراء سيكلّف الخزينة الأميركية فعلياً 33 مليون دولار في السنة بسبب تراجع عائدات السياحة والمنح العديدة التي كان يتلقّاها المتحف من جهات مانحة. إلا أن ذلك لم يمنع من وقف إغلاق المتحف على أرض الواقع، وهو ما عرّض مجموعة نفيسة من حوالي 10 ملايين قطعة أثرية، من عظام المستادون إلى أدوات الأميركيين البدائيين، جُمِعَتْ على مدى 138 سنة، إلى التلف بعد أن أُهملت في مبنى المتحف المغلق. ووصف إيريك غريم، مدير متحف العلم، الإجراء بأنه «فساد سياسي وقرار حاقد ومناهض للفكر».

في نفس الوقت نجحت متاحف أخرى في تفادي إغلاق أبوابها بتحويل تركيزها من البحث العلمي والتاريخي إلى مجالات أخرى من قبيل الترفيه والفنون. وقبل بضع سنوات قرّرت ثلاث جامعات في هولندا، المعروفة بتقاليدها العريقة في تجميع البحوث العلمية، التخلّي عن مجموعات التاريخ الطبيعي التي كانت تحتفظ بها. وهي تجمع الآن كلها في مكان واحد، مركز التنوّع البيولوجي الطبيعي في ليدن. واضطرت حتى أفضل متاحف التاريخ الطبيعي للتقليص من كوادرها العلمية في مواجهة تقليص الإنفاق الحكومي وتراجع التبرعات في أعقاب الانهيار الاقتصادي المالي سنة 2008، ورغم ذلك لا تزال تحتفظ بمجموعاتها الخاصة وتفتح أبوابها أمام الزوّار، إلّا أنها لم تعد قادرة على تشغيل ما يكفي من العلماء والباحثين القادرين على تفسير تلك المجموعات التاريخية بشكل جيّد للزوّار أو العالم ككل. وقد وصفت مجلة «نيتشر» العلمية العام الماضي مجموعات التاريخ الطبيعي بأنها تواجه «خطر الموت».

هذا الوضع المتردّي الذي وصل إليه تاريخنا الطبيعي مردّه سوء فهم كبير في جوانب عديدة. فمتاحف التاريخ الطبيعي تحتفظ في الواقع بعينات تعود لملايين أو حتى مليارات السنين إلى الوراء، وتحتفظ مجموعاتها بسجل ثلاثي الأبعاد للكوكب الذي يؤوينا. ولا تتعلّق تلك المجموعات المتنوّعة بالماضي فحسب بقدر ما تتعلّق بتاريخ عالمنا والتغيُّرات التي شهدها على مرّ العصور. لنأخذ قلوب الرسوبيات المعروضة بمتحف ولاية إلينوي، على سبيل المثال، قد لا تبدو مهمة للغاية للزائر العادي، لكن حبوب اللقاح فوقها تفسّر كيف تغيّرت المناخات الماضية، وطبيعة الأنواع التي عاشت وماتت نتيجة لذلك، ومن ثَمّ تساعد في تدقيق توقّعاتنا بخصوص التغيُّرات المستقبلية. وفي العادة تركز متاحف التاريخ الطبيعي كثيراً على الاحتمالات المستقبلية وحفظت لقرون عديدة تلك العينات علّها تساعدنا في الإجابة عن الأسئلة بهدف الوصول إلى اكتشافات لا يمكن تصوّرها، في نظر جامعيها الأصليين.



عـاد الخطـاب الأخلاقي، بقـوّة، إلى السـاحة الثّقافية الفرنسـية ليتصدّر العناوين والملفّات الخاصّة لأشهر المجلّات المتخصِّصة في الآداب والعلوم الإنسانية، مثل «المجلّة الأدبية، Le Magazine Littéraire» و«المجلّـة الفـلسفـية، Philosophie Magazine» ومجلّـة «العلـوم الإنسـانية، Sciences Humaines»، وغيرها.

فـي هـذه الورقة، نقدّم ترجمة للمدخل الذي وقّعه «ميشـيل إلتشـانينوف، Michel Eltchaninoff» لفائـدة مجلّـة «Philosophie Magazine»، ضمن ملفّ بعنوان: هل الخير والشرّ مسألة تعلُّم؟.. متبوعاً بحوار قِيَم مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر أنـدري كونـت - سبونفيـل -André Comte Sponville..

عودة خطاب القِيَم أو: كيف نعلّم الخير والشرّ ؟

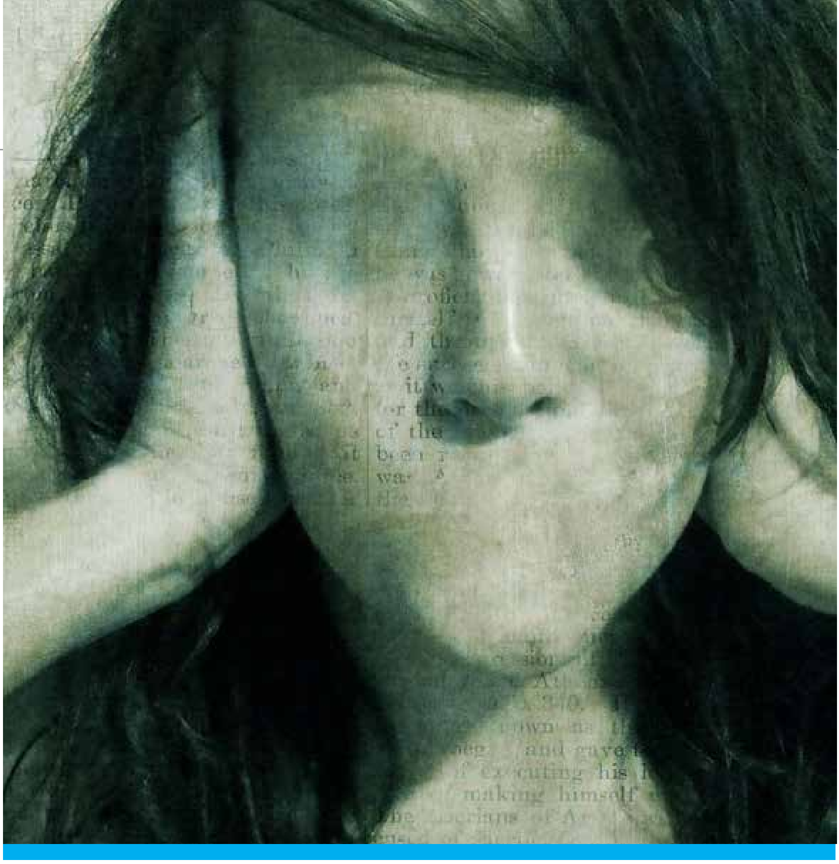
إن السؤال الذي أصبح يُطرَح بحدّة، بعد الأحداث التي عرفتها فرنسا مؤخَّراً، في 13 نوفمبر/تشرين الثاني 2015، هو كيف أن شباباً تربّوا في كنف مجتمعات ديموقراطية قائمة على قيم التسامح واحترام الآخرين، تجرّدوا، تماماً، من كلّ ضمير أخلاقي، وارتكبوا ما ارتكبوه من فظائع! وهل كان بإمكان الأسرة والمدرسة إنقاذ هؤلاء الشباب من الارتماء في أحضان التطرُّف وبراثن العنف، لو كانتا مبنيَّتَيْن على أسّس متينة، وتوليان الاهتمام والرعاية الواجبَيْن دون أدنى تقصير؟

هنا، تأخذ الأمور منحىً أكثر تعقيداً. لا خلاف حول دور الآباء والمؤسّسات المتمثّل في نقل أسس العيش المشترك/ مع الآخرين ومبادئه، بأقل الأضرار الممكنة.

وكيفما تمّت صياغة هذه المبادئ الأخلاقية: لا تقتل، لا تسرق، لا تكذب... إلخ.، فإنها تمرّ، حتماً، وبدءاً، عبر التربية، مع احتمال أن يتمّ، بعد ذلك، نسيانها وتجاهلها، أو رفضها، أو إعادة صياغتها واكتشافها، من جديد، في اللحظة المناسبة. إلّا أن قبول إمكانية تربية أخلاقية يطرح العديد من المشاكل والقضايا: النظرية، والعملية، وعلى رأسها: كيف نحدّد أو نعرّف هذين المفهومين: الخير، والشرّ؟ هل هما مبدآن متعارضان ومتكافئان من حيث القوّة، كما تريد ذلك النزعة المانوية، أم أن الشرّ هو مجرّد تعبير عن اختلال مؤقّت في نظام الخير، كما يدافع عن ذلك القدّيس «أوغسطين، Augustin»؟ هل يمكن تعريفهما تعريفاً كونياً ولا زمانياً، أم يجب أن نقبل بتغيُّرهما؟

يمكننا - بحسب أفلاطون - وبعد طول تأمُّل وبحث عقلي - أن نحدّد ماهيّة الخير أو العدل. في حين يرى «بليز باسكال، Blaise Pascal» أن لكلّ جماعة بشرية تضع المبادئ الخاصّة التي تخضع لها(...). وسواء أكانت هذه المفاهيم والمبادئ مطلقة أم كانت نسبية، فسنحاول، مع ذلك، أن نرى كيف تتمّ عملية نقل الفرق بين الخير والشرّ، داخل الأسرة، ومن طرف المؤسّسات: الدينية، والمدنية، وحتى من طرف المدرسة. والواقع أنه توجد ثلاثة سبل أو طرق هي: التعلُّم النظري، والاستدماج، إقامة علاقة مع الآخرين:

ـ الطريقة الأولى هي الأبسط والتي تتبناها الغالبية العظمى: يمكننا نشر فكرة عن الخير والشر من خلال شرحهما، وتوضيح النتائج التي يؤدّي إليها اتّباع أحدهما، وهذه المهمّة كانت موكَلة، منذ قرون، إلى رجال دين أو إلى مدنيّين. وغالباً، لم تكن هذه الطريقة فعّالة؛ فهي لم تمنع العديد من المواطنين الألمان، الذين تربّوا في حضن نظام مهيكل وقويّ ومتأثر بالمبادئ المسيحية من الانخراط في الاشتراكية-الوطنية. ولعلّ هذا هو ما يعرضه «ميكائيل هانكه، Michael Haneke» في فيلمه «الشريط الأبيض، Le Ruban Blanc»، والذي يحكي الكوارث والويلات التي تؤدّي إليها تربية صارمة ومتشدِّدة، وانعكاساتها على الشباب الألمان غداة الحرب العالمية الأولى. فهو يرى أن تدجيناً من هذا النوع



يمكن أن يؤدّي إلى السلوكات والممارسات التي ستتمظهر في النازية، ما بين 1930 و 1940. ذلك أنه، بالإضافة إلى الطاعة واحترام بعض مصادر السلطة، وهو ما يؤدّي إلى الانصياع الأعمى، فإن الأخلاقية لا تصدر، في الغالب، عن المبادئ التي تَمّ تلقّيها وتلقينها، بقدر ما تصدر عن استعداد: جسدي، وذهني خاصّ. هكذا يسهُل انتهاك المبادئ، بسهولة، حين يكون الفرد خارج مجاله الخاصّ، ويمكن أن يرتكب الشرّ عن بعد. وقد أوضح «ديدرو، Diderot» هذا الأمر في رسالته (رسالة عن العميان) قائلاً، «لا أشكّ في أنه لولا العقاب، لما تردّد الناس في قتل رجل عن بعد، بحيث يبدو لهم، ويرونه في حجم خطّاف، مثلما يذبحون عجلاً بأيديهم». من جهة أخرى، فإن التربية على أساس الأنموذج الصالح يمكن أن تؤدّي إلى قلب حقيقي للتربية الأخلاقية، وتنتج الدوغمائية التي تحوِّل الخير إلى شر. فالمناضل الشابّ المقتنع بخدمة ما فيه خير الإنسانية، سرعان ما يتحوّل إلى حارس متشدّد لنظام إيتيقي ما. وكما يقول الفيلسوف الروسي «فيدور ستيبون، Fedor Stepun» عامي (1844-1965)، والذي تنكره الحائزة على نوبل للآداب 2015، «سفيتلانا أليكسيفيتش، Svetlana Alexievitch» في مؤلَّفها «نهاية الرجل الأحمر»: «يجب ألّا ننسى أن المسؤولين عن سيادة الشرّ وهيمنته في العالم، ليسوا هم العميان الذين ارتكبوه، وإنما أصحاب العقول النيّرة الذين يخدمون الخير». إن التربية الأخلاقية لدى السوفيات أو الخمير أو الصينيّين مسؤولة عن أبشع الويلات والفظائع.(...).

– الطريقة الثانية، الأقلّ تنظيراً ودقّة، تعتمد استدماج العادات والتقاليد عن طريق التأديب والتدريب، وترسيخ آداب السلوك لدى الأطفال، وهي على وعي بأن الأمر لا يتعلّق بالفضيلة، وإنما بأنموذج أساسي للاحترام الإنساني في العلاقة مع الغير (انظر الحوار مع أندري كونت- سبونفيل، ص: 48 و49). في أثناء ممارستنا لرياضة أو فَنّ ما، نتدرّب على استدماج بعض الفضائل في أبسط الأفعال، مثل: روح الفريق، واحترام الخصم، والصبر، والتواضع. إلّا أن الخطورة، هنا، تكمن في نفي الحرّيّة التي هي شرط لكلّ ممارسة أخلاقية. إن القدرة على الاختيار بين الخير والشرّ يجب أن تُكتَسَب بحرّيّة وليس من خلال آليّات موروثة عن تربية ما. و الحال أن «كانط، Kant» يتساءل في كتاب «دراسة في البيداغوجيا»: كيف نرسّخ الحرّيّة من خلال القهر؟". فبدون تربية تسود همجية الغرائز الانفعالية، وتهيمن؛ لذلك تبدو له «قهرية القوانين» أمراً ضرورياً. لكن، إذا كنّا نربّى أخلاقياً، فكيف يمكن أن نتخلّص من «الآليّة الصرفة» لتطبيق القواعد، وهي بعيدة، تماماً، عن الحياة الأخلاقية الحقّة؟.(...) إن تربية أخلاقية ناجحة يجب أن تمكّن الإنسان من «تنمية استعداداته وميوله نحو الخير، وتطويرها»، لكن، شريطة أن نتركه «يطوّر الأخلاقية في ذاته» وبنفسه، دون أن نفرضها عليه من الخارج(...).

– تبقى الطريقة الثالثة، القائمة على العلاقة، وهي- من دون شكّ- الأكثر جاذبية بالنسبة إلى معاصرينا الذين يكرهون الخضوع لعقائد ومذاهب وينفرون منها، مثل كرههم الخضوع لأدبيّات السلوك القاهرة. تمرّ هذه الطريقة عبر قوّة الأنموذج أو المثال أو التطابق مع الآخر.

من أجل تجاوز عقبات التربية الأخلاقية وصرامة آداب السلوك، لماذا لا نفضّل وسائل غير مباشرة؟ فاكتشاف مصائر متجسّدة، واختيارات أخلاقية ملموسة، في الأعمال الأدبية أو السينمائية، يسمح بالتفكير، دون التنازل أو التخلّي عن الحرّيّة. تحاول الفيلسوفة الأميركية «مارثا نسباوم، Martha Nuss-baum»، في كتابها «تثقيف الإنسانية» (1997)، توضيح أنه لا ينبغي أن يظلّ الناس مهملين في المجموعات الدراسية: الثانوية، والجامعية. فالإنجازات القومية أو الوطنية الرائدة، يمكن أن تساعد على تنمية الفكر النقدي، ومعرفة لائحة الإمكانات الإيتيقية لفرد أو جماعة ما؛ لأن دراسة الكتب والأفلام تنمّي ثقافة الحوار والاختبار النقدي الضروريَّيْن في حياتنا. كما أنها تسمح لنا بالتخلُّص من التمركز الذاتي، وأن نعيش مشاعرنا عبر غير المتخيَّل. إنها تجربة إيتيقية في ذاتها. وكلّما تأثَّرنا تطوّرت حساسيَّتنا. إن الأنموذجية مسألة إنسانية؛ فالعديد منا تعلَّم الكثير، من خلال الإعجاب بصديق أو بشخصية تاريخية قديمة، ما لم يتعلّمه من خلال سنن إيتيقي(...).

- Michel Eltchaninoff. Philosophie Magazine ,numéro 96 .Février 2016. pp. 46. 47



أندري كونت – سبونفيل :

لا يُولَد الإنسان فاضلاً وإنما يصير كذلك

إذا كانت التربية تتمثّل في نقل القِيَم، فإن المدرسة اللائكية (العلمانية) تجد نفسها اليوم عاجزة أمام التعدُّد الإتيقي المعاصر، كما لاحظ ذلك أندري كونت - سبونفيل، مؤلِّف «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة». لكن أليس التأديب والتهذيب، سلفاً، بداية موفقة؟

أندري كونت - سبونفيل، André Comte-Sponville فيلسوف ومحاضر في جامعة السوربون حتى سنة 1998، نشر مؤخراً كتاب «C'est chose tendre que la vie»، ساهم في تعميق النقاش حول الفلسفة في فرنسا، من خلال مؤلّفات عديدة، أهمها «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة» (1995) والمعجم الفلسفي (2013)، وهو عضو المجلس الاستشاري الوطني للإتيقا.

لماذا لم تعدّ فكرة تعليم الخير والشرّ، فكرة بديهية اليوم؟

- يتفق ويدافع الكلّ عن تعليم الخير والشرّ! إلّا أنه، في مجتمعنا، لم يعدّ هناك إجماع على تحديد معنى هذين المفهومين، ولا على مضمون تعليمهما المفترض. مع ذلك، نجد نقاط التقاء وتوافق حول بعض العموميات الطيبة: مثل القول بأن الخيّر أفضل من الشرير، والشجاع أفضل من الجبان، والكريم أفضل من الأناني والبخيل... لكن بمجرّد أن نلامس القضايا التي هي فعلاً إشكالية، تبرز الخلافات الحادة! مثلاً: هل الإجهاض مقبول أخلاقياً؟ والحرّيّات الفردية؟ والمسّ بالمقدسات؟ والرأسمالية؟ في بلدنا، وبفعل العولمة والتقاء ثقافات متنوّعة ومعتقدات متعدّدة، نجد العديد من الأجوبة المختلفة، والمتعارضة أحياناً، على هذه الأسئلة. والواقع أن الصعوبة تأتي من كون هذه الأجوبة لا تصدر عن علم أو معرفة، بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما عن حكم قيمة، هو دائماً ذاتي وموضع نقاش. لنتصوّر تلميذاً يسأل مدرسه عن أخلاقية أو عدم أخلاقية الإجهاض. لا شك أن لهذا المدرس رأياً (يرتبط بعقيدته أو أخلاقه الشخصية). لكن الجمهورية، ولأنها لائكية، لا تملك رأياً حول الموضوع/المسألة. ماذا سيفعل المدرس إذن؟ سيجيب بأن الإجهاض، في فرنسا، مسموح به قانونياً خلال الأسابيع الاثني عشر الأولى من الحمل. إنه، بعبارة أخرى، يعلم التربية المدنية. في حين إن سؤال التلميذ لا علاقة له بما هو قانوني؛ إنه سؤال حول الأخلاق! جواب المدرس إذن، بعيد نوعاً ما؛ كما قد يجيب، حتماً، من خلال قيمه الخاصة، المختلفة عن قِيَم الجمهورية. وفي أحسن الأحوال، يمكن أن يوضح أن الجواب عن هذا السؤال يرتبط بالضمير الفردي، وأنه يجب قبول الأجوبة المختلفة، طالما كان هناك احترام

للقانون. حسناً، لكن هذا لا يجيب عن سؤال المراهق (التلميذ)... إذا كان المدرس يملك الوقت والشجاعة الكافيين، سيعمل على مساعدة التلاميذ على بناء مواقفهم الخاصة ومناقشتها، ونقدها وتنقيحها... وفي هذه الحالة سأصفق له! إلّا أنه يجب الاعتراف بأن الأمر مختلف عما يجري في درس الرياضيات أو النحو أو التاريخ مثلاً. لا تتعلّق الأخلاق بالتلقين (نقل المعرفة)، وإنما بالتربية (نقل القِيَم). إنها صعوبة موضوعية. فمن السهل، بالنسبة للمدرس نقل ما يعرفه (مثلاً في الرياضيات أو التاريخ) مقارنة مع نقل ما يعتقده أو يحكم عليه. وهذا ليس إدانة أو تقليلاً من شأن التربية الأخلاقية، بل على العكس، يوضح جزءاً من صعوبتها. إن التربية المدنية تطرح مشاكل أقلّ، لكنها لن تكفي للتربية الأخلاقية أو الحلول محلّها.

لكن الجمهورية تفتخر، مع ذلك، بكونها تنقل القِيَم...

- نعم: الحرّيّة، المساواة، الإيخاء... لكن الأمور تصبح أكثر تعقيداً عندما نحاول تطبيق وممارسة هذه القِيَم! هكذا فالرأسمالية مثلاً، تولّد التفاوت واللامساواة حتماً، فهل يكفي هذا لإدانتها أخلاقياً؟ بعض المدرسين يتفق والبعض الآخر يختلف مع حكم كهذا... لكن الجمهورية لا تقدّم أيّ جواب عن هذه المسألة. نفس الشيء بالنسبة للحرّيّة: إنها قيمة أساسية، لكنها لا تقول أيّ شيء عن أخلاقية أو لا أخلاقية التبادل الحرّ. فعندما تطرح قضايا كهذه، يجب على المدرسين أن يساعدوا تلامذتهم على التفكير وتقديم أجوبتهم الخاصة، عوض الإجابة بدلاً عنهم، باسم معرفة مفترضة، هي في الواقع، مستحيلة وغير يقينية.

هل توجد طريقة مثلى لنقل القِيَم الأخلاقية؟

- كان الدين يمثل هذه الطريقة لمدة طويلة... أما في مجتمع مُعلمَن ولائكي، فهناك ثلاث طرق أساسية: الأسرة، المدرسة والثقافة الحيّة (الكتب التي نقرؤها، الأفلام التي نشاهدها، الأغاني التي نسمعها...). والواقع أن هذه الطرق الثلاث أصبحت اليوم هشّة لأسباب مختلفة، أدت إلى نفس هذه النتيجة. لذلك، ليس غريباً أن أصبحت عملية نقل القِيَم اليوم، أكثر صعوبة وتعقيداً من العصور السابقة! مع ذلك، يجب ألّا نكون متشائمين، لأن هذه العملية لا زالت في الغالب، مستمرة. صحيح أن هناك بعض الشباب المختلّين أخلاقياً، والذين لا يميّزون بين الخير والشرّ، أو لديهم رؤية مغلوطة عنهما. لكن هذا لا يمثل إلّا استثناءً. فالغالبية من شبابنا اليوم، ليسوا أقلّ أخلاقية مما كنا نحن عليه، في سنهم.

ما قيمة أخلاق يتم فرضها من الخارج، كيف نربي على الحرّيّة بواسطة القهر والإلزام، كما تساءل كانط في «رسالة في التربية»؟

- لا يُولَد الإنسان فاضلاً، وإنما يصير كذلك. وهذا يمرّ بدءاً عبر التربية. فالأخلاق إذن تأتي كلها من الخارج. انظروا مثلاً، في مفهوم الأيديولوجيا عند ماركس، أو الأنا الأعلى عند فرويد. هناك حتماً، قهر وإكراه (فالأنا الأعلى، يقول فرويد، هو «استبطان للمحرمات الأبوية»). إلّا أن هذا الإكراه، لا يهدم الحرّيّة: بل يهيئ لها ويسمح لها بأن تمارس، حتى ضد المحرمات التي وجّهتها سلفاً. هنا بالضبط، نمرّ، كما يقول روسو، من «الحرّيّة الطبيعية» إلى الحرّيّة الأخلاقية التي، وحدها تجعل الإنسان سيد نفسه». وكانط يتفق تماماً مع هذا الطرح.

في كتابكم «رسالة صغيرة عن الفضائل الكبيرة» قلتم: «إن الأدب La politesse هو هذا الشبيه للفضيلة، والذي عنه تصدر جميع الفضائل». كيف يتم الانتقال من المصطنع إلى الأصيل؟

- أولاً عن طريق المحاكاة أو التقليد، ثم، بعد ذلك، عن طريق الاستبطان. نقلّد ما يفعل أولاً (السلوك القويم)، ثم نستبطن ما يجب أن يفعل (الأخلاق). الأدب هو مجرّد شبيه للفضيلة: فإن نسلك بأدب، هو أن نتصرّف كما لو كنا فضلاء. وهذا أمر أفضل من الخشونة والفظاظة، لكنه لا يقول أيّ شيء عن القيمة الأخلاقية للشخص المعني. فالدنيء أو القذر يمكن أن يكون مؤدباً. كما أن الفظ الخشن يمكن أن يكون طيباً.

ألا تعلم أن محاكاة الفضيلة هي أفضل طريقة للمرور إلى ممارستها؟

- يمكن أن يحصل ذلك. الأدب هو أصغر الفضائل، أيّ ما لم يتحوّل بعد إلى أخلاق. ولن يكون من الأخلاق في شيء الاكتفاء به! الأدب هو دائماً ضروري، لكنه ليس كافياً أبداً. إلّا أنه يظل أسهل الفضائل - فمن الصعب مثلاً أن يكون المرء عادلاً أو كريماً، لكن من السهل أن يكون مؤدباً. ولعلّه من المناسب جدّاً لتربية جيدة الابتداء بالأسهل...

ألا يمكن، خلاف ذلك، أن نعتبر الأدب دليلاً على الحضارة، شيئاً أساسياً وربما سامياً؟ كتب ليفيناس: («بعد سيادتكم»: هذه العبارة يجب أن تكون أجمل تحديد لحضارتنا»).

- طبعاً يُشكّل الأدب جزءاً من الحضارة، لكنه ليس أبداً كافياً ولا سامياً. فالقول «بعد سيادتكم» هو اصطناع للغيرية والاحترام. ولن تكون له أيّة علاقة بالأخلاق إلّا إذا تجاوز التصنُّع ومن ثَمّ تحوّل إلى شيء آخر غير كونه مجرّد عبارة أدبية أو مهذبة!

أليس الأدب والتهذيب الأولي، الذي بدونه لا توجد حياة اجتماعية، هو أيضاً ضروري مثل الأخلاقية الأصيلة؟

- اجتماعياً نعم. فردياً لا. إن مجتمعاً من الأنانيين يمكن أن يشتغل جيداً. لكننا لن نكون سوى نماذج بئيسة، في أحسن الحالات، أو كائنات فظّة ومؤدّبة، في أسوئها.

المصدر:

عن مجلّة PHILOSOPHIE MAGAZINE ، العدد 96، فبراير 2016، ص48 - ص49.



ماذا تبقَّى من تدمُر؟

محمد الأصفر

تحت عنوان: «تدمُر - ماذا تبقّى؟».. نظّم متحف كولونيا للفَنّ الكلاسيكي والرسم «فالفراف ريتشارتز» معرضاً فَنّياً، سيتواصل إلى 8 مايو/أيار 2016.. المعرض أُقيم في إحدى قاعات الدور العلوي، حيث عُرِضَتْ فيه حوالي 41 لوحة وثلاثة مجسمات تحكي سيرة مدينة تدمُر السورية، ذات المكانة التاريخية المهمة، وتبرز أهم معالمها «المسرح- معبد بعل- البوابة المقوّسة- القبور والأبراج- شارع الأعمدة». كل الرسومات والتخطيطات الهندسية أُنجزت بحس إبداعي، من قِبَل الفَنّان والمعماري الفرنسي «لويس فرانسو كاساس» (1756 - 1872)، عندما زار تدمُر عام 1789 ومكث فيها شهرين تقريباً، حيث رسم لوحاته بقلم الرصاص، وما كان مفقوداً آنذاك من الآثار، تخيّله بحسه الفَنّي ورسمه بلون وردي، كنوع من المصداقية الفَنّية التي يحرص على الحفاظ عليها كل الفَنّانين الكبار. يذكر أن الشّاعر الألماني الكبير «جوته» صاحب آلام فارتر، عندما كان في روما قبل 230م وزار معرض لويس فرانسو كاساس، حيث أُعجب بهذه اللوحات وتمنّى أن يرى ما رسمه (كاساس) على الطبيعة، حيث تدمُر، أو كما يسمونها باللاتينية بالميرا.

عمليات التخريب من قِبَل المتطرفين التي تعرّضت لها مدينة تدمُر، وما بها من آثار ونفائس عتيقة لا تقدّر بثمن، وتناول الإعلام لها، وتصدُّرها للأخبار الثقافية في كل العالم، خاصة بعد أن هاجمها تنظيم داعش وأعدم بطريقة وحشية عالم الآثار ومدير الآثار السابق بها د خالد الأسعد (81 سنة)، حيث وصفوه بعالم الأصنام، جعلت اهتمام الزوار من كل الجنسيات بالمدينة يتضاعف ومعرفة كل شيء عنها، ومحاولة لتعويض ما فقدته المدينة من روحها وجدانياً لدى محبي الآثار والثقافة، سائح كهل ربما يكون قد زار المدينة من قبل، علامات حزن تبدو على وجهه، ودموع حقيقية انحدرت على خديه عندما وقف أمام لوحة الأعمدة في صدر القاعة، زوجته الهَرِمَة تواسيه بعناق خفيف وتربيتات على الظهر والكتف وابتسامة، يلتقطان صورة للوحات، وصورة سيلفي بواسطة عمود طوله متر، جمهور من 10 أفراد يكوّنون حلقة حول مجسم خريطة إلكتروني، يضعون أصابعهم على مواقع في تدمُر فتضيء، يحكون بالألمانية،



المشرفة تقف عند الباب، تطلب من جماعة تريد زيارة المعرض الانتظار، حتى يخرج من في الداخل.

المعرض منذ أن أُفتتح وهو يعجّ بالزوار من مختلف الشرائح، اللاجئون لهم تخفيض في سعر دخول المتاحف في كل ألمانيا، طلبة المدارس يزورون المتحف رفقة معلماتهم اللاواتي يشرحن لهم عن تدمُر، الفنّانون، السيّاح، طلبة الجامعات وغيرهم.

يقع مقرّ المعرض قريباً جدّاً من محطة القطارات الرئيسية، وكاتدرائية كولونيا الشهيرة، الإعلانات عن المعرض وغيرها من الأنشطة الثقافية تجدها جنباً إلى جنب مع الإعلانات التجارية التي تروّج للسلع، في المقاهي وفي محطات المترو وفي الباصات وفي كل المرافق تجد أدراجاً صغيرة ظاهرة للعين بها عدّة مطويات تعلن عن أنشطة ثقافية وفَنّية.

هدف المعرض المُعلن فَنّياً فقط دون كتابة، هو مواجهة الإرهاب بالفَنّ بالحياة، لوحات رسمها فنان منذ عام 1789م، ما زالت تواصل خلودها، عمليات ترميم سريعة للآثار المتحطمة تقوم بها العقول بواسطة مصباح من نور، أحد علماء الآثار الألمان يطالب اليونسكو بتخصيص قوة عسكرية (قبعات زرق ثقافية) لحماية الإرث الإنساني من العبث، مدير المعرض السيد هيلموت بارزغنر يقول في كلمة له: إن أردنا يوماً ترميم أو بناء تدمُر، فلابد من العودة لـ(كاساس).

منذ أن أُفتتح المعرض والنشاطات المصاحبة أو المتعلّقة به لم تتوقّف، آخرها بيت الأدب بكولونيا، الذي نظّم محاضرة حول تدمُر، ألقاها الأثري السوري الشاب جبار عبدالله، ماجستير في الآثار الإسلامية من جامعة الإسكندرية، وهو لاجئ، ترك مدينته الرقّة، إلى لبنان، ثم مصر، ثم تركيا فألمانيا، حيث نجح في تعلُّم اللّغة الألمانية، في خلال 18 شهراً، ليواصل دراسته في الآثار في جامعة كولونيا لاحقاً.

الرابعة بعد الظهر كان كل المشاركين في الندوة داخل الصالة الصغيرة، رحّب بنا د. روبيرتو بيلا أستاذ الأدب بجامعة كولونيا، وبعد تقديم سريع للمحاضر، هبط كل الحضور للدور السفلي، حيث معرض ما تبقّى من تدمُر.. من خلال تخطيطات فرانسوا كاساس، سبق أن زار جبار عبدالله مدينة تدمُر أكثر من أربع مرات، وعاين آثارها قبل أن يتَمّ تحطيمها والعبث بها، رافقه الحضور رفقة مترجمين ألماني إنجليزي، وقدّم شروحاً لكل لوحة مَرّ عليها، وأجاب عن الأسئلة التي وجهها له الحضور، حيث تحدّث عن داعش وسياسته في تدمير الآثار المشهورة عالمياً، من أجل النشر الإعلامي على نطاق واسع.. والدليل أنه في مدينة الرقة يوجد العديد من الآثار الرومانية وغيرها ولم يتَمّ تدميرها إلى الآن، لكن هم دمروا الآثار المعروفة عالمياً في العراق وسورية (مدينة الحضر، تدمُر) والمسجلة باليونسكو من أجل التأثير على الرأي العام العالمي، ويضيف ثمّة شيء غير مفهوم يحدث.

وحول إعادة بناء ما هُدِمَ من مدينة تدمُر يقول جبّار: إعادة الترميم في الأساس لا تعتمد على النسخ المقلّدة، ولكن على الرسم الأثري للجدران والمباني الأثرية والصور الفوتوغرافية والبرامج ثلاثية الأبعاد.

هذه الأدوات لها الدور الأكبر في الترميم، بشرط وجود القطع الأصلية للبناء (الحجارة مثلاً)، عند تفجير آثار تدمُر، انهارت الحجارة على الجوانب، هذه الحجارة هي أساس إعادة البناء.

يضاف إلى ذلك قيام المقربين من النظام ببيع الكثير من الآثار السورية منذ وجودهم بالحكم ولحدّ هذه اللحظة وآخر السرقات عندما قام بشار الأسد بإهداء الرئيس الروسي بوتين، تمثالاً أثرياً نادراً وأظهرت قنوات الإعلام الرئيس بوتين وهو يحمله بيده.

بعدها صعدنا إلى قاعة المحاضرة ليقدّم لنا صورة ضوئية على الشاشة، تعرض مشاهد ما حدث للمدينة من دمار، وعرض صورة لمسرح تدمُر وفوقه صفّ طويل من الجنود وخلف كل جندي إرهابي ملثم يمسك بسكين، وأمام الصف متطرّف يقرأ بيان العار.

بعدها تحدّث جبار عن مدينته الرقة، وما تعيشه من عنف وظلام بسبب احتلالها من قِبَل المتطرفين، وهذا الأمر جعله يبدأ في كتابة رواية، وزّع على الحضور فصلاً منها بالعربية والألمانية، وقرأ منها عِدّة فقرات بالعربية، بينما روبيرتو دي بيلا يقرأ نفس الفقرات بالألمانية، هكذا ودّعنا القاعة التي بها عروض تدمُر بريشة فرانسوا كاساس.. من نوافذ المعرض الطويلة المستطيلة يمكنك رؤية المطر وهو يسقط، وفي باب قاعة العرض، يمكنك أن ترى زنوبيا، وهي واقفة، تصافحنا، واحداً، واحداً، وتقول: تدمُر لم تمت.. الفَنّ أحياها.

إنهم يخنقون
الفلسفة والشّعر !!

الرباط: عبدالحق ميفراني

لا غرابة أن يحتلّ رئيس الحكومة المغربية السيد عبدالإله بنكيران، المشهد الإعلامي في المغرب، فقد ظلّ على الدوام مصراً على إطلاق تصريحاته «المستفزة» في موضوعات قد تبدو أحياناً خارج سياق التحدّيات المطروحة اليوم على الحكومة المغربية، سواء ذات الطبيعة السياسية أو الاقتصادية أو المجتمعية. وفي الوقت الذي كان يصرح فيه رئيس الوزراء الكندي جوستن ترودو «أننا بحاجة إلى الشّعراء لنغيّر العالم»، اختار رئيس الحكومة المغربية أن يؤكّد أن المغرب «لا يحتاج مستقبلاً إلى شعراء وفلاسفة» وإنما لمن ينتجون الثروة».

جدّد رئيس الحكومة المغربية لعنة طرد الشّعراء من «مدينته الفاضلة»، كما كرّس مقولة أبدية في أن الأنظمة والسلطة تكره التفكير والفكر والمعرفة، لذلك تكره الفلسفة. ويبدو أن مقولة الرأسمال الرمزي والثروات اللامادية، والتي كانت موضوع تسويق لخطاب الدولة الأشهر الأخير، قد تجاوزت ليتقرّر فجأة طرد الشّعراء والفلاسفة، واللذان لا يلتقيان مع خطاب «الزيادة في الأسعار». ففي الوقت الذي كانت تصرّ فيه الحكومة المغربية على ترويع جيوب المغاربة، ظهر فجأة أن الشّعر والفلسفة هما السبب المباشر للتخلّف والتراجع وثقل المديونية الخارجية، بل القصائد والعقلانية هما أس البلوى ومعها أصبح المغرب مهدّداً في مستقبله.

لقد تعوّدت الفلسفة على مقولات الطرد، في وطن قدّم الكثير من الأسماء والهامات في مجال التفكير الفلسفي، اليوم انضاف صديقها الشّعر كي يعبرا مثنى مثنى إلى خارج «مدينة بنكيران الفاضلة». هي المدينة ذاتها التي تلهب اليوم حركات الاحتجاجات المتواصلة، وهي نفسها التي جعلت المثقّف المغربي يستعيد المصالحة مع قضاياه الراهنة.

السلطة والثّقافة

يبدو لافتاً أن رئيس الحكومة عبدالإله بنكيران استطاع منذ البداية أن يوحّد الجميع حوله، فلقد كرس بتداخلاته «المثيرة» أحياناً قدرته على توحيد النقاش مما دفع بأحد الإطارات المدنية أن تنظّم مسابقة في الشّعر الشعبي (الزجل المغربي) كان موضوعها الوحيد «محاكمة الحكومة المغربية وعبدالإله بنكيران شعرياً»، وهو ما أجّج حينها احتجاجاً معاكساً إذ اعتبر العديد من «المناضلين» داخل حزب العدالة والتنمية «احتجاجات الكُتّاب والشّعراء» «مزايدات سياسية».

صراع الدولة المغربية مع المثقفين ليس حديث العهد، بل يمتد لسنوات، ويتنكر الجميع الاعتقالات التي لقيها العديد من الشّعراء ابتداء من الشّاعر عبداللطيف اللعبي والشاعر عبدالله زريقة والمناضلة والشّاعرة سعيدة المنبهي والكثير من المبدعين الذين كانوا مؤطّرين سياسياً داخل أحزاب اليسار الراديكالي. وحينها كان النضال يرتبط برسالة الإبداع الحقة في قدرتها على ترجمة شعارات «الجماهير» في الحرّيّة والعدالة الاجتماعية، وحين قرّرت الدولة المغربية معاكسة تيار الحداثة بإيقاف تدريس الفلسفة والتفكير العقلاني فقد ترجمت معاكستها لأي تفكير عقلاني حُرّ. حالة الاحتقان بين المثقفين والدولة تصاعدت في سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، أيام المدّ الأيديولوجي اليساري، وكان إطار كاتحاد كتّاب المغرب منبراً مستقلاً يترجم صوت المثقف المعارض أما اليوم فقد انزوى بعيداً في الظِلّ.

بعد التسعينيات ولحظة «الانفراج السياسي» قرّرت الدولة أن تقوم «بترويض» معارضيها من خلال إغراءات السلطة، وهكذا خفت صوت العديد من المثقفين وتصالح الكثير منهم مع الخطاب الرسمي. فيما انزوى كثيرون في الظِلّ غير قادرين على مواكبة وفهم طبيعة المرحلة. وظَلّت الثّقافة «الهامش» المفتوح الذي تلتجئ إليه الدولة لتمرير «مهرجاناتها» الفلكلورية، وتكريس منظورها للثّقافي. هو جزء عسير وطويل من الصراع الثّقافي السياسي، والذي أرّخ لمراحل من تاريخ المغرب الحديث.

«زلة» بنكيران بين الثروة والثروة اللامادية

حينما عبّر الوزير الأول المغربي عن موقفه من الشّعراء والفلاسفة بأنهم لا ينتجون الثروة، عكس الصُنّاع والحرفيين.. فقد كان ضمنياً يؤشّر إلى عدم حاجة الدولة للمثقّف ووظيفته في



مغرب اليوم. والحال أن خطاب الوزير الأول المغربي يعيد، كما انتبه إلى ذلك الحقوقي أحمد عصيد، التاريخ إلى الوراء ليكرّس جزءاً من منظور الدولة للثّقافة ولنخبة المثقفين. وكأن الدولة تحتاج فقط لتقنيين، فيما المثقف يظَلّ خطراً «داهماً» يهدّد شرعية وجود النظام السياسي.

هذه النظرة الشمولية التي ينتقدها الباحث عصيد، هي ما أصرّ رئيس الوزراء المغربي إلى ترجمته من خلال تصريحاته والتي تحيل مباشرة على نظرة اختزالية حتى للفعل الثّقافي في الدين. والخوف هنا، كما عبّر العديد من المحلّلين، في المساس بهذه الوحدة والتعدُّد الثّقافي الذي يميّز النسيج المجتمعي المغربي واختزاله في منظور ضيق محكوم برؤية «دينية». فهل تعتبر المعرفة خارج سياق إنتاج آليات التقدّم والإنتاج؟ كيف يتم اختزال «إنتاج الثروة» في العمل التقني واليدوي المحض، في حين أسهم الفلاسفة والشّعراء والأدباء في إنتاج مجتمعات متقدّمة وحضارية بقوة معارفها؟

هذا النعت، الذي يؤشّر إلى خلفيات أيديولوجية محدّدة، يعيد التأكيد على محاولة جديدة من الدولة من خلال رئيس الحكومة، إعادة تحديد «طبقات» من اليد العاملة مبرمجة على إنتاج «ثروات» لا يدري المغاربة إلى اليوم أين ذهبت. هذا في الوقت الذي كان من المأمول أن تتمّ فيه ترجمة الخطاب الرسمي الذي حمله الدستور الأخير، في إعادة إعطاء الفعل الثّقافي المكانة الخاصة به في المجتمع. خصوصاً في وقت نشهد فيه انحساراً للمقروئية وتراجعاً للقراءة وارتفاعاً مهولاً للأمية، فهل بهؤلاء ستبني الدولة مجدها الحضاري؟!

في الحاجة للشّعر والفلسفة

تعليقاً على كلام الوزير الأول السيد عبدالإله بنكيران، اختار الشّاعر صلاح الوديع أن يكتب بسخريته المعهودة في اضطراره حذف كل شيء يذكّر بالشّعراء والفلاسفة، ليستدرك قائلاً: «لا يمكن. من خلَّد الآخر في التاريخ: هل أبو فراس أم سيف الدولة؟ هل أبو الطيب أم كافور؟ من تغنّى بالوطن أحسن من أمل في «لا تصالح»، حتى أصبح شعره سلاحاً لا يقاوم؟ من صارع الصهيونية أجمل من محمود حتى أضاف لفلسطين تضاريس أخرى؟ ومن توحّد بالكون خيراً من جبران في رائعته «النبي»».

وقد أطلق العديد من المثقفين المغاربة حملة للتوقيع على نداء ضد من «استباحوا دماء الشعب المغربي ولم يخجلوا وهم يسخرون من الشّعراء والفلاسفة»، وأشار الروائي والناقد شعيب حليفي «أيها المهرجون المترفون.. لم نولد لنكون عبيد تصاريف الظلام والصمت القاتل». وقد تناسلت هذه الدعوة فيما اعتبرت تأجيجاً لعودة صوت المثقّف المغربي للانخراط في قضاياه المجتمعية المصيرية. رغم أن بعض الأطراف المحسوبة على الوزير الأول، تتساءل بدورها أين كان هؤلاء في مراحل سابقة؟ ولما لم يظهروا إلّا اليوم؟ في محاولة لتحوير النقاش وتأكيد استهداف خطاب «الحزب الإسلامي» القائد اليوم لسفينة الحكومة المغربية.

الشاعر صلاح بوسريف أعاد عقرب الساعة إلى الوراء، وذكّر بلحظة تاريخية معروفة كانت حين قرّرت الدولة منع تدريس الفلسفة في الجامعات المغربية، لأنها كانت مدرسة لتخرج مناضلين اليسار حينها واستطاعت، حسب قوله، «كشف عورة العقل المغربي وهشاشته». واليوم حين يتم استهداف الشّعراء والفلاسفة معاً، فلأنهم يرغبون في أن يلجموا «العقل والخيال، ويسعون إلى قتل الإنسان بتحويله إلى آلة». إن أساليب الترهيب التي بعثتها إشارة رئيس الحكومة المغربية، ضمن السياق الزمني الذي اختارته، هي محاولة، كما يؤكّد الإعلامي والشّاعر مصطفى غلمان، منهجية على تثبيت «قناع استعمال الخطاب الديني كركيزة في الجدال لتقويض كل المكتسبات الوطنيّة».

هي إذن معركة أخرى تستهدف، ليس فقط الشّعراء والفلاسفة، بل المثقفين والأدباء في المغرب، في إصرار على الركوب على القضايا المصيرية المرتبطة بمعيش المواطن اليومية، وإدخال الرأي العام في قضايا تشكّك في نخبه المثقفة. هذا التسويف الممنهج، يرى البعض «تمريناً» من «السياسي» على «الثّقافي» كلما شعر الأول برغبته في تسويق خطابه، دون أن ينتبه إلى أن الأمر قد يتحوّل إلى احتقان حقيقي سيهدّد مصير بقائه في المستقبل القريب.



سوق عكاظ

متحف تاريخ الثّقافة العربيّة في بروكسل صلة وصل بين الشرق والغرب

بروكسل: فاطمة واياو

في 12 من إبريل/نيسان المنصرم أُفتتح بالعاصمة البلجيكية (بروكسل) أول متحف لتاريخ الثّقافة العربيّة يجسد تاريخ العرب ثقافياً وديموغرافياً ولغويّاً في قلب العاصمة البلجيكية. الحدث يشكّل تشين أول مشروع يروم إعادة الاعتبار للثّقافة العربيّة، كما أنه يأتي في سياق الأحداث المسيئة لها، من جهة، وللتعدّدية الثّقافية التي يتميّز بها المجتمع البلجيكي. المتحف أيضاً يبني جسراً جديداً من الأمل وإعادة الثّقة بالنسبة للأجيال الصاعدة من أبناء الجالية العربيّة التي تعاني من التهميش والتحقير، وكذلك من الجهل بتاريخ الثّقافة العربيّة.

تزامن افتتاح المتحف إذن، مع الأحداث الإرهابية التي شهدتها مدينة بروكسل مؤخراً، والتي ما زالت تضفي طابعاً من الحذر والريبة على الحياة اليومية لعاصمة الاتحاد الأوروبي التي كانت تعرف بالمدينة الأكثر أماناً في ما مضى. مما يجعل هذه المبادرة بمثابة ردّ على كلّ أفكار التطرّف، والمواقف العنصرية العدائية تجاه العرب وثقافتهم.

هذا التزامن الذي يحمل دلالات قوية، كان فرصة لإيصال رسالة الجالية العربيّة المقيمة في بلجيكا، وخصوصاً منها الجالية المثقّفة، وهي رسالة موجهة إلى الأوروبيين أولاً ولكن العرب، مفادها أن المهاجرين وأبناء المهاجرين من مختلف الأجيال ينحدرون من حضارة كانت في ما مضى نوراً يسطع على الغرب، ورغم أفولها اليوم إلّا أنها قادرة على تعميق الحوار والمساهمة في مجتمع متعدّد الثّقافات لخلق جسور الحوار الحضاري.

وتميّز حفل الافتتاح بحضور كلٍّ من سفير سلطنة عمان، وسفير الجمهورية الإسلامية الموريتانية، كما حضره السيد Didier Gosuin وزير العمل بحكومة منطقة بروكسل، بالإضافة إلى ممثلي وسائل الإعلام العربيّة والبلجيكية، وفريق التدريس بالمركز الثّقافي العربي، وطلبة المركز، ومجموعة من الفنّانين والمثقّفين والمهتمين. وكانت سلطنة عمان ضيف الشرف، حيث تمّ تخصيص جناح خاص بها.

يتكوّن المتحف من طابقين، يحتوي الطابق السفلي على مجسمات تؤرّخ لبدايات ظهور اللّغة العربيّة، حيث نجد مجسماً للبتراء بالأردن، التي كانت مهد اللّغة النبطية، هذه الأخيرة التي خرجت من رحمها اللّغة العربيّة. وتتابع المجسمات تصاعدياً في التاريخ، لتصل لمرحلة الأندلس، مروراً بمرحلة الغساسنة واللخميين، وأيضاً سوق عكاظ الشهير. أما الطابق العلوي فيضم أجنحة لبعض الأزياء والأواني والمجوهرات من مختلف المناطق العربيّة، إضافة إلى قاعة لعرض اللوحات التشكيلية تجسّد تاريخ الثّقافة العربيّة من الشعر وقصص ألف ليلة وليلة، وكتاب الأغاني. في نفس الطابق نجد جناحاً خاصاً يمثل مفخرة لكلّ العرب



جناح سلطنة عمان



مجسم البتراء



وهو جناح الخط العربي.

وعلى هامش افتتاح المتحف، صرح لـ(الدوحة) مدير المتحف الدكتور علي خضر، وهو مختص في التاريخ القديم: «بأننا بدأنا أولاً أنا وحواء الجبالي، وهي كاتبة جزائرية ولها دراية عميقة بالتاريخ، في دراسة فكرة إنجاز متحف خاص بتاريخ الثّقافة العربيّة يكون صلة وصل بين الشرق والغرب، ويعرّف بتاريخ الثّقافة العربيّة ومراحل تطوّرها، خاصة مع التواجد الكثيف للجالية العربيّة في بروكسل. بعد استكمال الفكرة، قمنا بالبحث في البدايات الأولى لظهور الثّقافة العربيّة، حيث أنجزنا المصغرات الأولى، فكانت البداية من مجسم البتراء، باعتبارها مهد الكتابة العربيّة التي انبثقت من الكتابة النبطية، ومعلوم أن اللّغة النبطية كانت منتشرة في منطقة البتراء بالأردن. وباعتبار الكتابة هي الحضارة، كان التركيز على البدايات الأولى لظهور اللّغة العربيّة. ثم بعد ذلك أقمنا مجسمات مُصغّرة عن اللخميين والغساسنة في كلٍّ من العراق وسورية، إضافة لمُصغّرة عن سوق عكاظ. أنجزنا كذلك بانوراما أخرى عن الأندلس، نجد فيها المعابد كالجامع والدير اليهودي وأيضاً الكنسية المسيحية وهي صورة للتعايش والتعدّد الذي كان سائداً آنذاك. ونشير إلى أن كلّ هذه المجسمات تطلبت جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً».

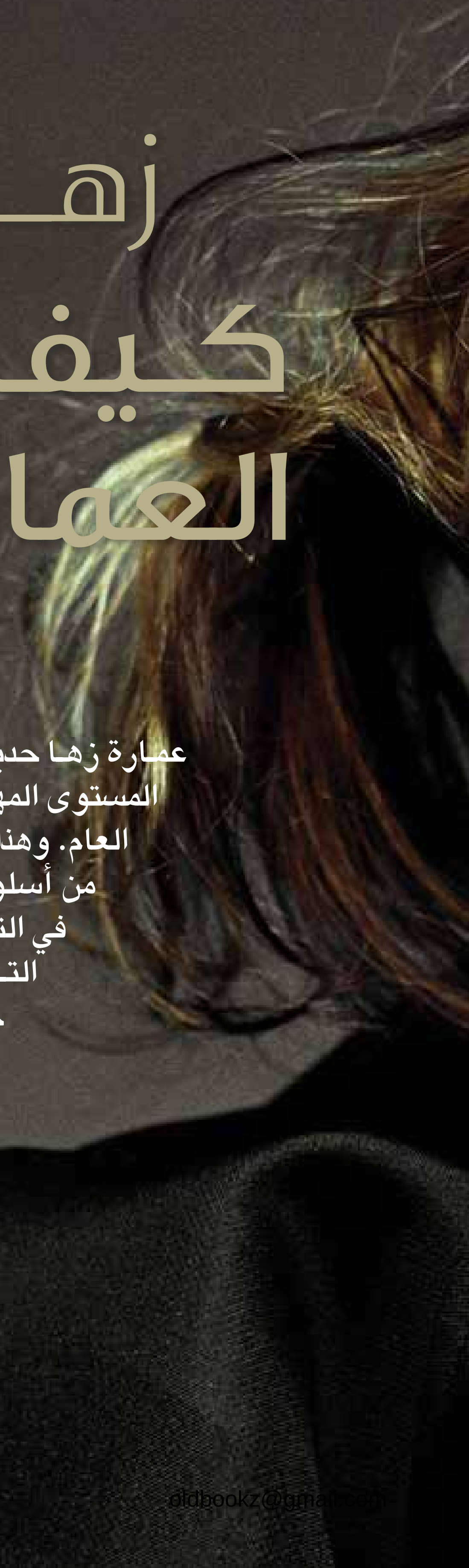
وأضاف مدير المتحف قائلًا: «في أوروبا نحن بحاجة إلى مثل هذه الأمكنة، وخصوصاً في بلجيكا، في هذه المرحلة الدقيقة، لأنه بصراحة يجب العمل على تغيير النظرة السلبية، التي تراكمت لسنين عديدة، وليس فقط بسبب الأحداث الإرهابية الأخيرة، والسبب لأن العرب المقيمين بالمهجر البلجيكي، لا يهتمون بالثّقافة ولا بكلّ ما يمت بصلة للثّقافة، للأسف هي آخر اهتماماتهم».

وفي الأخير ناشد السيد علي خضر الفنّانين والمثقّفين العرب المساهمة في دعم المشروع، ودعا أصحاب الإمكانات المادية المُساعَدة في إنجاز المراحل المتبقية من المشروع.

أمّا السيدة حواء الجبالي مديرة المركز الثّقافي العربي فقد صرّحت بأن الهدف من المتحف هو: «ترك بصمة مكتوبة وعلامة مؤرخة للأجيال اللاحقة». وبنبرة طموحة أضافت: «سنحاول تطوير المتحف طالما نملك القدرة على ذلك، وفريقنا سيحاول دعم المتحف، لكي يمتلك- أخيراً- العرب مؤسّسة رسمية تليق بهم وبحضارتهم وتاريخهم، نتمنى المزيد من مساندة الجامعة العربيّة التي كانت في البداية مع الفكرة، هذه الفكرة التي لم تلقَ مساندة جميع الأصوات داخل مجلس الجامعة العربيّة. ما أتمناه أيضاً أن نكوّن فريقاً من الشباب لضمان استمرارية هذا المشروع. فمن الجميل والمهم جداً أن ترفرف أعلام الدول العربيّة على مؤسّسة ثقافية من حجم متحف تاريخ الثّقافة العربيّة في قلب العاصمة الأوروبية».

متابعة افتتاح متحف تاريخ الثّقافة العربيّة، تبين مدى الحماس والإرادة التي يتحلّى بها فريق العمل، ما يترك الانطباع بأن ما ينقص الثّقافة العربيّة هو خلق مثل هذه المؤسّسات في أوروبا، لأن مأسسة الأفكار والفنّ والثّقافة العربيّة ستمنح هذه الثّقافة وأصحابها المكانة اللائقة للمساهمة في الحياة الثّقافية لبلد متعدّد ثقافياً، سياسياً ولغوياً كبلجيكا التي تضمّ جالية عربيّة مهمة تقترب من المليون نسمة، من مجموع تعدادها السكاني الذي لا يتجاوز عشرة ملايين. فمتحف تاريخ الثّقافة العربيّة يأتي في ظروف ملائمة ليكون صوتاً ممثلاً للأقلّية العربيّة من النخبة المثقّفة التي تسعى إلى تحقيق اندماج كامل في المجتمع البلجيكي.



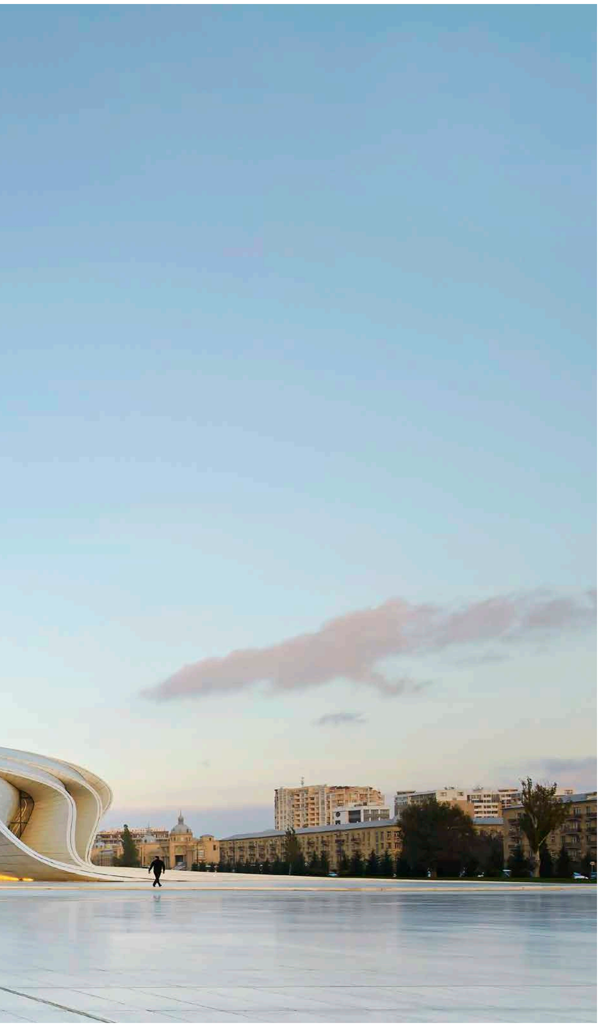


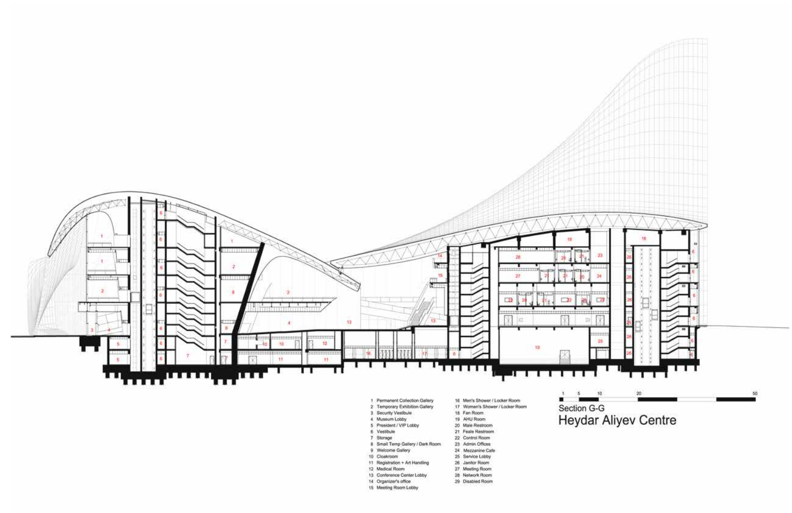
زهـــا حـــديد

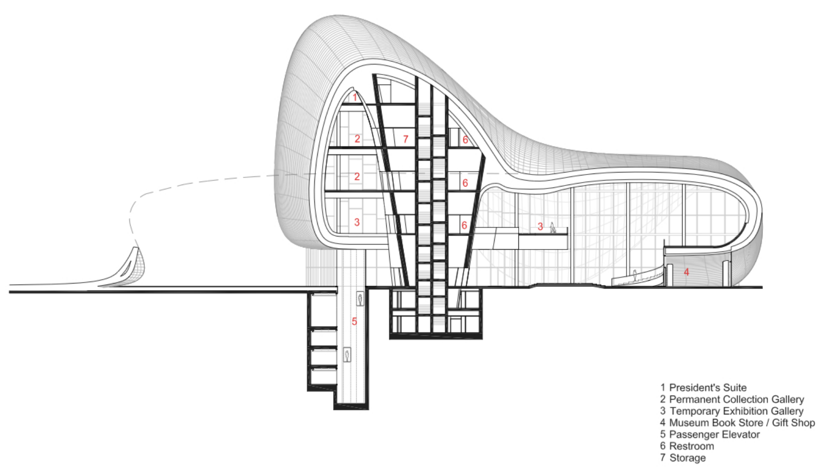
كـيف هـشـــمت العمارة المألوفة؟!

عمارة زهـا حديـد مثّلت حدثاً معمارياً مهماً سواء أكان ذلك على المستوى المهني المتخصّص أم على صعيد المستوى الثقافي العام. وهذا الحدث يمتلك مقومات موضوعية لنجاحه بدءاً من أسلوبية التعبير المتميّز وحتى المقدرة المؤثرة في التعامل مع صياغة فراغات التكوين للمباني التـي أبدعتها، الأمـر الذي كانـت تطمح زهـا حديـد من خلاله إلى تأسـيس أسـلوب تصميم خاص بها، يكون مطبوعاً بتـوق شـديد نحـو «تهشيم» اعتيّاديـة قواعد العمـارة التي تحيطنا وقيمها المألوفـــــة.

ملف خاص







مقاطع هندسية لمجمع "Heydar Aliyev" بأذربيجان

د. خالد السلطاني

أهي مفارقة أن تكون طروحات مصمّمي الدول المتقدّمة غير مفهومة ولا مكترثاً بها في أوطانهم؛ بيد أنها تحظى بتعاطف جَمّ من مجتمعات الدول النامية؟ فلا يجد «لي كوربوزيه» Le Corbusier مثلاً إمكانية إنجاز مشاريعه الجريئة: التخطيطية منها والمعمارية سوى السهول القصية النائية والمتاخمة إلى جبال الهملايا فينشئ مدينة «جندكار» عاصمة البنجاب بالهند، ويسعى «فالتر غروبيوس» W.Gropius إلى اختبار طروحاته الجيدة حول «إقليمية» العمارة الوظيفية في العاصمة العراقية عندما صمّم جامعة بغداد فيها، وأن يحقّق «لويس كان» L. Kahn أحلامه المعمارية في بيئات بنغلاديش الغربية، وليضحى التعامل المهني في مواقع «داكا» الفقيرة بالنسبة إليه بديلاً طوعياً عن سلوكية نخبة مجتمعات «الايست كوست» East Coast الأميركية؟!

ثم هل هي مفارقة أيضاً، أن يتبادل معماريو الدول الصناعية أدوارهم ومواقعهم مع معماريي الدول النامية: فيعمد أولئك إلى تنفيذ مشاريعهم في دول العالم الثالث ويحقّق المعماريون ذوو الأصول العائدة إلى البلدان النامية تصاميمهم في مواقع المجتمعات الصناعية المتقدّمة: فيبني «أوسكار نيماير» O. Niemeyer البرازيلي إحدى روائعه في باريس، ويشيّد «حسن فتحي» المصري تصاميمه في الولايات المتحدة ويُمْنَح «آي. أم. بي» ذو الأصول الصينية إمكانية تشييد مبانيه في أشهر المواقع وأكثرها أهمية في مدن العالم المتقدّم.

قد تكون كلمات هذا التقديم ضرورية لفهم وإدراك قيمة عمارة زها حديد المعمارية ذات الشهرة العالمية.

ولدت زها في بغداد عام 1950، وفيها أكملت دراستها الأولية، قبل أن تدرس الرياضيات لاحقاً بالجامعة الأميركية في بيروت (1968 - 1971)، ثم لتلتحق بعد ذلك عام 1972، بمدرسة «الجمعية المعمارية» (AA) في لندن.

ولَعلّ التنكير، هنا، ولو بلمحات قصيرة عن سيرتها المهنية، والوقوف عند



مجمع "Heydar Aliyev" بأذربيجان

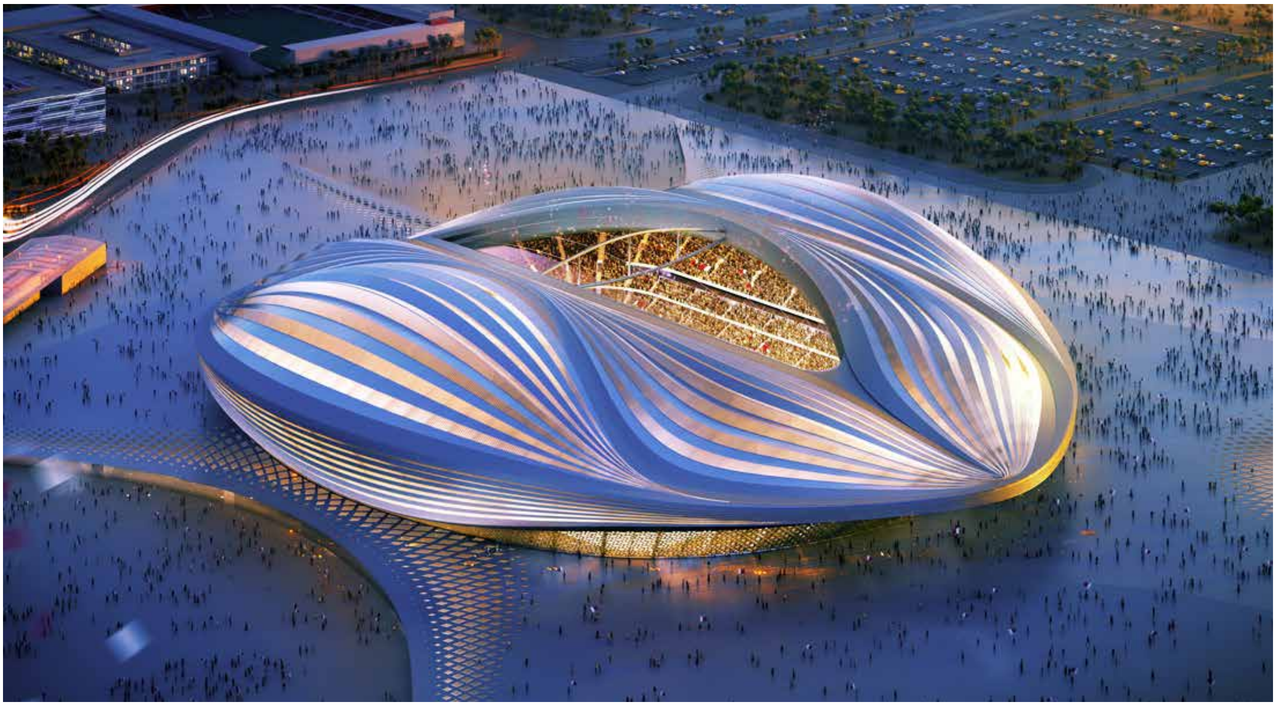
محطات فوزها الدائم والمستمر يمنحان المتتبع لنهجها التصميمي الفريد، إمكانية الإحاطة بمنجزها المعماري، فحال اكتمال دراستها المعمارية في مدرسة (الجمعية المعمارية) بلندن عام (1977)، (بعد أن كانت قد درست الرياضيات في الجامعة الأميركية ببيروت 68، 1971) شاركت مع مجموعات تصميمية طليعية بلندن وفازت عام (1983) بحيازتها على المرتبة الأولى في المسابقة الدولية لتصميم (نادٍ على قمة جبل) في «هونغ كونغ»، وتوالت تصاميمها ومن ثَمّ فوزها المستمر كما حاضرت في أهم مدن العالم المعماري وشاركت في أهم الفعاليات الدولية لتضحى واحدة من أشهر معماريي القرن.

ولا نزال نطّلع على سيول المقالات النقدية لعمارتها في دوريات معمارية متنوّعة ومتباينة في مصادر نشرها وتوزيعها، فضلاً عن أن هذه (الحمى) الكتابية شملت مجلات غير مُتخصّصة ارتأى محرّروها أن يكون حضور عمارة زها حديد ضمن مواضعها أمراً مناسباً، لا يستدعي الدهشة أو الاستغراب.

ومهما يكنْ من أمر، فإن عمارة زها حديد مثّلت حدثاً معمارياً مهماً سواء أكان ذلك على المستوى المهني المتخصّص أم على صعيد المستوى الثقافي العام. وهذا الحدث يمتلك مقومات موضوعية لنجاحه بدءاً من أسلوبية التعبير المتميّز وحتى المقدرة المؤثرة في التعامل مع صياغة فراغات التكوين للمباني التي أبدعتها، الأمر الذي كانت تطمح زها حديد من خلاله إلى تأسيس أسلوب تصميم خاص بها، يكون مطبوعاً بتوق شديد نحو «تهشيم» اعتيادية قواعد العمارة التي تحيطنا وقيمها المألوفة.

عندما نالت زها حديد المرتبة الأولى بالمسابقة المعمارية المعلنة في عامي 82، 1983 لتصميم قمة (هونغ كونغ) كان فوزها إيناناً ببدء ارتقائها الفعلي في سلم الشهرة، واجتيازاً ناجحاً ومؤثراً في امتحان صعب لنهجها التصميم المتفرّد.

لقد كان منهاج المسابقة ينص على خلق فضاءات مختلفة الوظائف ذات طابع ترفيهي، وحدّد الموقع على قمة جبل ومنه يمكن الإطلال على مدينة (هونغ كونغ).



إستاد الوكرة، الدوحة-قطر

لجأت المعمارية في معالجاتها للمشروع على تكثيف واختزال كبيرين لمفردات تكوين نهجها التصميمي الذي اختبر في مشاريع سابقة، بدءاً من أطروحتها الدراسية في مدرسة (الجمعية المعمارية)، ومروراً بـ «توسعة البرلمان الهولندي» (78، 79) وفي (مسكن رئيس وزراء إيرلندا) في دبلن (79، 1980) وفي غير ذلك من المشاريع التي أعدّتها قبل «قمة» (هونغ كونغ)، واستطاعت بحنق، أن توظّف في مشروعها مرحلة متقدّمة لنضوج تلكم المفردات في لغتها المعمارية المميّزة؛ معتمدة على تقسيم أولي وواضح لتجميع الفعاليات المتشابهة وعزلها بمستويات متباينة، ومن ثمّ ربطها بصيغ معبّرة ومؤثّرة في آن واحد، عبر نقاط ارتكاز مصمّمة أساساً لتمنح المبنى قوة تعبيرية كبيرة، فضلاً عن استثمارها لمناسب الطرق الواصلة لمبناها كحدث إضافي في إثراء ديناميكية كتل المشروع.

عند دراسة تخطيطات ورسوم زها حديد سواء كانت مخططات «القمة» أم مخططات المشاريع الأخرى، مثل «مبنى أوبرا خليج كارديف» أو «الجسر الحداثوي» المميّز، على المرء، ابتداء أن يصطفي معايير جمالية ونقدية جديدة وغير مألوفة، قادرة على تكثيف الإحساس والإدراك بقيمة المخططات المبتدعة، فالحدث المرئي مُفعم بالحضور التام لأدوات التكوين المعماري غير الاعتيادية! تلك الأدوات التي شكّلت فيما بعد ذلك الإطار المفاهيمي الواسع والمتعدّد الطبقات الذي دعاه جارلس جنكيس (Ch. Jincks) بخفة «عمارة ما بعد الحداثة»، وبما أن هذا المفهوم هو حقاً، متعدّد الطبقات فإن زها حديد تطلعت لأن تعمل ضمن حدوده وسلوكيته، واشتراطاته أيضاً، بيد أنها تمنح لنفسها خيارات الانتقاء التكويني، منتجة لنا عمارة على قدر كبير من الإثارة وعدم المألوفية.

وضمن هذا المعنى فإن زها سعت إلى توظيف مفهوم «التناص» Intertextu-ality كإحدى المرجعيات الأساسية في صياغة طروحاتها التصميمية.

من مجموعة «الكونستروكتفيزم» Constructivezm الروسية، وبالذات من محاولات «ايفان ليونيدف» في العشرينات استقت زها حديد أصول نهجها التصميمي زاعمةً أن تلك المحاولات كانت بمثابة «نقطة انطلاق لها»؛ أي من تلك النقطة التي توقّفت عندها مجموعة «الكونستروكتفيزم» مقتنعة تماماً بأن «تجربتهم، لم تنتهِ بعد، بل وليس ثمّة نتائج ملموسة لها».

وهي في هذا المجال لم تكنْ تشعر بضير كونها المعمارية المتطلّعة نحو المستقبل أن تضع قدماً لها في العشرينات.

وعلى الرغم من أن كثيراً من معماريي «ما بعد الحداثة» وظّفوا «التناص» في أعمالهم، فقد ظلّت زها حديد تنزع لأن تجعل «تناصها» المعماري شيئاً فريداً، يكفل لها بنجاح تحقيق منجز معماري ينطوي على قدر كبير من الفرادة المميّزة، وينأى بها بعيداً عن سياق الأعمال العادية والمجترة التي تفرزها آلياً «ورش» و«عنابر» عمارة ما بعد الحداثة.

ولهذا أيضاً فإن أسلوبها المتفرّد اختلف مثلاً، عن طروحات «باولو بورتجيزي» P. Portoghesi من أن العمارة تلد عمارة، أي أن حضور «التناص» في أعمالها لا يمكنه لوحده أن يقرّبها من تلك الطروحات التي ينزع (بورتجيزي) بها إلى تأكيد فرضيته بأن كل عمارة تنحدر من صلب عمارة أخرى، ووفقاً لرؤياه فإن العمارة المنجزة هي وليدة تداخلات



محطة قطارات الملك عبد الله، الرياض-السعودية، قيد التنفيذ

الفكر الفردي والذاكرة الجماعية، في حين تظل عمارة زها متسعة دائماً، بل ومهووسة بالتجديد، ودوماً جاهزة للتأويل، مثلما هي مستعدة للقراءة الثانية!!

ومع أن تكوينات زها مفعمة بروح الحداثة فإنها أيضاً وقفت بعيداً عن خطابات (نورمن فوستر N. Fos-ter) وجماعة «الهاي - تيك» High-tech، ذلك لأن عمارتهم على الرغم من «عصرنتها» وطراوة الأشكال التي تنتجها، فإنها تظلّ تعتمد اعتماداً كاملاً على تنظيم عقلاني؛ إطاره المرجعي محكوم بمنطق تبسيطي: قوامه عمليات الربط والترابط للوحدة المكرَّرة.

وإذ كان الشكل الحداثوي «للهاي - تيك» رهن العملية التركيبية الابتدائية، فإن زها حديد اقترحت علينا سبيكة معقّدة من تداخلات المستويات الأحادية والثنائية للشكل الناجز مع الأبعاد الثلاثية للحجوم؛ فمثلاً في «أوبرا كارديف» تغدو الحلول التصميمية النهائية غير مكتملة، أو هكذا كان طموح المعمارة في حرصها على ترسيخ الإحساس بالنتائج المفتوحة لهيئة «الأوبرا»، وقد توخّت زها من ذلك وصول المتلقي لعمارتها بوعيه للصيغة الختامية للحلّ التكويني، وبعبارة أخرى فإن زها تجعل المتلقي لا أن يكون مشاهداً فحسب، بل مشاركاً في عملية إرساء الهيئة النهائية للأثر المعماري الذي يقف إزاءه، وهي هنا في هذه الناحية تؤسّس بعمارتها قيماً جمالية وذائقة فنّية ما كان لهما أن يوجدا لولا مفهوم الطرح الحداثوي للعمارة.

وربما كانت هذه الميزة التكوينية إحدى أهم خصائص لغة عمارة زها حديد، كما أنها تؤكّد فرادة الحلّ التصميمي لـ «أوبرا كارديف».

ومن المعروف، أن المشاريع المصمّمة من قِبَل مكتب «زها حديد معماريون» Zaha Hadid Architects، تم تنفيذها، في الغالب الأعمّ، باستخدام برامج حاسوبية خاصة. فزها كانت من أوائل المعماريين العالميين، إن لم تكن الأولى، في استخدام الكمبيوتر «كأداة» لتنفيذ التصاميم. نستحضر هنا حديثها المبكّر عن هذا الاختيار: «.. عندما بدأت مشواري المهني، كان ثمّة شعور لديّ، بأن الثورة التكنولوجية قادمة. وهو ما تأكّد لاحقاً، إذ بدأ التقدّم المذهل في تكنولوجيا الكمبيوتر يعمل عمله في تغيير كل شيء. ولم ينحصر ذلك فقط في إيجاد تلاحم سلس لارتباط المبنى بالأرض، وإنما يتمظهر أيضاً في غياب التناقضات بين الفكرة وتمثلاتها التكنولوجية والتصنيع».

كيف يمكن بمقدور تلك اللغة الفريدة أن تتجسّد مادياً وتترك بصرياً؟ هذه المهمة الإبداعية، تكفّل بها «باتريك شوماخر» Partik Schumacher (1961)، وفريقه المبدع العامل في مكتب زها حديد. و«شوماخر» من أصول ألمانية، انضم إلى مكتب زها حديد سنة 1988، درس العمارة في مدارس أوروبية وأميركية، ونال شهادة الدكتوراه عام 1999 من جامعة «كلاغينفورت» النمساوية، ويُعدّ واحداً من أمهر المشتغلين على البرامج الكمبيوترية في العالم.

لا يتسع المجال هنا، للحديث بإسهاب عن أطروحة مكتب زها حديد الخاصة بأسلوب تنطيق المنتج المعماري، لكننا بصدد استعراض حدث استثنائي، يتحدّث عن «ميلاد» مقاربة جديدة (شوماخر يدعوها طرازاً جديداً) في العمارة. وهذا الطراز/ المقاربة هو: «البارامترية» Para-metricism. وهو مصطلح جديد في المعجم المعرفي «ما بعد الحداثي»،



مركز الفنون الأدائية، أبوظبي / الإمارات، منظر عام(2008)

وهـو، أيضـاً، متعـدّد المعانـي، ولا يمكن ترجمته بسهولة، إلـى العربيـة، (أو علـى وجـه الدقـة، لا يمكننـي، شـخصياً، ترجمتـه. تـاركاً هـذه المهمـة إلى إخواننا المغاربة أو اللبنانيين الذين سبقوا وأن أثروا لغتنا بمرادفات جد ذكية للمصطلحات المعرفية الجديدة، مفضـلاً، الآن، اسـتخدام المصطلـح بنطقـه الأصلـي). والبارامترويـة أو «البارامتريـة»، إن شـئتم، هـو طـراز وُلِـدَ مـن تطبيقـات اسـتخدام الرسـوم المتحرّكـة (الأحيـاء) Animation الرقمية. ومع أن تلك التطبيقات، تعود إلـى منتصف التسعينيات، فـإن طـراز «البارامترية» ظهر بشكل واضح، في السنوات الأخيرة، متساوقاً مع التطوّر المدهش في برمجيات منظومة التصميم المتقدّمـة. يشـير «باتريـك شـوماخر» إلـى أن البارامتريـة، يمكـن لهـا أن تمـلأ، أخيـراً، الفـراغ الحاصـل بالفتـرة الانتقاليـة الناجمـة عـن أزمـة الحداثـة، المتسـمة بالتـردّد، والمتمظهـرة فـي ظهـور مقاربـات قصيـرة الأمـد مثـل: مـا بعد الحداثة، والتفكيكية، والاختزالية «المينيماليزم» ويؤكّد أن «البارامتريـة- هـو طـراز جديـد ومهم ظهر حديثـاً، وهو يعتنـي بإيجـاد حلـول ملائمـة لمختلـف المجـالات التـي يتعاطـى بهـا، بـدءاً مـن العمـارة، والتصميـم الداخلـي، وصـولاً إلـى التصاميـم الحضريـة الضخمـة».

وكمـا نـرى، فـإن «البارامتريـة»، وفقـاً لشـوماخر، هـي الطـراز المؤهّـل لمـلء الفـراغ الـذي وجـدت العمـارة نفسـها فيـه مؤخـراً. والاعتـراف الـذي تحظـى بـه المشاريع المنفذة والمصمّمـة وفقـاً للمقاربـة البارامتريـة، فـي الفتـرات الأخيـرة، والتـي نـال مكتـب زهـا حديـد عنهـا جوائـز عديـدة، ليـس سـوى برهـان جلـي علـى صوابيـة قيـم طروحـات هـذا التيـار الطليعـي وصدقيتـه. وفي العموم فإن مقاربة المكتب تبقى بمثابة أطروحة قابلـة للتفكيـر العميـق حولهـا، خالقـة، أيضـاً، مجالاً للتأمل، عما ينتظر العمارة المسـتقبلية مـن آفـاق جيـدة وغريبـة وربمـا حتـى غيـر المتوقّعـة؛ لكنهـا مـع هنـا، (وربمـا بسـبب هنـا)، تظلّ، أيضـاً، تتسم بالمتعـة، والتشـويق، والطرافـة! كمـا لـم تنشـد زهـا حديـد لعمارتهـا تداعـي «فورمـات» محـدَّدة، بقـدر مـا كـان يهمهـا نوعيـة الطاقـة المفجـرة لتلـك «الفورمـات» والتـي بمقدورهـا أن تجعـل مـن المنجـز المعمـاري، أي منجـز كـان، حدثـاً مهنيـاً مؤثـراً، ولهـذا فإن من الخطأ بمكان تقصّي تماثلات لعناصـر سـابقة فـي أسـلوبها التصميمـي. لقـد كان مفهومها الخـاص لـ «التنـاص» مـع عمارة «الكونستروكتفيزم» منوطاً دائماً باسـتيلاد المناخـات التجبيديـة التـي أفضـت لتلـك النوعيـة العاليـة التأثيـر والتي لازمت عمارة «الكونستروكتفيزم» سـابقاً.

ولهـذا فـإن تجليّـات «التنـاص» فـي عمارتهـا ينبغـي أن يُنظـر لهـا كفاعليـة إبداعيـة مؤسسـة علـى إدراك لسـجايا المؤثرات الفاعلية، القادرة على تشكيل وإفراز عناصـر تكوينيـة مهمتهـا إثـراء المنجـز المعمـاري.

وربمـا فـي هـذا الجانـب تكمـن إضافـات زهـا حديد التصميميـة كواحـدة مـن أبـرز معماريـي القـرن بحـقّ.


أدوات مطبخ من تصميم زها حديد


يخت من تصميم زها حديد


«كنبة» من تصميم زها حديد


حذاء من تصميم زها حديد


مقعد من تصميم زها حديد


مبنى الأولمبيات باليابان


مبني جالاكسي سوهو ، بيكين-الصين


أبراج دبي الراقصة


جسر الشيخ زايد،أبوظبي-الإمارات


KLIN

قضية

أدب الغربة !

الكتابة خارج البلاد وداخلها

شَكّلَ أدب المهجر في التاريخ العربي المعاصر مدرسة قائمة بذاتها، بنت أسسها وخصائصها التعبيرية وحدّدت مرجعياتها الفكرية. ونحن نتأمل هذا التاريخ اليوم، نستحضر روّاداً وتجارب كبيرة تجمّعت في حركات أدبية ذاع صيتها كالرابطة القلمية التي تأسست عام 1920، بالولايات المتحدة الأميركية ومناطق أخرى من أميركا الشمالية، وكان من أبرز رموزها جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي... ثم العصبة الأندلسية، التي رأت النور عام 1932 والمعروفة بتمثيلها لأدب المهجر في أميركا الجنوبية، ومن روّادها ميشال معلوف ونظير زيتون وحبيب مسعود وشكر الله الجر... اقتصرت الرابطة القلمية، والعصبة الأندلسية على نخبة تمثّل جغرافيا المثقفين اللبنانيين الذين هاجروا إلى الأميركيتين (الشمالية والجنوبية) ما بين 1870 حتى أواسط 1900، هروباً من الأوضاع التي كانت تتخبّط فيها المنطقة غداة سقوط العثمانيين. لكن تأثير الحركتين كان يصل إلى المشرق والمغرب، على الرغم من وجود جماعات تجديدية موازية في النصف الأول من القرن العشرين، كانت تنشط أدبياً في الداخل وخاصّة في مصر، وهي مدرسة الديوان التي أسسها كل من عباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري، ومدرسة أبولو الرومانسية ومن روّادها أحمد زكي أبو شادي، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، وأبي القاسم الشابي... وكان الصراع الأدبي بين الجماعات في الداخل والخارج مثمراً، والتجاذب المرجعي والفكري حينها لعب دوراً في تلحيم آليات السؤال والنقد، فوصلنا ما وصل من إبداعات مكتملة البناء والمضمون.

في راهننا المتقلّب، لا جماعات، ولا رابطات بالمعنى الذي عرفه النصف الأول من القرن العشرين، لا في الداخل ولا في الخارج. لكن عدد الأدباء المهاجرين أكثر من السابق.

في هذا الملف نستطلع عدداً من الكُتّاب والمبدعين الشباب المقيمين في بلاد المهجر الأوروبي عن المتغيّر والثابت في تجربة ما نسميه الآن تعريفاً وليس اصطلاحاً، بأدب المهجر أو أدب المنفى، الاغتراب...

بواقع الحال، يجد الأديب العربي المهاجر نفسه أمام تحدّيات جديدة تتجاوز قسوة الغربة ومشقة التأقلم معها، إلى مهمّة تبديد أفكار سوء الفهم وسط تعاظم هواجس الإرهاب وإلصاقه بالمهاجرين واللاجئين. هكذا ينفتح المهجر في أيامنا على مآسٍ محتملة لنزلائه الجدد، وهنا يجد حتماً تعبيرات وتمثّلات له في النتاجاتَ الأدبيّة والفَنّية...

قيود الأمس.. معابر الغد

هيثم حسين- لندن

كيف يتجلّى المهجر في نتاجات الجيل الجديد المهاجر..؟ هل يمكن توصيف المكان الآخر بمختلف تفرّعاته وتناقضاته بأنّه خارج إطار الهجرة والاغتراب؟ هل يكون المكان الأوّل؛ الوطن المهجّر منه، متحف ذكريات الكاتب وبئر الذاكرة التي يمتح منها تفاصيله الأثيرة والمثيرة..؟ إلى أيّ حدّ تمّ تظهير المهجر في نتاجات الأدباء المهاجرين في السنوات الأخيرة من أوطانهم..؟ هل تكون المهاجر مواطن إثارة الذكريات واستعارة الشوق والحنين أم تكون متنفّساً للأدباء وميداناً لممارسة حرّيّتهم في الكتابة والفكر؟ هل اختلف المهجر باختلاف العصر وأدواته..؟ ألم تساهم وسائل الاتّصال والتواصل التكنولوجية الحديثة في تغيير مفهوم المهجر بصيغته السابقة..؟

لعلّ حصر التأثير ببيئة ما يفقد الكاتب المهاجر مرونته وحركيّته وتأثّره، لأنّه يجد نفسه في معمعة عالمه الجديد بكلّ تفاصيله التي تتراكم لتؤثّث له ذاكرة جديدة، تستمدّ قوّتها من حضورها المكثّف في حياته، وتخلّلها لمعظم تحركاته وتنقلاته، وحين يكون في مواجهة مع الورقة البيضاء، يكون من الصعوبة بمكان تجريد نفسه من تأثيرات بيئته الجديدة، وهنا يكون المزج الأدبيّ المنبني على الأثر الحياتيّ والواقعيّ المتزايد تباعاً.

بين بيئتين

الشاعر والروائيّ العُماني نبهان الحنشيّ الذي انتقل في السنوات الأخيرة بين مهجرين، أحدهما عربيّ، وآخر إنجليزيّ، يعتقد أنّ الذاكرة تبقى رهينة ماضيها، ويرى أنّ الأديب المهاجر يتحرّر من كثير من الضغوطات والقيود التي كانت تحاصره في بلده. ويلفت إلى أنه شخصياً، وجد بأن الغربة تفتح شهية الكتابة عبر تدوين أو تصوير «الأمكنة» بشخوصها وملامحها وتفاصيلها. ويضيف صاحب «ضوء خافت لذاكرة مهتزّة» أنّ المهجر، انطلاقاً من تجربته في العملين الروائيين اللذين أنجزهما في «لبنان» و«إنجلترا»، يعطي قوّة دفع للذاكرة إلى استجلاب التفاصيل دون تأثير مباشر لأية أحداث واقعية أو علاقات، وهو ما يُتيح للكاتب، في نظره، فرصة الحرّيّة في تناول المواضيع دون الخوف من هاجس السلطة أو المجتمع والتابوهات التي لا يستطيع عادةً الكتابة عنها وهو في بلده.

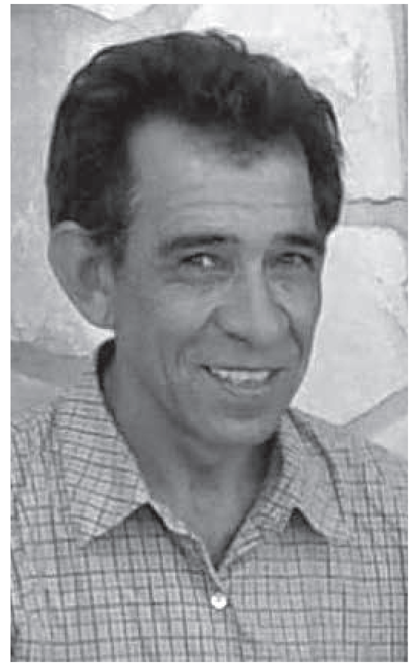
أمّا الشاعرة والروائية اللبنانية مريم مشتاوي فتلفت إلى أنّ أدب المهجر، كما عرفناه في حركة المهجر الأولى، هو وليد بيئتين؛ بيئة الكاتب الأصلية والبيئة الجديدة التي هاجر إليها، ما أنتج أدباً يجمع بين خصائص ثقافتين. وتتساءل إن كان من الممكن أن نتحدّث حالياً عن أدب مهجر حديث كما نتحدّث عن أدب المهجر القديم: جبران ومخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي؟ وتعتبر أنّ سؤالها قد يحتمل إجابات مختلفة في ظلّ الأحداث التي ما زالت تعانيها أوطاننا وأدت إلى هجرة الكثير من الكتّاب والأدباء الشباب. وتجد أنّ «القمع والاضطهاد والحروب أدت إلى اللجوء إلى منافٍ كثيرة، ومن ثمّ لا توجد سمات غربية جنيّة مشتركة بين الكتّاب العرب الشباب المهجرين والمهاجرين».

وترى مشتاوي، وهي أستاذة اللّغة العربية في جامعة «سواس» بلندن، أن ما ينتج الآن لا يمكننا أن نعتبره أدب مهجر كما اعتبرنا كتابات الروّاد. تقول: «ما يمكننا قوله بهذا الصدد إن هناك كتّاباً عرباً، وهم كثيرون جداً، رغم أقلية المبدعين منهم، ينتجون في المهجر أو المنفى، سموه ما شئتم، لكن كتاباتهم لا تختلف كثيراً عمّا كانوا ينتجونه في أوطانهم الأصلية. إنهم موجودون جسدياً فقط في جغرافيا أخرى، ولكن أرواحهم ما زالت في المكان الأول».

جاذبيّة قسريّة

هناك مَنْ يعتقد أنّ المهجر، أو المنفى، أو المغترَب- هنا التوصيف عائد للحالة الشعوريّة- يمنح صاحبه أو نزيله فرصة للانعتاق من قيود الأمس، قيود الذاكرة الرهينة للمآسي، تفتح له بوّابات إلى الغد، ليمضي بقوّة الغربة ودفع الحنين إلى رسم مساراته المأمولة في أعماله القادمة، تتلاقى الأزمنة والمكان في ميدان الأدب، ويكون النصّ الأدبيّ جامعاً شمل الاختلافات الزمانية والمكانية بدوره.

القاصّ والمسرحيّ السوريّ «محمد علي علي» المقيم في بريطانيا، يرى بأنّ الكاتب المهاجر يحمل آلام الوطن من قهر



الكاتب السوري محمد علي علي



الكاتب العُماني نبهان الحنشي



الكاتبة اللبنانية مريم مشتاوي

وظلم وانعدام الحرّيّة في حقيبته المهلهلة، ليحط الرحال في موطن جديد، حيث ينعتق من قوانين «الجاذبية القسرية» للعبودية، ويجد أنّ الكاتب «يشعر كمارد خرج للتو من قمقمه، فيغرّد من جديد، في أعمال جديدة، تظهر فيها شخصيته الحقيقية، بعد أن فقدها في وطنه الأم، تتفجر فيها كل طاقاته التعبيرية، محاولاً المزج ما بين الواقع والخيال، بعيداً عن الخوف من مقص الرقيب، أو الملاحقة الأمنية، هذا المقص الذي كان يقصقص كل ريشة تنمو في جنح قلمه».

وفي رأي صاحب مجموعة «الضياع» أنّ الكاتب في المهجر، يعيش في أمكنة جديدة، فسيحة زاخرة بالإبداع، ولكنها تضيق به شيئاً فشيئاً، فهي خاوية من أي أثر للذكريات، فاللّغة غريبة، وكذلك الناس والطرقات، لذلك تراه يعود مجدّداً إلى خياله، مُطلقاً العنان لذاكرته المحشوة بالذكريات، مستعرضاً أرشيفه القديم، مضفياً عليه آلام الغربة والتغرّب، وكذلك لواعج الشوق والحنين إلى تلك الأمكنة، الزاخرة ثناياها بالقصائد، بالحكايا والقصص والروايات».

ويجد كذلك أنّ الزمن، يتماهى مع المكان، في عملية توحُّد وتمازج غريبين، يقول: «الزمن في المهجر لا قيمة له دون تلك الأمكنة الساخنة. في المهجر، الساعة تصبح ناقوساً رتيباً للسآمة، أما القلب، فهو وحده يدق بالذكريات والحنين». كما يتحدّث عن عمق العلاقة اللامنتهية بين المكان والزمان. ويعتبرهما كالخطين المتوازيين، المتلازمين، حيث يعيش بينهما الكاتب، ولهما قوة جذب كالمد والجزر في البحر. فالمكان فراغ يملؤه الإنسان عبر الأزمنة. والكاتب قد يسقط إن عاش في الفراغ، كتفاحة نيوتن، بتجرّده عن الواقع المعيش، ويصبح هلامياً، عديم الطعم والنكهة.

يلفت علي كذلك إلى أنّ المعاناة المحرّك «النفاث» لانطلاقة خيال الكاتب في عالم الصور والكلمات، وكلما ابتعد عن المكان بهتت الصور، وكلما ابتعد عن الزمان فقدت الكلمة حرارتها. ويعتقد أنّه عندما يُغيّر الكاتب بيئته، فإنّه يصبح كالجنين، يعيش على الحبل السري الذي يربطه بوطنه، وغذاؤه الرئيسي الذكريات المتدفقة في خياله كشلال ينساب بين طيّات روحه وفكره وأحاسيسه، ويجد أنّ هذا الارتباط الوثيق بالمكان والزمان يدوم طويلاً، كفترة مخاض نحو ولادة جديدة في بيئة مفاجئة، لكنّه يظلّ كالمولود الجديد «باكياً»، يقتات، متطفلاً، على ذكرياته ولواعج الشوق والحنين في فؤاده، مستمدّاً منها طاقته الروحية والفكرية بغية الصمود والعيش في وطن جديد، حيث كلّ شيء فيه غريب، اللّغة، الناس، الأمكنة، وكذلك المشاعر والأحاسيس.

لا يخفى أنّ كلّ ما مرّ به الأديب، أو يمرّ به في واقعه سيجد تجسيداً له بصيغة ما في أدبه ونتاجاته، وسيكون العقد القادم وما بعده محمّلاً بإبداعات أدباء مهاجرين تمكّنوا من التصالح مع ذواتهم وماضيهم وتآلفوا مع مهاجرهم وملاجئهم، وبدأوا ينسجون حكاياتهم لتكون دروساً في الحياة والأدب سواء بسواء، تحمل العبرة والمرارة والبشر والأمل، تكون مشاهد منقولة من حياة عاشوها هنا أو هناك، وعبّرت عن نفسها بحلّة أدبيّة إنسانيّة مميّزة.

وهنا لا يكون المهجر موطن الغربة والحنين فقط، بل يتجلّى كموطن للإبداع والحياة والأمل. الزمن كفيل بترميم الجروح واستيطان المهاجر في برزخ بين عالمين، وزمنين، والأدب يكون حصيلة الأيّام والتجارب والخبرات المكتسبة ومعبر إلى الحياة الجديدة المنشودة.

من أدب الشهود
إلى أدب الاندماج

يوسف وقاص - ميلانو

أدب المهجر الإيطالي هو عنوان جديد لا يزال يحاول أن يجد مكاناً له في فضاء الأدب الإيطالي الفسيح، مُتراجعاً أحياناً، ومُتقدّماً بعنفوان وقوّة في بعض الأحيان، وخاصّة عندما يقفز فجأة أحد كُتّابه إلى واجهة الأحداث، أو يجد كتابه ضمن قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، مثل الجزائري عمارة لخوص، وحالياً الأنغولي أنطونيو ديكيلِهْ دي ستيفانو، الذي يُعدّ من كتّاب الرعيل الثاني (ولد في إيطاليا من أبوين أنغوليين)، أي أنه تعلّم اللّغة الإيطالية في المدارس وليس على الأرصفة أو في زنزانات السجون كما هو حال العديد من كُتّاب الرعيل الأول.

بدأ أدب المهجر باللّغة الإيطالية يحوز منذ فترة على اهتمام متزايد من قِبَل النقّاد والدارسين في إيطاليا وفي بقية العواصم الأوروبية لما يحتويه من أصوات متنوّعة وإبداعات في التعبير أغنت اللّغة الإيطالية بمفردات جديدة. ففي عام 2011 تم تدشين أرشيف كتّاب المهجر(1) من قِبَل بلدية مدينة البندقية، وذلك «بسبب الحاجة إلى تعريف وتقييم ظاهرة تحوّلت رويدا رويدا إلى سياق متعدّد الثّقافات، انطلاقاً من رؤية ووعي متجدّدين بقصد المشاركة في النشاطات الثّقافية الطارئة في زمننا المعاصر، في تناسق تام مع تطلعات مدينة البندقية إلى (تقاطع الحضارات) ودور انتقال المعرفة من مكان لآخر». وفي عام 2002 انطعقد المؤتمر الوطني الأول لثقافات وكتّاب أدب المهجر الإيطالي(1) بمبادرة من جامعة فيراراً ورعاية مقاطعة إميليا- رومانيا، وتبعه في نفس العام المهرجان الأوروبي الأول لأدب المهجر(2)، بمشاركة كبيرة من قِبَل مؤسسات ثقافية إيطالية وألمانية. والشيء الملفت للنظر، كما تقول الباحثة الإيطالية ماريا كريستينا ماوتشيري، أن أدب المهجر الإيطالي لاقى اهتماماً في الجامعات الأميركية أكثر ممّا لاقاه في إيطاليا، وذلك على إثر صدور كتاب «تقاطع طرق في البحر الأبيض: أدب المهجر في إيطاليا»(3) لغراتسييلا باراتي (مدرسة الأدب المقارن في جامعة دورتموث) وانعقاد أكثر من ورشة عمل في جامعات هارفارد، بيركلي، برينستون، يوآ وويسليان حول هذا الموضوع.

ورغم أن إيطاليا بقيت لفترة طويلة بلداً يهاجر أبناؤه إلى مختلف بقاع الدنيا، ولكن ابتداء من الثمانينيات انعكست الآية وتحوّلت هي إلى بلد يتوق أبناء العالم الثالث إلى الهجرة إليه، باعتباره ملاذاً يوفر لأبنائه (نظرياً) شروط حياة أفضل. وقد أدت موجات الهجرة المتتابعة إلى انتشار مظاهر التفكير العنصري ونشوء أحزاب يمينية متطرّفة. ومثلما يحدث في هذه الحالات، عدد لا بأس به من هؤلاء المهاجرين تحوّلوا إلى روائيين وقصّاصين وشعراء وصحافيين باللّغة الإيطالية، وهو ما أطلق عليه النقاد اسم كتّاب المهجر أو الكتّاب الأجانب القادمين من أماكن مختلفة، يعيشون في إيطاليا، واختاروا أن يكتبوا باللّغة الإيطالية.

ويعترف الباحثون، بشيء من المضض، أن إيطاليا كدولة مُستَعْمِرة لم تعمل على التأثير بعمق في ثقافة البلدان التي استعمرتها كما فعلت فرنسا وإنجلترا، حتى أنهم يجدون صعوبة في إطلاق اسم «الإيطالوفونية» على الأدب المُنتَج من قِبَل المهاجرين، أسوة بالفرنكوفونية والأنغلوفونية، أولاً لأن معظم الكتّاب المغتربين لا ينتمون إلى المستعمرات الإيطالية السابقة (ليبيا، إثيوبيا، إريتريا)، وثانياً أن لدى كُتّاب المهجر في إيطاليا ميزة يمكن تلخيصها بأن منجزهم الإبداعي لم يكن مدفوعاً

من النقمة والثأر من خلال الامتلاك والتصرّف بلغة المُستَعْمِر كما يبدو ذلك جلياً في تجربة كتّاب المهجر في فرنسا وإنجلترا، ولكن في الوقت نفسه تجدر الإشارة إلى أن إيطاليا تمثل للمغتربين نقطة التقاء بين أوروبا وحضارات الجنوب.

وهذا النوع من الأدب يسعى إلى استرجاع هويّة المغترب المفكّكة وإظهار دوره الفعّال في المجتمع، انطلاقاً من إحساس مُرّ بالغربة وبالحنين الذي لا يتوقّف تدفقه للحظة واحدة، حيث يشعر المغترب بالحاجة الماسّة إلى السرد بوصفه وسيلته الوحيدة للمضيّ قُدُماً في عالم شائك ومُحاط بآلاف الأسرار والصعوبات، بدءاً من تجسيد وجوده وانتهاء بعمل يؤمّن له حياة كريمة.

كيف نشأ أدب المهجر في إيطاليا؟

بعض النقاد والدارسين يرون أن هذا الأدب استمدّ زخمه من حدث وقع في الليلة ما بين 24 و25 أغسطس / آب عام 1989 في فيلا لاتيرنا بالقرب من نابولي، حيث تعرّض شاب مهاجر من جنوب إفريقيا، جيرّي ماسلو، إلى عملية سلب وقتل. جيري كان قد وصل إلى إيطاليا بحثاً عن حياة أفضل مثل كثير من المهاجرين القادمين من القارة السوداء للعمل في جمع الطماطم خلال موسم الصيف.

الحادث أدّى إلى ردود فعل كبيرة في إيطاليا، فبالإضافة إلى كونه حادثاً عنصرياً مُخجلاً، أظهر للرأي العام المحلي مشكلة المهاجرين الجدد، حتى أن القناة الحكومية الأولى بثّت مباشرة مراسم دفن الشاب، بينما في اليوم التالي، خرجت مظاهرة كبيرة في روما تندّد بالعنصرية وقارب عدد المشاركين فيها مئتي ألف شخص.

في مقال لإنزو فارتشيلا نُشِرَ بتاريخ 16 أغسطس /آب في جريدة «لا ريبوبليكا»، عبّر فيه بصراحة عن مخاوف ومشاعر الرأي العام المحلّي في تلك الحقبة: «الحقيقة أنه للمرّة الأولى خلال هذا الصيف، بدأنا نستوعب ظاهرة تقلق منذ سنين أمماً أوروبية أكثر تطوُراً منّا. فبعد أن كنّا لغاية يوم أمس بلد الهجرة، نجد أنفسنا اليوم وقد تحوّلنا إلى أرض تستقطب المهاجرين، نوع من الإلدورادو (أرض الذهب) لشعوب العالم الثالث».

والأدب أيضاً ضمّ صوته إلى هذه الاحتجاجات: طاهر بن جلّون، في قصة قصيرة كتبها مباشرة باللّغة الإيطالية بالتعاون من إيجي فولتيرّاني ونُشِرَتْ في المجموعة القصصية «أين الدولة، لا خبر: حكايات إيطالية»، ندّد فيها بهذه الجريمة. ورواية الكاتب السنغالي سعيدو موسى با، «وعد حمادي»، التي كتبها بالتعاون مع الصحافي الإيطالي أليسّاندرو ميكيليتّي، تبدأ أحداثها من هذه الجريمة المأساوية، بينما التونسي صلاح مثناني كشف أنه بعد تلك الحادثة فقط، قرّرت مجلة «لاسبريسّو» الأسبوعية نشر ملف حول المهاجرين والموافقة لأول مرّة على التعاون مع كاتب مهاجر.

هكذا ابتدأت المرحلة الأولى من أدب المهجر الإيطالي حسب تعبير البروفيسور أرمانو نييشي، أستاذ الأدب المقارن في جامعة «لا سابيينزا» في روما ومساهم كبير في اكتشافه وتطوّره. لاحقاً، قامت دور نشر شهيرة، مثل دي أغوسطيني وغارتسانتي، تماشياً مع الحملة الإعلامية حول المهاجرين أكثر ممّا هو حول القيمة الفعلية لهذا الأدب، بنشر نصوص معظمها سير ذاتية وتأملات إنسانية تحاول سبر أعماق هذه الظاهرة. بالإضافة إلى ذلك، كما جرى في أميركا في المرحلة الأولى، حيث كان ينبغي أن يقترن اسم كاتب إفريقي الأصل باسم كاتب أميركي، غالباً ما كان يرافق الكاتب المهاجر مُساند أو صحافي إيطالي باقتراح من الناشر لكي يكتب النص بلغة سليمة. وضع مثل هذا كان يطرح التباسات واضحة: ما طبيعة العلاقة التي تنشأ ما بين المؤلّف والمُساند؟ وهل المُساند يتدخّل في مسار البنية الروائية أيضاً؟ وهل يمكن حقاً الكلام عن تأليف مشترك، ضمن علاقة التعاون التي لا يمكن أن تكون متساوية، لأن المهاجر حتماً لا يملك نفس القدرة اللّغوية للمُساند؟

مع ذلك، يمكن القول إن أدب المغتربين رأى النور بشكل رسمي في عام 1990 مع ثلاثة إصدارات كتبت بالتعاون مع صحافيين إيطاليين، «ادعوني علي» للمغربي محمد بوشان، «المغترب» للتونسي صلاح مثناني و«بائع الفيلة» للسنغالي بَبْ خوما. وتبع ذلك، في عام 1991، صدور رواية «وعد حمادي» للسنغالي سعيدو موسى با، وهي تُعدّ نوعاً من الرحيل الداخلي في بلد تعصف به الأزمات السياسية والاضطرابات الاجتماعية. الأمر إذن يتعلّق فيما يسمى بأدب الشهود الذي ولد نتيجة احتياج المثقفين المغتربين لإسماع أصواتهم وللتواصل مباشرة مع الجمهور الإيطالي عبر الكتابة، وهي كتابات ونصوص غالباً ما تحمل طابعاً بيوغرافياً أو تتعلّق بالسيرة الذاتية وتتكلّم عن قسوة العيش في الغربة، عن التمييز العنصري، عن العزلة وعن الاندماج الصعب للمهاجرين في نسيج المجتمع الإيطالي.

في وقت لاحق، كما يُرجّح البروفيسور أرمانو نييشي، بدأ كتّاب المهجر يتحرّرون من الكتابة المشتركة مع صحافيين إيطاليين، مظهرين رغبة كبيرة في لمّ صفوفهم وتقديم أنفسهم ككتّاب مستقلين بكل معنى الكلمة. وهكذا بدأت ترى النور أعمالٌ أدبية متباينة، ولكنها جميعاً تشترك في الحاجة إلى تجاوز مرحلة السيرة الذاتية. ومنذ هذه اللحظة أخذ الكثيرون منهم يكتبون مباشرة باللّغة الإيطالية، كما حدث مع التونسي محسن ملليتي. فبعد روايته «بانتانيللا، غناء عبر الطريق»، التي ترجمها من العربية إلى الإيطالية، كتب رواية «أطفال الورد» مباشرة باللّغة الإيطالية. بينما قامت دار نشر «فارا»، ابتداء من عام 1996 بنشر أكثر من عشرة أنطولوجيات تحتوي على قصص وأشعار لكتّاب المهجر(4).



في هذه الأثناء كانت دور النشر قد توقّفت عن نشر كتب للمهاجرين، لأن السوق يفرض خيارات أخرى. وهكذا أصبح الأدب المُنتج من قِبَل المهاجرين لا مرئياً تقريباً، إلّا من بعض المبادرات من قِبَل جمعيات أدبية (لا تِنْدا)، دور نشر صغيرة (فارا، سينّوس، داتانيوز)، أو مسابقات أدبية (مسابقة إكس & ترا).

في بداية الألفية الجديدة بدأت دور النشر الكبيرة تجدّد اهتمامها بالموضوع: معرض تورينو للكتاب عام 2000 خصّص حدثين لأدب المغتربين: إعادة نشر أعمال سابقة كانت قد لاقت نجاحاً ملحوظاً، مثل: «ستأتي الحياة وستمتلك عينيك»، «الجوهري غير مرئي في عينيك»، «مأتم لثلاثة آباء»، ليارميلا أوتشكايوفا (سلوفاكيا)، و«الرقص الدائري» و«دراجة سكنبرك» لكارمينهْ أباتي (إيطالي من أصول ألبانية). وفوق كل شيء، نشرت أعمالاً جديدة: «الغريبة» ليونس توفيق (العراق)، «لهب في الجنة» لعبد المالك سماري (الجزائر)، «قصص إيطالية» لخوليو مونتييرو مارتينز (البرازيل)، «شمس الشتاء» لمعين مديح مصري (فلسطين)، «نايلة» لكوسّي كوملا إيبري (توغو)، «علامات» للشاعر الألباني كاظم حيبري الحائز على جائزة «يوجينيو مونتالي» في الشعر، وهي أول مرّة تُمنح فيها لشاعر غير إيطالي. في عام 2006 نشر الكاتب الجزائري عمارة لخوص روايته «صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو»، حيث نالت نجاحاً كبيراً في إيطاليا وخارجها، إذ ترجمت من الإيطالية إلى الفرنسية، الإنجليزية، الهولندية، الألمانية والكورية. كما تمّ تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج إيزوتّا توزو. ونال على إثرها أيضاً جائزة فلايانو الأدبية العالمية. ونالت النساء اهتماماً كبيراً أيضاً ونُشِرَتْ لهن عِدّة مؤلّفات، من بينها: «الأم الصغيرة» لكريستينا علي فرح (الصومال)، «البلد الذي لا يعرف الموت أبداً» لأورنيلا فوربسي (ألبانيا)، «النعاج السود» التي تضمّ قصصاً لإيجابا شيخو (الصومال)، إنجي موبياي كاكيسي (الكونغو)، غابرييلا كوروفيلا (أب هندي وأم إيطالية)، ليللي-أمبر ليلى وديع (الهند)، رواية «أرتدي الحجاب وأعشق كوين (فرقة روك إنجليزية)»، لسُميّة عبد القادر (إيطالية من أصل فلسطيني).

تقول الشاعرة مُهجة كهف (أميركية من أصل سوري، تدرّس حالياً الأدب المقارن في جامعة أركنساس): «عندما يصلون إلى البلد الجديد/ على أكتافهم يحمل المسافرون/غبار السماء التي تركوها وراءهم»(5). هذه الكلمات تقودنا مباشرة نحو تجاوز الحدود، إلى قلب الاغتراب كحاجة ملحّة، كاحتمال لإيجاد نوع من الاستقرار. المسألة إذن لا تتعلّق بفقدان وطن فحسب، أو بحلم العودة والشغف إلى مسقط الرأس، رغم أنها عوامل واقعية، ولكن إمكانية إيجاد مأوى جديد، أو بالأحرى جمع العالمين في عالم واحد، وهو في كثير من الأحيان ما يؤدي إلى استلاب لا مفر منه. ففي لحظة ما، كما يقول الكاتب الجزائري طاهر لعماري، يجد المرء نفسه أسيراً للبين بين: أي لسنا إيطاليين بعد، ولم نعد عرباً بشكل كامل. حتى أن ناصرة شورى (فرنسية من أصل جزائري) تحاول من خلال روايتها «أردت أن أكون بيضاء» أن تتخطى إشكالية لون الجلد ولا تستطيع أن تتغلّب عليه إلّا بعد رحلة داخلية طويلة.



الكتابة باللّغة الإيطالية

الكتابة هي فعل ولادة، والكتابة بلغة أخرى هي تعميد ثانٍ لأنه يعني مدّ جذور في أرض جديدة، ولكنه في الوقت نفسه يشكل حالة انعدام وزن، تصادم ومرحلة اختبار للجذور الأصلية، والاندماج في هذه الحالة لا يعني الانصهار، بل إيجاد شيء مستجدّ. ومعظم الكتّاب الذين تبنّوا اللّغة الإيطالية، إنما فعلوا ذلك لإيصال أصواتهم إلى الطرف الآخر وإيجاد نوع من الحوار والتبادل الثّقافي، رغم شروط عدم التكافؤ بين الطرفين. وفي «مقارنة مزدوجة مع أدب الكتّاب المغتربين الإيطاليين- يقول كارمينهْ أباتي- لا لشيء سوى للتدقيق في النقاط المشتركة فحسب، يمكن القول إن هذه الظاهرة يمكن أن تكون فرصة للتعمّق في قصة الهجرة الإيطالية الماضية، التي اُستؤصلت بسرعة كبيرة من ضمائرنا، لأن الأمر يتعلّق بقصة مؤلمة وتحت أكثر من منظور غير مختلفة عن كثير من قصص المغتربين من سنغاليين، ألبانيين، عرب، صينيين... إلخ، كما نوّه إلى ذلك جان أنطونيو ستيلا في كتابه الرائع «الجحفل»: بما أننا نملك في ماضينا قصة هجرة طويلة، يجب أن نكون أكثر تضامناً مع من يأتي إلينا. ولكن هنا يكمن الجرح. من يأتي من الخارج يجعلنا نتنكّر كثيراً من كنّا، من كانوا آباءنا وأجدادنا، بينما نحن نريد أن ننسى. لو أننا تمكّنا فقط من إعادة تقييم هجرتنا ومهاجرينا وتحديد جوانبها الإيجابية، فلربما اختلف سلوكنا تجاه الأجانب المقيمين في إيطاليا».

الآن، بعد أن ثبّت العالم الغربي سيطرته في كل مكان تقريباً، وبعد أن تمّ إرساء علاقات دولية غير متوازنة وفرض فكر أحادي الجانب (العولمة)، تبدو هذه الظاهرة «فرصة رائعة للتمازج»، لرأب الصدع ومدّ الجسور بين شمال العالم وجنوبه، وإعادة إرساء علاقات متكافئة. بينما استراتيجية الاحتواء المحمومة، لا تفعل أكثر من زيادة حِدّة الأزمة بين الطرفين. إنها فرصة ثمينة للغرب لكي يتحرّر أخيراً من الإرث الأيديولوجي البغيض للحقبة الاستعمارية، لكي يعيد النظر في رؤيته للعالم، ولكي يستعدّ بتؤدة للتغيير الذي فرضه التاريخ، وبهذا ربّما سيتحرّر أيضاً من نرجسيته المقيتة. «الثراء الثّقافي لا يأتي من النقاء، إنما من التمازج»، كما يقول الكاتب الفرنسي جاك لاغوف.

في هذا الإطار، أدب المهجر يُقدّم نفسه كردّ فعل بنّاء «للإنسان الكوني» ولدرء المخاطر الجسيمة التي تحيق بعالمنا الذي يبدو وكأنه فقد تناغمه تماماً.

***

هوامش:

1- Archivio scrittori immigrati - Venezia

2- Primo Convegno Nazionale «Cultura della migrazione e scrittori migranti»، Ferrara 19-20 aprile 2002 - Promesso dal Cies «Associazione Cittadini del mondo»، Università degli Studi di Ferrara، con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna.

3- Mediterranean Crossroad. Migration literature in Italy - Graziella Parati، Professor of Comparative Literature، Dartmouth، USA.

4- Le voci dell'arcobaleno، 1995 - Mosaici d'inchiostro، 1996 - Memorie in valigia 1997- Destini sospesi di volti in cammino، 1998 - Parole oltre i confini، 1999 - Impronte، scritture dal mondo، 2000 - Anime in viaggio 2001، Il doppio sguardo، 2002 - culture allo specchio 2003، La Seconda Pelle 2004.

5- Mohja Kahf - E-mail da Shahrazad - Traduzione Mirella Vallone - Edizioni Aguaplano 2016.

«هنا غريب، لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهبّ أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البُعداء من كان بعيداً في محلّ قربه».

أبو حيّان التوحيدي

كُتّاب المهجـــــر

عبد السلام بنعبد العالي



يقيس بعض النقّاد حالة كتّابنا الذين يعمدون إلى كتابة نصوصهم الأدبية بلغة أجنبية أوّلاً، كي ينقلوها هم أنفسهم، فيما بعد، إلى لغة الضادّ، على حالة صموئيل بيكيت الذي ترجم (أو أعاد كتابة) كلّ نصوصه إلى اللّغتين: الفرنسية، والإنجليزية. لا يبدو لنا هذا القياس سليماً لأسباب عديدة: أوّلها أن بيكيت لم يكن ليختار لغة «الأصل» جزافاً أو لأسباب بعيدة عن الكتابة. فإن كان ينطلق، في رواياته، من الفرنسية فـ«لجماليتها المتقشفة»، وإن كان في مسرحيّاته، ينطلق من اللّغة الإنجليزية، فـ«لبراعة خطابها»، هذا إن سلَّمْنا أنه ينطلق من نصّ أصل، إذ إنه- وكما بيَّنَ بعض المهتمّين بأعماله- لم يكن يتعامل مع النصّين واللّغتين كمترجم، ولم يكن يشعر، في الحالتين كلتيهما، أنه أمام أصول مكتملة، فهو كان يعيد الكتابة، حتى وهو يترجم.

غير أن هناك سبباً، لعلّه أكثر أهمّيّة ممّا تقدّم، يمنعنا من ذلك القياس، هو كون العلاقة بين اللّغتين: الفرنسية، والإنجليزية، ليست كالعلاقة بين اللّغة العربية وهاتين اللّغتين. إذ إنهما هما اللتان تحتكران، اليوم، «شهادة الأدبية- Littérarisation»، على حدّ تعبير الناقدة وعالمة الاجتماع باسكال كازانوفا. نقرأ في «الجمهورية العالمية للآداب»: «نجد في العالم الأدبي لغات تشتهر بـ«أدبيّتها» أكثر من سواها، إذ يُفترض تجسيدها للأدب نفسه[...] تفرض هذه الأدبية طابعاً أدبياً راقياً تضمّنه، بصورة بديهية، لكلّ ما هو مكتوب بهذه اللّغة التي تصبح، في حَدّ ذاتها، «شهادة أدبية»».

هناك- إذاً- اختلاف شاسع، في الشدّة وفي الطبيعة، بين علاقتَي القوّة، هنا وهناك، وهذا أمر أساس، لا يمكننا، قطّ، ألّا نأخذه بعين الاعتبار، ونحن نقارن كتّابنا بالكاتب الإيرلندي. على هذا النحو، فعندما يعمد بعض كتّابنا إلى تحرير أعمالهم- أوّلاً- بغير لغة الضاد، كي يعملوا هم أنفسهم، فيما بعد، على تعريب ما نشروه بإحدى اللّغتين الفرنسية، والإنجليزية، فيظهر أن ذلك ليس أساساً مراعاةً لجمالية أسلوبية أو لما قد توفّره اللّغة من إمكانات تعبيرية، وإنما سعياً وراء كسب المشروعية والاعتراف، ومحاولة للحصول على «شهادة الأدبية» تلك.

لا ينبغي أن ننسى أن متلقّي النصّ الأدبي، في هذه الحال، ومهما كانت اللّغة التي كُتب بها، هو القارئ العربي، فهو المخاطَب الأساس، سواء أكانت اللّغة هي اللّغة القومية أم كانت لغة



«أجنبيـة». لكن، فرق بين أن تجيئه بلباسه بدءاً، وبين أن تصل إليه بعد نيل الاعتراف بالانتماء إلى «الأدب». فكأن الكاتب العربي لا يمكن أن يحضر بين ذويه حضوراً مشرّفاً إلّا بعد خوض معارك كسب المشروعية، وبعد غياب. إلّا أن الغياب وهجرة «الأوطان» لا يكونان، دوماً، عن طريق الجغرافيا، فربّما يغدوان أكثر قوة لو أنهما تمّا عن طريق اللّغة؛ إذ إن من الكتّاب من تكون اللّغة «البعيدة» هي طريقهم الملَكي نحو الاقتراب.

ولكن، لِمَ لا نذهب حتى القول إن هذا الابتعاد ضروري لكلّ كتابة؟؛ فـ«ربما كانت الكتابة، بالضبط، وعلى حَدّ قول عبدالكبير الخطيبي، هي أن نضلّ اللّغة؟». والأهمّ من ذلك، لمَ لا يتمّ هذا الابتعاد من «الداخل»؟؛ ذلك أن الابتعاد قد يكون حتى داخل البيت، بل إن الغربة الكبرى هي التي تكون داخل الوطن. هذا ما يذكّرنا به عبد الفتاح كيليطو في أحد حواراته الأخيرة: «أليست الكتابة استبدالاً للّغة؟ أوَلا ينبغي أن تكون، كما أشار إلى ذلك بروست، كما لو أنها تمَّت بلغة أجنبية؟ ألسنا غرباء بعدُ حتى عندما نكتب بلغتنا؟».

هنا، لا تكون الهجرة مجرَّد ابتعاد عن اللّغة- الوطن، ولا تنحصر، فقط، في محاولة كسب المشروعية، وإنما تغدو هي ما يحدّد الكتابة بما هي كذلك. بهذا المعنى تكون الغربة حتى «داخل» اللّغة «الأمّ»، وعندها، يغدو كلّ كاتب «كاتب مهجر»، سواء أَكَتب، توّاً، بلغة قومه، أو نَهَج الطريق الملتوية. وحينئذ، لا تكمن قيمة الكتابة في اللّغة المستعمَلة، وإنما في القدرة على الهجرة «داخل» اللّغة، أيّاً كانت تلك اللّغة.



صورة جماعية !

للذاكرة واللّغة والزمن الآتي

استطلاع: فاطمة واياو (بروكسل)

المهجر فرصة لازدهار الآداب ومختلف أشكال التعبير؛ ففي ظِلّ التنوّع الثّقافي والتعدّد الهويّاتي يتشكّل الإبداع في تعدّده، منفتحاً ومحاوراً... على هذا المنحى فإن الأدباء الشباب من شتى البلدان العربيّة مهاجرون جدد، كأسلافهم يحملون هموم أوطانهم باحثين عن ملاذ يستوعب تطلعاتهم، أحلامهم ومصيرهم. يعيش الأديب العربي الشاب منفاه أو غربته المكانية والهويّاتية، لا يخفّف من وطأتها سوى الغوص في لغة مغايرة، يحاول من خلالها البحث عن ملاذات بديلة، لما لا وهو الذي يستحيل المنفى لديه مجرد طريق واصل للوطن الساكن في أعماقه. فهو يرفض المقايضة في قضية الوطن مهما قدّم له المهجر من راحة ومتنفّس للحرّيّة والإبداع.

قضايا أدب المهجر أسالت الكثير من المِداد في سرديات النقد والأدب. في هذا الاستطلاع نستعيد مجموعة من تلك الأسئلة لنتوقّف عند الثابت والمتحوّل في الإجابات الراهنة. الغربة، هاجس العودة، استعادة الذاكرة والهويّة والانفتاح كلها قضايا طرحناها على كُتّاب شباب في المهجر البلجيكي، وُلِدُوا وترعرعوا في بلدانهم الأصلية، قبل أن يُلجّئوا أو يهاجروا اختياراً أو قسراً.

نبيل أكنوش
نصوص الغربة مختلفة عن غيرها

إذا كان الوطن هو أجمل الابتكارات فإن الحدود الجغرافية والثقافية أسوأها. بهذا التصريح يرى الكاتب المغربي نبيل أكنوش بأن الكتابة الأدبية باختلاف أجناسها تخترق كلّ مكان وزمان وهي أسمى من أن تُختزل في مكان واحد. في رأي صاحب ديوان «رسائل تصلني كلّ مساء «أن فعل الهجرة يؤثر على الذات المبدعة ويجعلها تنتج نصوصاً متعدّدة، بالقدر الذي تساهم فيه تجربة المهجر على إخراج المبدع من محدوديته..

يشتغل أكنوش في مجال الطيب، وهو مقيم في الديار البلجيكية منذ أزيد من عشر سنوات، يعرب عن قناعته دون تحفّظ مصرحاً: الكاتب يعيش قلقاً دائماً، يتأثر بمآسي وأفراح وطنه، هو الصامد برباطة جأش تحت وابل القمع الفكري والسياسي والأكثر تخمة بمبادئ الوطنية ينهار ليجد نفسه داخل عزلة قاتلة ولو كان يعيش داخل



نبيل أكنوش

بيت والديه. لك هذا العالم الخارجي بنداءاته المغرية وجزئياته المضلّلة، يزعم أكنوش، بأنه يبقى خادماً للنصّ الأدبي، بحيث يجعل كاتب المهجر: متنصّلاً من رداءة الماضي، مبدعاً لنصوص تختلف شكلاً ومضموناً عن باقي الإبداعات التي يخطها مبدع آخر داخل وطنه...

لكن هذا الاعتقاد يضعنا به أكنوش أمام سؤال جانبي مهم: كيف تختلف نصوص كاتب في غربته عن نصوص كُتّاب يقيمون في أوطانهم الأصلية وإن كنا أمام قاسم مشترك الذي هو الكتابة باللّغة العربيّة؟ أكنوش مقتنع فيما يتصل بهذا السياق بأن: اللّغة الأم تحصّن من الضياع وتقلّل من غربة الأديب المُطالب (طبعا) بإتقان لغة البلد المضيف كي يساهم تفاعل ثقافته بالثقافات الأخرى. وهذا ما لا يتاح دائماً بشكل مباشر وقريب للكاتب المقيم في وطنه.

سيف شمس الدين الألوسي
مهاجر في معمعة التفاعل

يتنكّر الروائي والمؤرّخ العراقي سيف شمس الدين الألوسي الحارات التي عاش وترعرع فيها. ينطلق صاحب رواية «العودة إلى جذوري البدوية» من نظرة انثروبولوجية لتفسير الارتباط القدري بالأمكنة الأصلية، وطاقتها السوسيولوجية في تبرير العودة إليها. ينظر الألوسي لظاهرة الفقر بكونها عاملاً في تعزيز الروابط الأسرية، مستحضراً صورة: الأبناء الذين يجبرون على النوم جنباً إلى جنب داخل العائلة الواحدة. ويضيف إلى هذه الصورة المعتقدات الدينية الخاصة التي على أساسها يترسّخ الشعور الميتافيزيقي بضرورة وجود من يزور القبر ويترحّم على صاحبه. من هنا، يخلص الألوسي إلى نقطة مسألة عامة تعكس شعور المهاجر بالرغبة في الدفن داخل بلده الأم، وبشكل خاص مترتب عن ذلك، يرى بأن كتابة الأديب ما هي إلّا بصماته،



سيف شمس الدين الألوسي

هي صورته الحقيقية، وعمله عبارة عن مرآة تعكس شخصيته.

يعمل الألوسي أستاذاً للّغة العربيّة والفرنسية في آن، كما يجيد لغات أجنبية أخرى، لكن العربيّة بالنسبة له تبقى الأغنى والأكثر تطويعاً، من منطلق: أن الأديب العربي الذي يجيد لغته الأم بإتقان يجد نفسه مجبراً على الكتابة بها..

ما يعيشه المثقف في السابق يظلّ له تأثير قوي على حياته، وقد يمنعه من تقبل الجديد، خاصة بالنسبة لمن يحتكّ بثقافة وأسلوب الحياة في بلاد المهجر. لكن المهاجر عموماً، مجبر داخل معمعة التفاعل مع الآخر، إلى أن يكون حداثياً. هذه المسألة كانت محور رواية الألوسي «العودة إلى جذوري البدوية»: (بطل الرواية يصبح سفيراً لكنه يملّ ذلك ويعود إلى رعي الأغنام والعيش في الصحراء، في النهاية؛ سيرجع إلى تلك الجذور التي طالما سقته وغذّته). على هذه الصورة تبقى وضعية المثقف المغترب في نظر الألوسي: جسداً في منفاه، روحه تطوف في المكان الذي وُلِدَ ونشأ

وبكى وجاع وهدّد وشرّد ونزح فيه، يحنّ إلى المكان الذي عذّب فيه، إلى المكان الذي سلخ منه، وكأنه مصاب بمتلازمة ستوكهولم، حيث الضحية تقع في غرام الجلاد.

وداد سلوم
حنين السهر في العتبات

«الوطن واحة العشق الأبدي، تكتوي به جوانحي» هكذا هو بوح صاحبة «ذاكرة محارب» الشاعرة السورية وداد سلوم؛ فمنذ 2012، بداية منفاها في بلجيكا والذي لم يكن باختيارها، بدأ حنينها يتحوّل مع الزمن إلى صراع نفسي بين الذاكرة والواقع. عن هذا الصراع تقول وداد: إما أن أمتزج بالمجتمع الجديد وأصبح واحدة منه، أو أن أعيش وجع المنفى والاغتراب والأرق إلى الأبد وهذا ما يعانيه الكثيرون في المهجر. لا تخفي وداد أن فضاءات المهجر البلجيكي توفر لها مساحات واسعة من الحرّيّة في التعبير والانطلاق في فضاءات رحبة لا تجدها في مجتمعها الأصلي، لكنها تبقى متطلعة للعودة الى حارات الوطن إلى: «السهر على عتبات بيتي» كما تقول.

وترى وداد بأن «اللّغة بالنسبة لها صوت وليست منفى»، إنها الصوت الذي يجتذبها لخوض تجربةٍ جديدة تنطلق من خلالها إلى جمال وثقافات وأدب المجتمع الجديد. وتشير وداد في هذا السياق: «قد يشعر البعض بأن اللّغة هي المنفى حين يكون كلّ شيء حوله غريباً أو بالأحرى يكون هو الغريب وسط كلّ شيء لذلك تصير الكلمات ملجأ يهرب إليه ليشعر بالدفء والاطمئنان لبعض الوقت... عندما أكتب أرتحل نحو وطن، يتملكني شعور بأن الكلمة الصادقة والحقيقية والأدب الحقيقي هو الخارج عن الحدود، أحلّق بعيداً، أحاول ربط واقعي ومعاناتي في اغترابي بذكريات نقشت، بل حفرت



وداد سلوم

في الذاكرة كما تنحت الكلمات في الصخر، أحاول الربط بين حرّيّة أحلّق في فضائها وبين سفينة العمر التي غادرت مراسي الفكر وهي محمّلة بكلّ أفراحي وأحزاني وهمومي، كي تولد قصيدة».

سميرة الطويل
غربة من نص إلى آخر

الشاعرة والإعلامية المغربية سميرة الطويل لها ديوان بعنوان «حرائق المنفى». تجربة المهجر تبدو واضحة في اختيار عنوان لباكورتها الشعرية. تقول سميرة الطويل: «لَعلّ الذاكرة تجد معنى عميقاً في تجربة المنفى التي تلازمني، فمن خلالها استرجع صوراً علقَت بها، وسكنَت وجداني فأينما رحلتُ ارتحلَت معي، ولعلّ تجربتي خارج الأرض تحمل من الدلالة الكثير ما تجعلها وليدة رحم هذا المنفى حتى ولو كان اختيارياً فهي نتاج لـ «ذاكرة التحدي» لا أريد أن تكون تجربتي مجرد تجربة ضمنية، بل كياناً مستقلاً داخل التجربة الإبداعية، يلعب دوراً فاعلاً في نشأة المشهد الثقافي للخطاب الشعري داخل وخارج الوطن الأم على حَدّ السواء وإظهار الحركة الفَنّية كمشهد من مشاهد الهجرة».

تنظر سميرة إلى المهجر كحالة من الاغتراب تلازمها، فتغذّي تجربتها لتجعلها شعرية بامتياز. وهي تجربة



سميرة الطويل

قائمة على فعل الاستعادة الذي يستدرك القارئ. تقول في هذا الصدد: أسرد أحداثاً ولّت بصور بلاغية يطغى عليها عالم من الخيال والحلم فتجد الحرف متعة حسيّة في تأمل القصيدة التي صِيغت وفق صدىً لأجواء الطفولة الحالمة..».

من هذا المنطلق ترى المنسقة الدولية السابقة للعصبة الدولية للصحافيين بأن: «أبرز ما يميّز الشعر في المهجر هو تجربة الغربة التي تتجذّر من الوطن الأم حتى بلد المنفى»، بحيث «يتفاوت حضور الغربة من نص إلى آخر». الحنين إلى الوطن يبقى هاجس الشاعرة سميرة الطويل؛ هاجس يقودها إلى البعيد، لتتساءل: «عما تبحثين أيتها المهاجرة؟ عن الوطن؟ لا وطن يحتضن عشقي الدامي. عن الأمان؟ وماذا بعد؟ وكيف الخلاص مما علق في الذاكرة والقلب والجذور من بلاد نأت ولكنها مازالت حاضرة بشكل أو بآخر؟ كيف نخلّص الذاكرة من غبار الأمكنة القديمة؟ وكيف نمحو من القلب الشعور بالانتماء إلى مكان عزيز مهما كانت إشكاليات ذاك المكان؟ يتوقّع الغرباء دوماً أن يكون المكان الجديد هو زمن البريق والمطر والتحليق في فضاء الروح للخلاص من وحشة العزلة. فيقع الشاعر فريسة وحشتين: وحشة الروح ووحشة المكان. الزمن هو المؤثر الأول في القصيدة لأن الزمن توأم الغربة وعدو الحلم».



مرزوق بشير بن مرزوق

الجمهور والمسرح

عادةً عندما يتناول نقّاد المسرح نقد العرض المسرحي يتوجّهون إلى عدد من عناصر العرض الرئيسية بدءاً من النص، والإخراج، وأدوات العرض، وأداء الممثلين، ولا يعطون بالاً أو أهمية لعنصر أساسي في منظومة العرض المسرحي وهو الجمهور.

لذلك نضجت أدوات النقد التطبيقي عند تناولها العروض المسرحية، لكن أداة تناول ردود الأفعال وذائقة الجمهور ظَلّتْ جامدة.

الأصل في العرض المسرحي، منذ نشأته الإغريقية، هو العلاقة بين مكان الكهنة، وبين مكان المصلين بالمفهوم الإغريقي الوثني، وكان الجمهور جزءاً من هذا العرض الطقسي الذي ينتهي عادةً بالتطهُّر الإنساني، ليعود الإنسان نقيّاً مُقبِلاً على الحياة من جديد.

ربما يمثِّل المسرح الشكسبيري نقلة نوعية في ذائقة الجمهور وطريقة تلقيه وتفاعله مع العرض المسرحي، ولم يكنْ الجمهور نوعاً واحداً، فلقد أقبل على مسرح شكسبير، فئات مختلفة من المجتمع، ضَمّ طبقاته العليا والمتوسطة وطبقات الدنيا المسحوقة، ولقد فرض هذا التنوُّع على كاتب العرض ومخرجه تنوّعاً في مواضيعه وأفكاره وأشكال العرض وأداء الممثلين، وهذا معيار أساسي في طريقة التأثير والتأثر بين مرسل الرسالة الفَنّية من مخرج وممثل ومصمّم المناظر، والمتلقّي الذي هو الجمهور.

وما زالت هذه العلاقة المتبادلة بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور مستمرة وقائمة حتى اليوم، والمسرحي الذكي هو من يتمكّن من استقراء البيئة الاجتماعية المحيطة به ويكيّفها ويتكيّف معها في تقديم عروضه، ولا يعني هذا أن نُسقط من حساباتنا المسرح النخبوي والمتخصّص كالمسرح التعليمي والتربوي والتجريبي، شريطة ألا يخلط النقّاد في معاييرهم النقدية بين مفاهيم كل نوع من أنواع العروض المسرحية، وإن كان الأساس هو المسرح الجماهيري العام.

على المؤلّف المسرحي، وكذلك المخرج ومصمِّم العرض والممثل، أن يكونوا متمكنّين من أدواتهم الفَنّية، والأكثر من ذلك أعين ومتابعين وقارئين للجوانب النفسية والاجتماعية والثّقافية للجمهور المتلقّي، على الجميع أن ينطلق من أرضية واحدة، كل في مجاله مُوظّفاً أدواته نحو ذلك الجمهور، لأن الجمهور سوف يغادر العرض المسرحي عندما يشاهد عرضاً أقلّ من طموحه ووعيه وثقافته، أو عرضاً متعالياً عليه بلغة فَنّية لا يدركها وتحتاج إلى معاجم لفكّ طلاسمها ومعانيها.

إن دور الناقد المسرحي هو ربط كافة أدوات العرض ومدى تلقّي واستجابة الجمهور لها، وعليه أن يكون قارئاً ومتابعاً ومحلّلاً للبيئة المحيطة بالعرض المسرحي وذائقة الجمهور المتغيّرة والمتبدّلة بفعل المتغيّر الاجتماعي والثّقافي والاقتصادي والتقني في المجتمع، وعلى الناقد أن يخصّص جزءاً من تحليله للعرض المسرحي وتقييمه، في تقييم وتحليل سيكولوجية المشاهدة، وأن يضع نفسه في مقاعد الجماهير متسائلاً معها: لماذا هذا العرض جناب؟ ولماذا ذاك العرض مُنفِّر؟، ودون الانسياق عاطفياً مع أي جانب من جوانب العرض المسرحي.

بالطبع الناقد المسرحي لن يتمكّن وحده من سبر أغوار شخصية المتفرجين، فهناك دور كبير ومسؤولية علمية تقع على المتخصّصين في دراسات سيكولوجية الجمهور، لأن سيكولوجية المشاهد تحتاج إلى جهد معمّق للبحث في الحاجات المعرفية والوجدانية للمشاهد، وربطها بما يقدّم العرض المسرحي من أجل إشباع تلك الحاجات، ومن هنا تبدأ مهمة المؤسّسات العلمية والبحثية في إثراء القائمين على العرض المسرحي بجهودهم الدراسية والمهنية في هذا الخصوص.



ملف

فوتوغرافيا الريبورتاج

بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

يظلّ الريبورتاج Le reportage (التحقيق وضمنه الاستطلاع) صنفاً من أصناف التصوير الصحافي Le photo journalisme، ويُعدّ من أهم الأسس التي تنْبني عليها الصحافة الورقية والمرئية (فوتوغرافيا، تليفزيون، فيديو، سينما)، فيما يُعدُّ قُطب الرَحى فيما يسمّى الصحافة المُصوّرة أو البصرية، باعتبار الصور الفوتوغرافية نصوصاً مرئية تستند إلى كتابة ضوئية تحمل رسائل بدورها، فيما تعمل باستمرار على المزيد من توسيع حقل الاتصال الجماهيري Communication de masse. ولذلك، يتخذ التصوير الصحافي مكانة مهمة ضمن مراتب المجال الصحافي، لكونه يستدعي الإلمام بالقواعد الأكاديمية ومعارف التخصّص، خاصة أن الصورة لا تكتفي بلعب دوْريْ التوازي النصّي وتعزيز المكتوب، بل تتجاوز النصّ اللّغوي في أحايين كثيرة.



تصوير: حسين بيضون


ليلى غاندي


ليلى العلوي

الريبورتاج النّاعم.. بحس إنْسانوي

بنيونس عميروش (المغرب)

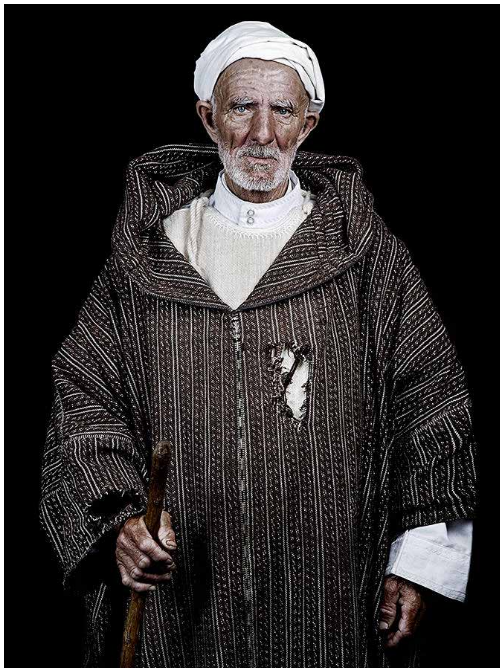
إذا كان الريبورتاج الفوتوغرافي يقوم على التوثيق والتسجيل ونقل الأحداث والأخبار والظواهر بهدف تقريبها من المُشاهد على اختلاف مستويات تلقّيه، فإن معايير تفوُّق الريبورتاج تكمن في درجة الموهبة لدى الفوتوغرافي الذي يتحوّل إلى مؤلِّف كلما توخّى الإبداعية الواعية التي تمنحه أسلوباً متميّزاً.

سعياً وراء تحسين وضعها التنافسي، تستقطب الصحافة الفنانين والفوتوغرافيين

وإذا كانت الصور الناجحة للحروب مثلاً تمنح أصحابها الجوائز والميداليات، فليس لأنها درامية ومؤثّرة في حدّ ذاتها فحسب، بل لا بد من الأخذ في الحسبان معيار تدخل الفوتوغرافي في إنجازها، أي القيمة الجمالية التي يُضْفيها هنا الأخير على اللقطة من حيث الحرفية والإبداعية والرؤية العميقة. إنها الرؤية الخاصة التي تجعل الصحافة حقلاً حيوياً لاستقطاب الفنّانين الفوتوغرافيين، سعياً وراء تحسين وضعها التنافسي على الدوام. في هذا السياق، وفي إطار ما يمكن نعته بالريبورتاج الفَنّي، نقف عند تجربتيْ كُلٍّ من الفَنّانتيْن الفوتوغرافيّتيْن المغْربيّتيْن ليلى غاندي والراحلة ليلى العلوي اللّتيْن تشتركان في توجُّهما الإنْسانوي.

الإنسان في علاقته بالمُحيط والمعيش، يُلخّص مواضيع ريبورتاجات ليلى غاندي التي دأبت على ملاحقة شخوصها عبر شتى أصقاع القارات: فرنسا، إسبانيا، تركيا، كوبا، كوريا الجنوبية، البيرو، إثيوبيا، السنغال، سيبيريا، التيبت، أعالي الهملايا بنيبال، الهند، الصين، راجستان، البحرين، العراق، السعودية، الكويت، لبنان وغيرها. فعبر تجوالاتها في تخوم الجغرافيات، إنما تعمل على تعبئة العين التوّاقة إلى الاكتشاف والمغامرة التي تقودها لاستكناه بُؤر التنوّع المُفْعم بالاختلافات العقائدية والدينية والعرقية والثّقافية، فيما الكائن الإنساني، الريفي والمديني، كما هو في اليومي بين تفاصيل بيئته الحميمة منها والمنفتحة على الفضاءات الخارجية، وكما هو في حالات الكدّ والنشوة والحبور، يبقى ضالة عسستها. وحده الضوء ونقيضه ينحتان





ليلى العلوي

التقاسيم وحروف الوجوه والأجساد في وضعيات الحركة والسكون، بردائها المُتجاوب مع الملامح التي تكشف صفة الانتماء وطبيعته؛ الانتماء الذي يوحّد الشخوص والمشاهد ضمن نزوع أرضي يجمع الكلّ ضمن شمول الكوني. من هنا المنظور الموسوم بالتشابه البشري تصرح ليلى غاندي: «إننا نتشابه أكثر مما نتصوّر أو نعرف، سواء في مشاعرنا أو انفعالاتنا. يجب الحفاظ على اختلافنا وتقاليدنا الخصوصية مع إدراكنا أننا نتشابه».

هذا الولع بالترحال في العالم، لم يمنع غاندي من توجيه رؤيتها نحو ما هو محلّي لتخُصّه بمشروع فوتوغرافي أسْمتْه «ماروك» (مغرب)، فجابت في هذا الأفق مدن وقرى وشواطئ وصحارى المغرب، في بحث عن صُور حيوات بلدها: الدار البيضاء، مراكش، مرزوكة، الفقيه بنصالح، ورزازات، بنجرير، أرفود، أكنز، طاطا، الصويرة، مولاي بوسلهام، وشفشاون... حيث لكلّ منطقة ألوانها وظلالها وناسها الذين يتشكّلون بتوافق داخل تأطيراتها (Cadrages) البديعة التي تتسع للجزئيات والأشياء، وللفراغات والامتدادات المكانية أيضاً. ففي الداخل (البلد الأصلي) كما في الخارج (البلد المُضيف)، يمسي العمل الفوتوغرافي عند غاندي زواج متعة بين التسجيلية والإبداعية المدفوعة بحدوس النفس والعين، فيما المهارة تيْسيرٌ لفعل القبْض، القبْض على اللحظة وأثرها الذي لا يعكس صور الحياة فحسب، بل يرسم وجوهاً متعدّدة لتعبيرية الحياة. ولَعلّ هذا الولع بالسفر المشفوع بإمكانات الكاميرا، دافعها المنطقي لتعمل على إخراج وتنشيط سلسلتها الوثائقية «سفر مع ليلى غاندي».

وبناءً على مسارها الغني في المجال السمعي البصري، تَمّ توشيح الفوتوغرافية والمنتجة والمخرجة والمنشطة التليفزيونية ليلى غاندي الخريجة من كلية العلوم السياسية بباريس ومن جامعة بورنموث بالمملكة المتحدة، بوسام الجمهورية الفرنسية للفنون والآداب من درجة فارس (2014)، كما حازت على جائزة الأدب من الوكالة الأميركية للتعاون الدولي عن كتابها «يوميات من الصين»، وعلى جائزة «أنا ليند» (Anna Lindh) للصحافة المتوسطية.

وانتقالاً إلى الفَنّانة الفوتوغرافية المغربية-الفرنسية الشابة ليلى العلوي (مواليد 1982 بباريس)، فقد رحلت عن سن 34 في 18 يناير 2016، إذ كانت ضحية هجمات واغادوغو (بوركينافاسو) التي حلّت بها في إطار مهمة إنجاز ريبورتاج فوتوغرافي لحساب منظمة العفو الدولية التي جاء في كلمتها: «ليلى شابة استثنائية، أردنا العمل معها بسبب موهبتها وشغفها لمساعدة النساء والفتيات في المجتمعات المُهمّشة ورواية قصصهن. ليلى المرأة القوية، أرادت أن تعطي المرأة حق تقرير مصيرها في عملها الفَنّي، وليس كضحية».

بعد أن أكملت دراستها بجامعة سيتي نيويورك،

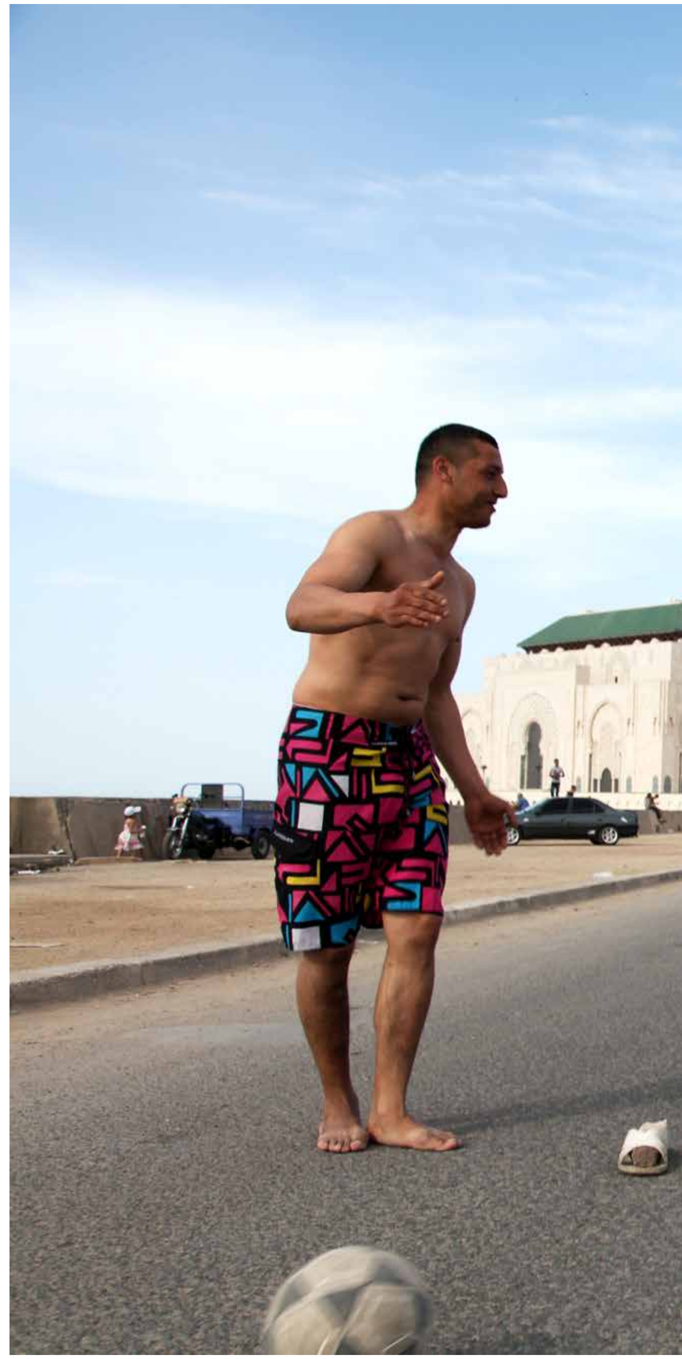
> الولع بالترحال في العالم، لم يمنع غاندي من توجيه رؤيتها نحو ما هو محلّي لتخُصّه بمشروع فوتوغرافي



ليلى غاندي

"نظراً لاهتمامها بمسائل الهويّة والهجرة والاختلاف الثّقافي كانت ليلى العلوي تُضاعف زياراتها للّاجئين"

عادت ليلى العلوي لتعيش بين المغرب ولبنان والإمارات العربية المتحدة، وضاعفت من أنشطتها وخاصة ما يتعلّق بالريبورتاجات الفوتوغرافية التي نفّذتْها ضمن اشتغالها مع عدد من المنظمات الدولية، نظراً لاهتمامها بمسائل الهويّة والهجرة والاختلاف الثّقافي. من ثمّة، باتت تُضاعف زياراتها للّاجئين لتجعل من تجمُّعاتهم وأمكنتهم ومُعاناتهم وحواراتهم سجلاً لصُورها ومشاهدها التي تقوم على حساسية ضوئية شفيفة، تحاكي حزن السحنات وإحباطات النظرات المتطلعة والمكسورة في آن (خاصة في صورها المنجزة بالأبيض والأسود). فيما تعتمد التأطيرات الرصينة



التـي تدفـع بالوجـوه لتمـلأ المسـتوى الأول Pre-mier plan بقـدر مـا تفسـح مـا تبقـى مـن المجـال للخلفيـات Les fonts التـي تمنحنـا - كمشـاهدين- أجواء الفراغ والقنـوط، غـير أن التّضـــادّات Con-trasres Textures الموزونـة وإبـراز الحيـاكات (وجـوه مُشـعّرة وشـبه حليقـة)، تظـلّ باسـتمرار

داعمة للأسلوب الذي يسعى إلى استكناه الدواخل من خلال المظهر، بحيث تتْبني صفات الجمالية عبر ترابط العناصر لتنْبعث تلك «الشّعرية» التي تُضفيها الفَنّانة الفوتوغرافية على شخوصها الساكنة عموماً، إذ كانت «تعرف كيف تكشف عن الواقع خلف المظهر، وكيف تُبرز روعة جسد خلف حجاب الأحكام المُسبقة، وكيف تمنح الحياة للنظر بآلامها ولحظات سحرها» بتعبير الطاهر بنجلون. وفي سياق مساندتها لحقوق المهاجرين واللّاجئين، لم تدخر جهداً في إنجاز فيلم «عبور/معابر» صوّرت من خلاله المخاطر والأهوال التي يواجهها المهاجرون المغاربة في رحلاتهم إلى أوروبا. كما سبق لي أن عاينْت الفيديو المتعدّد الشاشات حول موضوع «الهجرة»، والذي عرضته ضمن فعاليات الدورة الخامسة لبينالي مراكش (مارس/آذار 2014).

علاوة على ذلك، استطاعت ليلى العلوي تكريس اسمها في حقل الفوتوغرافيا الفَنّية في ظرف وجيز، من خلال معرضها الموسوم بـ«المغاربة»، وهو المشروع الذي اعتمدت فيه على استوديو متنقّل عبر مختلف المناطق المغربية، لإنجاز سلسلة من الصور الشخصية للمغاربة بألبستهم وحليّهم وإكسسواراتهم الأصلية التي دعّمتها بتصوُّرها الإخْراجي الذي يؤكد لديها تمازُج الرؤية الوثائقية والذاتية، لكن بوعي يعمل على تنويب النظرة الغرائبية الموصولة بالآخر، ساعيةً إلى «بناء نظرة مغايرة من الداخل، ولهذا الغرض لجأت الفَنّانة الشابة إلى التسلُّح باستوديو متنقّل، عازفة عن اصطياد الصور أو ملاحقتها، مفضلةً أن تخترق محاذير التصوير التي ما تزال حيّة في المتخيل الشعبي. وهكذا، ومن خلال الوضعية والبورتريه الجسماني الكامل، صارت تلك الشخصيات البسيطة ترفل في عالم من الدهشة»، كما يوضح فريد الزاهي.

يُذكر أن الفَنّانة الفوتوغرافية الراحلة ليلى العلوي التي ترعرعت في مراكش، قدّمت أعمالها في مختلف المحافل الدولية: دار الأوروبي للفوتوغرافيا، معهد العالم العربي، آرت دبي، وفي مختلف قاعات العرض بنيويورك والأرجنتين وسويسرا وإسبانيا وهولندا، فيما نُشرت فوتوغرافياتها بصحيفة نيويورك تايمز وبمجلة فوغ. ومن جهة أخرى، كرّمها مهرجان التصوير الفوتوغرافي في منطقة البحر المتوسط «فوتوميد» في دورته الثالثة بلبنان، بينما خُصّص لها مهرجان الفيلم الدولي حول حقوق الإنسان بجنيف في دورته الثالثة عشرة مؤخراً (بين 4 و13 مارس/آذار 2016).

"

لجأت العلوي إلى التسلُّح باستوديو متنقّل، عازفة عن اصطياد الصور أو ملاحقتها، مفضلةً أن تخترق محاذير التصوير التي ما تزال حيّة في المتخيل الشعبي

"

الواقع وصورته المفزعة

هاشم تايه (العراق)

> كنّا نفضّل الذهاب إلى ضواحي المدينة، إلى أقضية القرنة، والسيبة، والشعيبة، وشطّ العرب، حيث المعاناة أشدّ وطأة

بعد العام 2003، والأعوام التي أعقبته (أعوام الفوضى العارمة) اتّسعت، أمام كُتّاب الريبورتاج في صحافتنا العراقية التي قُدِّر لها أن تشهد انطلاقة حرّة، فرصُ تناول قضايا عديدة تتعلّق بانهيار الأوضاع العامّة التي اقترنت بانفلات الأمن، وخراب البنى التحتيّة، وتداعي قطاعَي الاقتصاد، والخدمات، وسوء الإدارة الحكوميّة وفسادها. ووجد صحافيّون كُثر، في الريبورتاج، فضاءً ملائماً لمقاربة هذه القضايا من زوايا متعدّدة، وتقليب حقائقها، وعرضها في شكلٍ قائم على الإعارة المتبادلة لحقائق الواقع، بين اللّغة والصّورة، و- لنقُلْ- بين الحقيقة وصورتها المفزعة. وكان طبيعيّاً أن تتفاوت مستويات توظيف الصورة الفوتوغرافية في الريبورتاجات المنجزة، بحسب وعي كُتّابها بأهمّيّة الصورة الموظَّفة، وفاعليّتها، والاستجابة لضرورة تحقيق القدر المطلوب، لا من التجاور البليد بين اللّغة والصورة، بل من التكامل الحيّ بين الاثنين، التكامل الذي تتعاضد فيه الحقيقة المكتوبة وصورتها المرئيّة، على مساحة الريبورتاج، وتتضامنان. وفي عدد لا يستهان به من أعمال صحافيّينا، صار ممكناً رؤية صدمة الواقع عارية، مجسّدة في صورة، قبل قراءتها في كلمة.

فوتوكتابة

في خلال السنوات التي عملتُ فيها محرّراً في صحيفة (المنارة) التي شرعت بالصدور في أغسطس/ آب، من العام 2003، في مدينتي البصرة، كتبت، مع عدد من زملائي في الصحيفة، عدداً من الريبورتاجات التي تتناول معاناة مواطنينا من سوء الأوضاع العامّة. كنّا نفضّل الذهاب إلى ضواحي المدينة، إلى أقضية القرنة، والسيبة، والشعيبة، وشطّ العرب، حيث المعاناة أشدّ



إحسان جيزاني

وطأة، وأكثر عُرياً. كانت معنا كاميرا ممتازة، وكنّا نشرع - أوّلاً - بالتجوال، والتقاط الصّور سبيلاً للتعرّف المرئي الأوّليّ، وتكوين الانطباعات، قبل أن نكلّم أحداً في قضيّة ما. كانت مادّتنا الخام الأكثر أهمّيّة بالنسبة إلينا مجموعات الصوّر التي كنّا نلتقطها بحَميّة، هنا وهناك، وكانت هذه الصور خميرة قصّتنا التي سنكتبها على مكاتبنا في مبنى صحيفتنا. وكنّا نصرّ على إخراج كلّ ريبورتاج في صفحة كاملة من الصحيفة، لكي تتاح لنا فرصة دعم قصصنا، وتقويتها بأكبر عدد من الصور المرافقة. وتطوَّرت تجربتنا في كتابة ريبورتاجاتنا التي غدت تجنح إلى توسيع مساحة الصورة، وتضييق مساحة اللّغة، مع تراكم خبرتنا، وترسّخ قناعتنا بإمكانيّة أن تعوّض الصورة عن كلام كثير، لم يعد قارئ هنا الزمان، المهموم بانشغالات حياته المعقَّدة، مستعدّاً لهدر وقته له. ومع الوقت، أضحت ريبورتاجاتنا أقرب إلى ريبورتاجات مرئيّة، تلعب فيها الصورة الموظَّفة، بذكاء، دوراً أساسيّاً. كنّا حريصين على وضع صورنا في نظام يتيح لقارئ الصحيفة أن يقرأ قصصنا بعينيْه، وأن يستغني بالصور عن الكلام المرافق.

وكنتُ اخترعت شكلاً من الكتابة أطلقت عليه (فوتوكتابة)، ويبدو لي هذا الشكل أقرب إلى ريبورتاج بَصَريّ شديد الاختزال، إذ كنتُ ألتقط صوراً تمثّل قضايا ذات مساس بمصائر عامّة، وأقوم بنشرها على الصفحة الأخيرة من الصحيفة، بعد تعزيزها بتعليق خاطف.

تجارب

تمثّل تجربة المصوّر الفوتوغرافي العراقيّ (إحسان الجيزاني) المغترب في ألمانيا أنموذجاً لنوع من الريبورتاج المرئي الخالص الذي يكتفي بالصورة في تناوله قضيّة ما. فقد عاد الجيزاني إلى بلده بعد العام 2003، وحمل كاميرته إلى منطقة الأهوار في جنوب العراق، والتقط صوراً لما كانت، في وقت سابق، مسطّحات مائية طبيعيّة، يعيش فيها أقدم سكّان بلدنا على صيد الأسماك وتربية الجاموس، واضطرّوا بعد تجفيفها إلى مغادرتها، ومعاناة أعباء التغرُّب والوجود في ضواحي المدن الكبيرة، إذ قام الجيزاني بتعقُّبهم إلى مهاجرهم، وتصوير أوضاعهم المزرية فيها. سنضع صور آثار حياة منتهَكة، التقطها الجيزاني

> تطوَّرت تجربتنا في كتابة ريبورتاجاتنا التي غدت تجنح إلى توسيع مساحة الصورة، وتضييق مساحة اللّغة



هاشم تايه

لمن يُعتقد أنهم أخلاف السومريّين، على صفحة في صحيفتنا، لنقرأ بأعيننا قضيّتهم المؤسفة في صور جفاف، وبقايا زوارق صيد قارّة على قفر، أو أرض سبخة، وهياكل عظمية لجواميس نفقت، ثم صور إقامة غير مرغوب فيها في ملاذات تفتقر إلى أبسط متطلّبات الحياة، أو في أراض زراعيّة لمزارعين قرويّين رأوا الكارثة بأمّهات أعينهم بعد اجتياح جواميس أهل الأهوار لمزارعهم وتخريبها. وستكوّن هذه الصور وحدها ريبورتاجاً بَصَرياً يُغنينا عن الثرثرة اللّغويّة العاطلة. كذلك، تكتب صوره المتنوّعة التي التقطها لبساتين النخيل التي دمّرتها الحروب، وهجرها فلّاحوها، ريبورتاجاً بَصَرياً متماسكاً آخر، يمكن عرضه على صفحة في صحيفة.

استطلعت آراء عدد من زملائي في أسلوبهم في استثمار الصورة داخل مساحة الريبورتاجات التي ينجزونها، وبسبب ضيق المساحة هنا، سأكتفي بإجابات اثنين منهم عن أسئلتي المستطلعة الآتية:

- ما الأسس والمعايير التي تستند إليها في استخدام الصورة الفوتوغرافية في أيّ تحقيق تنجزه؟ هل تقوم أنت بالتقاط صور تحقيقاتك، أم تستعين بمصوّر؟

- كيف توجّه هنا المصور؟

- ما أهمّيّة الصورة الفوتوغرافية في أيّ ريبورتاج صحافي؟

- هل تولي الجانب الجمالي للصورة التي تستخدمها أهمّيّة ما؟

يقول وحيد غانم (محرّر في موقع «نقاش» الإخباري، وعمل- سابقاً- مراسلاً لصحيفة العالم العراقية):

«بشكل عامّ، هناك معايير الدقّة والجودة: وضوح الصورة، واستخدام الكاميرا أو الهاتف النقّال، وأن تكون الصورة متمّمة، أو موضّحة، لمضمون التحقيق الصحافي.

غالباً ما استخدمت كاميرتي في اللقاءات التي أجريتها أو الأماكن التي غطّيتها، وبالطبع، كانت لي لقاءات، ضمن الورش الصحافية، بمختصّين في مجال التصوير، أفادتني، و- أيضاً- من خلال الممارسة.

أنا الآن محرّر المنطقة الجنوبية لموقع (نقاش)





إحسان جيزاني





هاشم تايه

ولديّ خمسة مراسلين يرفقون قصصهم الصحافية بصور للموضوع، والحقيقة، المسألة مضنية في اختيار الصور المناسبة، فغالباً ما تكون الصور غير واضحة أو تنقصها الاحترافية، وكلّما دُعِمت المادّة بصور جيّدة كان ذلك أفضل، فالصورة تكشف عن الكثير، وتعزّز مصداقية القصّة، كما أنها تؤرشف للحالات وللظروف: الإنسانية، والاجتماعية.

وقد نضطرّ، في بعض الأحيان، لاستخدام صور سابقة، على ألا تكون منشورة سابقاً. بالطبع، كلّما كانت جمالية الصورة عالية كان ذلك أفضل، على أن معيار (الجمالية) ليس مطروحاً ضمن اشتراطات الموقع، إذ تسبقه الجودة والوضوح ومواءمة الصورة للموضوع. أحياناً، تأتي الصورة بمستوى من الجمالية، وأخرى تكون تقليدية، وفي كلتا الحالتين هي مقبولة، خاصّة أن بعض الصور تُنجَز بسرعة كما في اللقاءات بشخصيات، أو عند توثيق حدث طارئ، ولا يتسنّى الاهتمام بجوانبها الجمالية»..

أما محمد سهيل أحمد (يعمل حالياً محرّراً في صحيفة الأخبار، وسبق له العمل في صحيفة المنارة) فيرى أن: الصورة هي العمود الفقري لأية مادّة استطلاعية. ومن واقع تجربته الشخصية، يشترط ما يأتي: أن تكون الصورة ذات صلة وثقى بمادّة التحقيق، وأن تتمتّع بقدر عالٍ من وضوح التفاصيل، وأن لا يؤثّر موقعها في انسيابيّة أعمدة المادّة، وهي مهمّة المصمّم، بطبيعة الحال، كما يجب أن تكون الصورة ملتقَطة بطريقة التبئير «Focus»، على ما له صلة بالمادّة التحقيقية، بحيث لا يكون الشخص أو العمود الذي تمّ تصويره على أحد جانبي الصورة، في الوقت الذي ينبغي فيه أن يتوسّطها. وفي حال وجود اكثر من صورة للمادّة ينبغي الاهتمام بتوزيعها فنّيّاً.

يحبِّذ محمد سهيل أن يلتقط صور التحقيق بنفسه، وفي حال استعانته بمصوِّر رديف، ينكِّره ببعض المتطلّبات العامّة، مثل وضوح الصورة، بالدرجة التي لا تخذل المصمّم، و- أحياناً- يطلب منه التركيز على زاوية معيَّنة من زوايا الموضوع الذي يشتغل عليه، ولكي يضمن الحصول على المطلوب يحرص على أن يوفِّر له أكثر من صورة للزاوية نفسها أو للموقع نفسه، كي يتاح له فرصة اختيار الأنسب من بينها.

وتشكّل الصورة الفوتوغرافية واحداً من أضلاع مثلّث المادّة التحقيقية: التايتل «Title»، والمتن «Text»، والصورة «Photo» أو «Picture»، وفي الأغلب يكون هذا المثلّث متساوي الأضلاع، أي أن هذه الأضلاع تتحكّم في الجوانب العلائقية للموضوع. ولكن، يحدث- أحياناً- أن تتراجع أهمّيّة أحد هذه العناصر لحساب عنصر آخر.

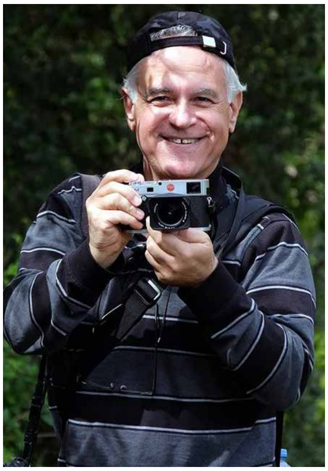
> ” بعض الصور تُنجَز بسرعة كما في اللقاءات بشخصيات، أو عند توثيق حدث طارئ، ولا يتسنّى الاهتمام بجوانبها الجمالية “



علي علوش



حسين بيضون



جمال السعيدي

بعيداً عن الخبر الآني

نديم جرجوره- (لبنان)

يتقسم الكلام على الصورة الفوتوغرافية ودورها في الصحافة المكتوبة، اللبنانية والعربية، إلى جانبين أساسيين، يلتقي كثيرون على اعتبارهما من الأسس المرافقة للمسار التاريخي للصحافة: الأول متعلّق بالحيّز المهنيّ المخصّص بها، والثاني مرتبطٌ بقدرتها على ابتكار جمالياتٍ بصرية، تعكس جوانب من الحياة الإنسانية العامّة، عبر «قصص» تتحوّل، في المفهوم المهنيّ ـ الجمالي، إلى «ريبورتاج مُصوَّر».

> الهمّ الأساسي للمُصوِّر في الصحيفة المطبوعة كامنٌ في اختيار صورة أساسية للصفحة الأولى

«الريبورتاج المُصوَّر هو نتاج حاجةٍ إلى شرح وضع اجتماعي وسياسي أساساً، بالاعتماد على الصورة فقط»، يقول جمال السعيدي، النقيب السابق لـ«نقابة المصوِّرين الصحافيين اللبنانيين» ومدير قسم التصوير في وكالة الأنباء البريطانية (رويترز) حالياً. يُضيف أن «التحقيق / الريبورتاج المُصوَّر هو، أصلاً، فكرة تُترجَم عبر صُوَر عديدة مترابطة بين بعضها البعض، ومتعلّقة كلّها بموضوعٍ واحد، يتناول المُصوِّر فيه وضعاً معيّناً». علي علوش، مدير قسم التصوير في الجريدة الإلكترونية (المدن)، يُقارن بين الصحافة المكتوبة وزميلتها الإلكترونية بالقول إن «الهمّ الأساسي للمُصوِّر في الصحيفة المطبوعة كامنٌ في ضرورة اختيار صورة أساسية للصفحة الأولى مثلاً. اليوم، باتت الصحف كلّها «صفحة أولى»، ما يستدعي جهداً إضافياً للحصول على أفضل الصُوَر». هذا يعني، أيضاً، أن التحقيق المُصوَّر يُعيد تأكيد حضوره المهني والفنّي والجمالي، لأن



علي علوش

«المطلوب حالياً كامنٌ في تحقيق ريبورتاجات مُصوَّرة تتضمّن، على الأقلّ، 10 صُوَر ذات جودة فَنّية عالية، وعمق جمالي وإنساني أكبر».
من جهته، يرى (حسين بيضون)، أحد مُصوّري صحيفة «العربي الجديد» الورقية والإلكترونية، أن لا وجود للريبورتاج المُصوَّر حالياً في الصحافة اللبنانية والعربية، إلّا نادراً. يحيل هنا إلى نظرة المؤسّسات الصحافية إلى التصوير الصحافي، وليس إلى المُصوِّرين أنفسهم، مؤكِّداً أن بعض هؤلاء «مهنيّون ومحترفون، ومستعدون لالتقاط أفضل الصُوَر أثناء متابعتهم موضوعاً واحداً». يتوقّف عند مَثَل تشهده بيروت أثناء مرحلة التظاهرات الشعبية المطلبية، إذ يشير إلى أن مُصوِّرين عيبين يُجرون ريبورتاجات مُصوَّرة انطلاقاً من وضع عام كهنا، بعيداً عن «الصورة الخبرية»، المطلوبة صحافياً أيضاً.
المواضيع كثيرة، وهي كلّها قابلة لأن تكون مواد أساسية للريبورتاج المُصوَّر. هنا ما يؤكّده مُصوِّرون صحافيون عيبون. جمال السعيدي يؤكّد هنا، مضيفاً أن المشكلة كامنةٌ في أن أحداً لا ينتبه إليها: «إنها مواضيع إنسانية ومعيشية صالحة لابتكار أفكار خاصّة بريبورتاجات مُصوَّرة». بعض هؤلاء يُحدّدها بعناوين عامة: العاملات الأجنبيات في يومياتهنّ خارج دوام العمل مثلاً، والأمهات اللبنانيات العاجزات عن منح أولادهنّ الجنسية اللبنانية لأسباب قانونية، وتفاصيل مختلفة من الحياة اليومية اللبنانية في ظِلّ الانهيار الاقتصادي-الاجتماعي.. إلخ. يؤكّد حسين بيضون أن عملاً كهذا محتاجٌ إلى «ميزانيات ووقت، كي يتمّ إجراء ريبورتاج مُصوَّر بمستوى مهني واحترافي وجمالي لائق». زميله علي علوش يتنكّر ماضي الصحافة المكتوبة، بقوله إن المُصوِّر الصحافي يُطلَب منه تصوير سوق تجارية في إحدى المدن اللبنانية مثلاً، علماً بأن التحقيق المكتوب يحتلّ مساحة كبيرة على حساب الصُوَر، التي يتم اختيار واحدة او اثنتين منها فقط، لإرفاقها بالتحقيق المكتوب:

> حسين بيضون: لا وجود للريبورتاج المُصوَّر حالياً في الصحافة اللبنانية والعربية، إلّا نادراً



جمال السعيدي

> الدوام والروتين يؤدّيان إلى نوعٍ من كساد إنتاجيّ متعلّق بالصورة الفوتوغرافية القادرة على التحوّل إلى ما هو أبعد من مجرّد حالة خبرية آنية

«لم يكنْ ممكناً التوغّل في تفاصيل السوق التجارية هذه. مع نشوء الـ«ستوري بورد»، وطبيعة عمل الصحف والمواقع الإلكترونية، يتبدّل المشهد العام. أثناء تجوّله في السوق، يلتقط المُصوِّر كمّاً من الصُور الموزّعة على أكثر من مادة صحافية: النجّار والحلّاق وبائع الحلوى، زائرو السوق للتبضّع أو للفرجة، حالات الفقر مثلاً، أو المطاعم والمقاهي المنتشرة فيها.. إلخ». يُضيف: «الآن، هناك مساحة أوسع وقدرة أكبر على التصرّف المهنيّ، المعطوف على جماليات الصورة وفَنّيتها، ما يتيح للمُصوِّر إجراء ريبورتاجات مُصوَّرة، ذات قيم فَنّية وإنسانية وجمالية عالية».

التشديد على القيمة التقنية والفَنّية للصورة الصحافية أمرٌ مشترك بين غالبية المُصوِّرين الصحافيين، المتوافقين ـ ضمنياً على الأقلّ ـ على مسألة التطوّر التقني، الذي يُتيح لهم إمكانية التحرّر من «الروتين القاتل» للمهنة: «الدوام والروتين يؤدّيان إلى نوع من كساد إنتاجيّ متعلّق بالصورة الفوتوغرافيةً القادرة على التحوّل إلى ما هو أبعد من مجرّد حالة خبرية آنية»، يقول جمال السعيدي. مع هنا، يرى مصوّرون عديون أن الجودة والجمالية «أساسيتان» في الاشتغال المهنيّ. يُضيف السعيدي أن الموضوع يعتمد على ثنائية التقنية والابتكار: «إلى أي مدى يُبدع المُصوِّر في إيجاد موضوع، وفي تصويره؟ الـ«إنترنت» وشبكات التواصل الاجتماعيِ «عاملٌ» مُساعدٌ على منافسة مهنية وجمالية وفنّية بين المُصوِّرين، لأن التقنية هذه متاحة لأعداد كبيرة من المتلقّين المحتاجين إلى مزيدٍ من الصُوَر الملتقطة بجماليات واضحة ومؤثّرة».

«شبكات التواصل الاجتماعي تُصبح اليوم «المكان» الأساسي والأهمّ لرواج الصُوَر، أكثر بكثير مما تتيحه الصحف المطبوعة»، يقول حسين بيضون. الصحف اليومية المطبوعة لا تهتم بالصورة الفوتوغرافية، إلّا لغرض خبريّ بحت. يتوقّف بيضون عند تجربتين صحافيتين (لبنانية ـ عربية)، بخصوص علاقة الصحافة المكتوبة المطبوعة بالصورة الفوتوغرافية: «الأخبار»



حسين بيضون

اللبنانية و«العربي الجديد» العربية، مشيراً إلى أنهما يوليان أهمية قصوى للصورة في الصفحة الأولى، المحمَّلة بُعداً جمالياً فَنّياً إنسانياً في آنٍ واحد؛ في حين أن قارئ «العربي الجديد» ينتبهُ إلى وجود «ريبورتاجات مُصوَّرة» داخلها بين حين وآخر، ومعظمها يبتعد عن السياسيّ المباشر، إلى ما هو أغنى وأهمّ: البُعد الإنساني.

يوازن جمال السعيدي بين مسألتين اثنتين في مسألة نموّ ظاهرة الريبورتاج المُصوَّر وانتشاره: حاجة القارئ إلى «المختلف» في متابعة أحوال العالم وأخبار ناسه، والدور التحريضي المطلوب من مديري أقسام التصوير، الذي يؤدّي بالمُصوِّر إلى البحث الدؤوب عن مواضيع جديدة ومبتكرة، وعن أساليب جديدة ومبتكرة في معالجتها البصرية. يتوافق تصوُّر علي علوش مع هذا، خصوصاً عندما يربط بين الانتشار الواسع للهواتف الذكية وآلات التصوير الفوتوغرافي المتطوّرة، وتحوّل أيّ كان إلى مُصوِّر، أو إلى متلقٍّ قادرٍ على إبداء رأيه بالصُوَر المنشورة أمامه. يقول السعيدي: «أنا أساعد على إيجاد فكرة تصلح لموضوع تحقيق مُصوَّر، وعلى المُصوِّر نفسه أن يجتهد في تحقيقها. يجب أن يكون هناك تناغمٌ بين رئيس قسم التصوير والعاملين معه. على هؤلاء أن يكونوا مبدعين وخلّاقين، وأن يبحثوا هم أيضاً عن الأفكار الجديدة». علي علوش يؤكِّد تشجيعه على اختبار هذا النوع من العمل الصحافي، وعلى إلحاحه في المطالبة بأفضل ما يُمكن، كصُوَر صالحة لريبورتاج مُصوَّر بجودة عالية، وتقنيات تفيد عين المُصوِّر في كيفية التقاطه الأفضل والأجمل والأهمّ في أي مسألة.

الصورة الصحافية المميّزة، التي يلتقطها مُصوِّرون صحافيون، لا تزال مطلوبة وضرورية، كما يؤكّد بعض هؤلاء، الذين يرون أن الصورة هذه، كمادة قائمة بحدّ ذاتها، أو كجزءٍ أساسيّ من ريبورتاج مُصوَّر، هي التي تصنع الفرق في العالم الإلكتروني والصحافة المطبوعة على حدٍّ سواء.

”

قارئ «العربي الجديد» ينتبه إلى وجود «ريبورتاجات مُصوَّرة» داخلها بين حين وآخر، ومعظمها يبتعد عن السياسيّ المباشر

”



في خضمّ الحراك الاحتجاجي ضدّ النظام التونسي السّابق ذي الدّيكتاتوريّة المفرطة، برزت تجارب فنّية في مجال الصّورة الفوتوغرافية التّوثيقيّة، ذات الطّبيعة الريبورتاجيّة المختلفة عن الصّور المعتادة التي دأب جمهور الفنون التّشكيليّة على التّعاطي معها. وهي صور لحظويّة البعد والممارسة، عكست قدرة ملتقطيها على صياغة الفنّ انطلاقاً من الحدث.

ريبورتاجات «ثورة الياسمين»

فاتح بن عامر - (تونس)

> صور الثورة كانت تعبيريّتها متقاسمة بين المصوّر الّذي ثبت إصبعه على زرّ الالتقاط وبين الشّخص الماثل في لحظة تاريخية

في هذا السياق؛ كان الحدث الأبرز هو المعرض الّذي أنجزه اثنا عشر مصوّراً فوتوغرافياً تونسياً بفضاء معهد العالم العربي بباريس في شهر مايو/أيار 2011 تحت عنوان «ديقاج» (Dégage)، وقد ضمّ المعرض مئتي صورة فوتوغرافيّة التقطت في الجنوب التّونسي بمدينة سيدي بوزيد مع اندلاع شرارة ثورة الياسمين في 17 ديسمبر/كانون الأول 2010.

أكرم بلعيد، أمين بوصفّارة، سيف شعبان، هيثم الشّابي، رانية الدّرعي، ياسين الحمروني، زينب الهنشري، حنان السّعيدي، أديب صمّود، سليم التّليلي وريم التّليلي، هم شباب بادروا بهذا المعرض الّذي وثّق للثّورة التّونسيّة، وانخرطوا في تأمين لحظات الخوف والتّوجّس والفرح والانتظار والدّهشة والشّجاعة والحرّيّة والثّورة والاندفاع وغيرها من الأحاسيس التي عمّت الشّارع التّونسي بكلّ فئاته.

نقلت هذه الصّور نماذج بشريّة ملتحفة بالهويّة الوطنيّة ممثلة أساساً في العلم الوطني راية وخيمة للجميع، لا فرق بين شيخ أو صبيّ أو بين رجل وامرأة غنيّا أو فقيراً، موظّفاً أو عاملاً، مدنيّاً أو عسكريّاً... صور انتفت فيها الهويّات وارتفعت فيها الرّاية الوطنيّة كلّما اقتربت من الشّخوص كانت تعبيريّتها متقاسمة بين المصوّر الّذي ثبت إصبعه على زرّ الالتقاط وبين الشّخص الماثل في لحظة تاريخيّة.

لم تكنْ صوراً بانورامية تقدّم الجمهور مجتمعاً، أو لقطات مقتنصة لتحرّكات وتعبيرات الأفراد في التحامهم واندفاعهم. كان اختيار المجازفة في الحصول عليها من أجل ريبورتاجات تلقائية وصادقة وربّما لم يكن بخلد مصوّريها أنّهم سيصبحون شاهدين على التّاريخ وموثّقين لتفاصيله الحاسمة.

ولعلّ غياب الهدف الاحترافي في طبيعة الريبورتاجات التي قدّمتها وسائل الإعلام في الدّاخل والخارج قد أمّن لهذه الفئة من المصوّرين



أمين بوصفّارة

صدقيّة تعاملهم مع اللّحظة التّاريخيّة وانخراطهم في كتابة التّاريخ بنفس لا خداع فيه ولا مخاتلة. والأهمّ في ذلك هو نأي هذه الصّور عن التّوظيف الأيديولوجي كما يمكن أن يقع في بعض وسائل الإعلام سواء عن قصد أو بدونه.

تأسّست تجارب عديد المصوّرين إبان ثورة 14 يناير، على البعد العفوي في التعامل مع الحدث، غير أنّ هذه العفويّة التي ألغت المنطلقات النّظريّة في فنّ الفوتوغرافيا، كانت حافزاً لفنّانين مثل هيثم الشّابي وأمين بوصفّارة وريم التميمي ووسيم غزلان وغيرهم، كي يكونوا في طليعة شباب الفوتوغرافيا المعاصرة بتونس. هي فوتوغرافيا تخطّت أبعادها التّجريبيّة إلى أفق قراءة المجتمع وأحواله دون قيد أو شرط. قراءة للأوضاع الاجتماعية دون مكياج أو تملّق أو خوف... لقد تمكّنت صور هؤلاء من الالتحام بقضايا الشعب وبنبض الشّارع فحوّلته من الرّفض والتّغييب إلى ردّ الاعتبار، وتجاوزت معطيات الصّورة الباحثة عن جماليّة تأمّليّة تستمدّ معطياتها من الأبعاد الحداثيّة إلى صورة تغوص في عمق الواقع دون أن تحرّفه. وهنا ما مضى فيه حميد الدّين بوعلي ووسيم الغزلاني وعبد الباسط التّواتي وآخرون ممّن وجدوا في الشّارع نكهة الحياة المنسيّة والمنتفضة من أجل الإنسان الجديد.

تراكمت الصّور تباعاً لتنقل الشّارع مملوءاً بالحركة، وتخطيطات الغرافيتي تملأ الجدران وتملي على العدسات أوامر الالتقاط. لكأنّ هذه التخطيطات الغرافيتية خلفيّة شاهدة على كائن حيّ هو الآخر ينوب عن الغائبين ويلمّ شتاتهم في الصّور. والآن وقد عادت بياضات الجدران إلى سابق عهدها فلم يبقَ من هذه التخطيطات غير الصّورة التي كانت ريبورتاجاً أو تسجيلاً فاستحالت إلى ذكرى وذاكرة لتاريخ شعبي لا يحتويه التّاريخ الرّسمي.

> تأسّست تجارب عديد المصوّرين إبّان ثورة *14* يناير، على البعد العفوي في التعامل مع الحدث


سلوى رشاد


رندا شعث


حسام الحملاوي

مواجهة ثقافة المتن
أن تحكي بصريّاً في مصر

محمد عبد الرحيم (مصر)

في الريبورتاجات والتحقيقات الصحافية والتي تطوّرت تقنياتها وأساليبها في السنوات الأخيرة، نجد أن الخبرة البصرية للمُتلقي ارتقت وأصبحت ثقافة هذا العصر هي ثقافة الصورة، فعبر الفضائيات والتقدّم التكنولوجي من وسائل التواصل الاجتماعي من ناحية، وتقنيات وسهولة التصوير من ناحية أخرى، أصبح المُتلقي بدوره يُنتج نصوصاً مُصوّرة. فلم تعدّ الصورة- وقد انتهى عصر الفيلم الخام- مقتصرة على فئة بعينها، وأصبحت الحِرفية والتجريب هما ما يميّز ما بين مُصوّر وآخر، فاللّغة أصبحت مُشتركة، واللحظات صارت أكثر حظاً في خلق وجودها، فانتقلت الصحافة بدورها إلى عصر الصحافة المرئية.

> كل تجربة حقّقت نجاحاً لافتاً من حيث الوعي بالموضوعات، وكذلك من حيث خلق حالة جمالية مغايرة تجعل الصورة الفوتوغرافية، نصاً قائماً بذاته

نقدم هنا قراءة سريعة في أعمال ثلاثة من المصوّرين المصريين، وهم: سلوى رشاد، رندا شعث وحسام حملاوي. فكل تجربة حقّقت نجاحاً لافتاً من حيث الوعي بالموضوعات، وكذلك من حيث خلق حالة جمالية مغايرة تجعل الصورة الفوتوغرافية، نصاً قائماً بذاته، يوحي أكثر مما يشرح، ويخلق حالة من التواصل يكون فيه المتلقي مُشاركاً ومتورّطاً في الفعل الفني، دون الاقتصار على حالة التلقي السلبي، كما في حال الصحافة التقليدية أو الموجّهة.

اختار الفوتوغرافيون المصريون الوقوف ضد ثقافة المتن، وضد الأصوات الرسمية، فانحازوا إلى الهامش، وسواء كانت البداية بالفوتوغرافيا، كما عند شعث ورشاد، أو من خلال التدوين، كما في حالة حسام حملاوي، فقد كان الهامشي دوماً هو ما يشغلهم، لا فارق بين عتبة متهالكة لمنزل متآكلة جدرانه، أو عِدّة أكواب من الشاي فرغ منها أصحابها للتو، وصولاً إلى توثيق لحظات







سلوى رشاد

ثورة الخامس والعشرين من يناير، وقبلها العديد من الاحتجاجات والتظاهرات، هنا الصوت الواهن والعميق في الوقت نفسه للأماكن والناس هو ما خلق حالة التفرّد لهؤلاء الفنّانين، ومن هنا أصبحت الصورة مُكتفية بذاتها، وأصبحت تمتلك حياتها الخاصة، بعيداً عن كلمات أو موضوعات شارحة أو حتى تعليقات مُصاحبة، تخلّقت الصورة/النص، وأصبحت تسرد حكاياتها والعديد من الحكايات الأخرى، التي تتعدّى الإطار/الكادر، تاركة للمُتلقي أن يُشارك في الحكاية ويُكمل فراغاتها حسب مُخيلته، وهذه أهم سمة من سمات الحكايات المصوّرة.

القبض على اللحظة الهاربة أو المُستحيلة هو ما تفعله الفوتوغرافيا، وما بين المكان والزمان يتم إنتاج المعنى، ومن ثَمّ خلق الدلالة، ولا يتحقّق ذلك إلّا عبر أنسنة الموضوعات التي تلتقطها الكاميرا، هذه الآلة الباردة التي تخلق- وفق إحساسات صاحبها- عالماً تتحوّل مفرداته إلى شحنة فنّيّة يتم نقلها إلى المُتلقي وجعله يتفاعل معها، هنا يكمن فعل الأنسنة، تحويل الأشياء إلى الحِس الإنساني، وخلق جماليات تليق بهذا الحِس. لا نعني الرهافة، بل قد تكون القسوة في اللقطة هي الفعل الجمالي الوحيد، بدايةً من شروخ البنايات وحتى طلقات الرصاص في مظاهرة عابرة.

هنا تبدو شخصية الفوتوغرافي، ومن الممكن استكشاف طريقته وأسلوبه البصري، فاللقطة هي رؤيته الخالصة للموضوع محلّ التصوير، بداية من الزاوية التي يختارها، وتحديد حجم اللقطة، وخلق التوازن داخل الكادر من نِسب الكتل والفراغات. هنا ينتفي الحياد تماماً، وكل فوتوغرافي يدّعي حيادية عدسته هو مخادع كبير، فلا حياد في الفنّ. وفي تجربة الفنّانين السابق ذكرهم نجد بسهولة القصد المُعلن وراء كل لقطة، لذا فهي توحي بالكثير من الصدق الفَنّي، فتصبح كافية بذاتها للتدليل على مقصدها.

أماكن سلوى

الفنّانة سلوى رشاد من خلال أعمالها المُتمثلة بالأساس في مجلّة «أمكنة»، التي أصدرتها مع الشاعر علاء خالد، هذه التجربة غير المسبوقة في الدوريات العربيّة الفنّيّة

"اختار الفوتوغرافيون المصريون الوقوف ضد ثقافة المتن، وضد الأصوات الرسمية، فانحازوا إلى الهامش"







رندا شعث

> أسلوب رندا شعث وولعها بالأبيض والأسود، واللعب من خلال تقنية النور والظِلّ هو الاحتفاء بالتفاصيل، وشحن هذه التفاصيل

صدر عددها الأول في العام 1999 والأخير حتى الآن في العام 2014 وهي توثيق بصري للعديد من الموضوعات والحكايات الاجتماعية والثّقافيّة. تبدو رشاد هنا كمترصدة للمكان وخالقة رؤية أخرى تدعو إلى إعادة التفكير والنظر إلى ما التقطته عدستها، حواري وأزقة الأسكندرية، وجوه السكان وملامحهم في لحظة تفكير أو نقاش صاخب، أماكن ضربها الزمن، وبيئات أخرى كالصحراء والسواحل، كل ذلك في خلق علاقة دائمة ما بين البيئة وشخوصها في تناغم وتآلف تام. هنا تحكي اللقطة عن هؤلاء وحيواتهم، فلا تفسير لنص حتى لو جاءت بمصاحبة أحد النصوص، بل تصبح نصاً يحكي بذاته حكايات لا تُحصى.

تفاصيل رندا

يبدو أسلوب الفنّانة رندا شعث وولعها بالأبيض والأسود، واللعب من خلال تقنية النور والظِلّ هو الاحتفاء بالتفاصيل، وشحن هذه التفاصيل بأقصى طاقة مُمكنة، بحيث تصبح اللقطات كحكاية طويلة لفيلم صامت. تعتمد شعث على مصادر إضاءة طبيعية، فيصبح التكوين البصري أكثر ثراءً وعمقاً. كذلك وضع الأشياء بطريقة تخلق إيقاعها من خلال تكرار الخطوط مقدّمة الكادر وخلفيته ليتخلّق قدر أكبر من عمق المجال، ومحاولة تجسيد البعد الثالث في اللقطة. فالتكرار هنا إما من خلال تكرار العنصر الذي يتم تصويره، أو خلق عمق من خلال ظِلّ الجسم المُصوّر، أو زاوية التصوير نفسها، وهي لعبة تتقنها جيداً. وقد تبدو اللقطة قائمة بذاتها كحكاية مُكتملة، أو من خلال عِدّة لقطات تُشكّل مراحل تطوّر الحكاية، فتصبح الحكايات متماسة مع حياة أصحابها، معيشتهم وتصرفاتهم، هواياتهم وصخبهم، وحتى شجارهم، نلمحه عبر هذه التفاصيل، التي في العادة تكون مُهمَلة لعين المُتلقي لكثرة اعتيادها. بينما في لقطات عامة تجسّد شعث حالة الشخصيات من خلال علاقتها بالمكان، كعُرس مقام فوق سطح أحد المنازل، والطقوس الشعبية التي تلازمه، أو لقطة لمحطة مصر، أخرى لطابور من السيارات المتوقّفة بفعل الأمن، حتى تمرّ المظاهرة في ميدان التحرير. هنا من الممكن أن نعكس الآية، ونكتب مقالاً أو موضوعاً من خلال هذه الصورة أو تلك!



حسام الحملاوي

غضب الحملاوي

السمة الغالبة على أعمال الفنّان حسام الحملاوي هي التوثيق للحالة الثورية التي عاشها ولم يزل يعيشها الشعب المصري، الأمر يسبق ثورة يناير بكثير، بداية من احتجاجات عمال المصانع وحتى قيام الثورة وتبعاتها. الغضب هو العنوان الرئيسي لهذه اللقطات، ومن هنا تأتي جمالياتها، خاصّة وقد انتقل صاحبها من التدوين إلى الفوتوغرافيا، وبذلك حمّل اللقطة بالعديد من التفاصيل الدالة والمشحونة بفيض يجاوز الكلمات بكثير. والمفارقة أن حالة الصخب هذه لا تستدعي حشوداً أو وجوهاً مُتشنجة، بل تكاد تكون لقطات أُخذت في حالة من الهدوء، ويحاول الحملاوي الحفاظ على الجماليات إلى حدٍّ كبير، كيد تمسك بفارغ إحدى الطلقات، وبين إصبعي صاحبها سيجارة مُشتعلة، أو ظهر عارٍ لشاب وقد أصابته عِدّة طلقات، وأخيراً طفلةً جالسة فوق دبابة وتحمل لافتة مكتوباً عليها «مصر حُرّة». تتنوّع أعمال الحملاوي ما بين الأبيض والأسود، واللقطات الملوّنة، ومن ثَمّ على المُتلقي أن يستكشف جماليات هذه اللقطات وفق الحالة التي أراد صاحبها أن تكون عليها، فينما الزخم اللوني تستبعده ربنا شعث من معظم لقطاتها، تتباين الجماليات هنا في حالة حسام الحملاوي، والشيء نفسه نجده في لقطات الفنّانة سلوى رشاد، هنا التباين الجمالي الدال في اختيارها ما بين الفوتوغرافيا الملوّنة، أو نقل الحالة مقتصرة على تقنية الأبيض والأسود.

> حالة الصخب لا تستدعي حشوداً أو وجوهاً مُتشنجة، بل تكاد تكون لقطات أُخذت في حالة من الهدوء

حرب الصــــورة تخلخـل الرواية الإســـــرائيلية



عايش هارون

مهند عبد الحميد (فلسطين)

الصورة غير قابلة للتأويل كما في فنون التشكيل، ولا تستطيع قول نصف الحقيقة كما في الكلمات، الصورة تقدّم الأشياء كما هي، تماماً كما قدّمت صورة الجندي الإسرائيلي وهو يقتل الشاب الفلسطيني عبد الفتاح الشريف بدم بارد. والتفاوت يأتي من زوايا نظر التقاط الصورة للمشهد الواحد، ومن قدرة المصوّر على فتح عدسة الكاميرا في اللحظة الملائمة من مسافة قريبة أو بعيدة، وصولاً إلى تقديم صورة بمستوى فَنّي وجمالي إبداعي، أو بمستوى غير ذلك. البصريات بأصنافها المختلفة تحوّلت إلى ثقافة ولغة عالمية، وبفعل التطوّر التقني تُستخدم الصورة كأهم مؤثر في الصراع المتواصل بين الشعب الفلسطيني من جهة ودولة الاحتلال الإسرائيلي من الجهة الأخرى. وقد ساهم الكمّ الهائل من الصور التي التقطها مصوّرون فلسطينيون، وكمّ الصور التي تقدّمها المؤسّسة الإسرائيلية، في خلق حالة من الاستقطاب العالمي لمصلحة قطبي الصراع. كلّ يوم يدخل مصوّرون فلسطينيون عاديون وحداثيون في حرب الصورة، وقد نجح بعضهم في خلخلة الرواية الإسرائيلية المصوّرة لدى الرأي العام العالمي، وفي تغيير صورتها من إسرائيل الديموقراطية، إلى متهمة بارتكاب جرائم حرب. في ما يلي كوكبة من المصوّرين والمصوّرات:

> الصورة غير قابلة للتأويل كما في فنون التشكيل، ولا تستطيع قول نصف الحقيقة كما في الكلمات

بهاء نصر
جماليات المقاومة..

تمّ التقاط هذه الصورة بعدسة الفوتوغرافي الفلسطيني بهاء نصر يوم 11 أكتوبر/تشرين الأول 2015 في البلوع - مدينة البيرة أثناء الهبّة الشبابية ضد الاحتلال الإسرائيلي، التقطت هذه الصورة من قلب المواجهة، مقدّمة رسالة حول عنفوان وقوة وشجاعة الشباب المتمرّد على الاحتلال، المالك لزمام المبادرة. شاب دخل ميدان المواجهة، وهو يستقوي بالنيران والدخان ويقذف الجنود حجراً بمقلاعه البدائي، هنا تقدّم الصورة جماليات المقاومة، وكأنها تدعو الشبان والشابات للالتحاق بالهبّة. المصوّر بهاء نصر يتوحّد بالمقاومة مع الشبان والشابات المتواجدين في ساحة المواجهة من خلال عدسة الكاميرا، ولأنه كذلك فقد أصيب في قدمه برصاصة معدنية بعد خمسة أيام من التقاطه لتلك الصورة/اللوحة.



بهاء نصر

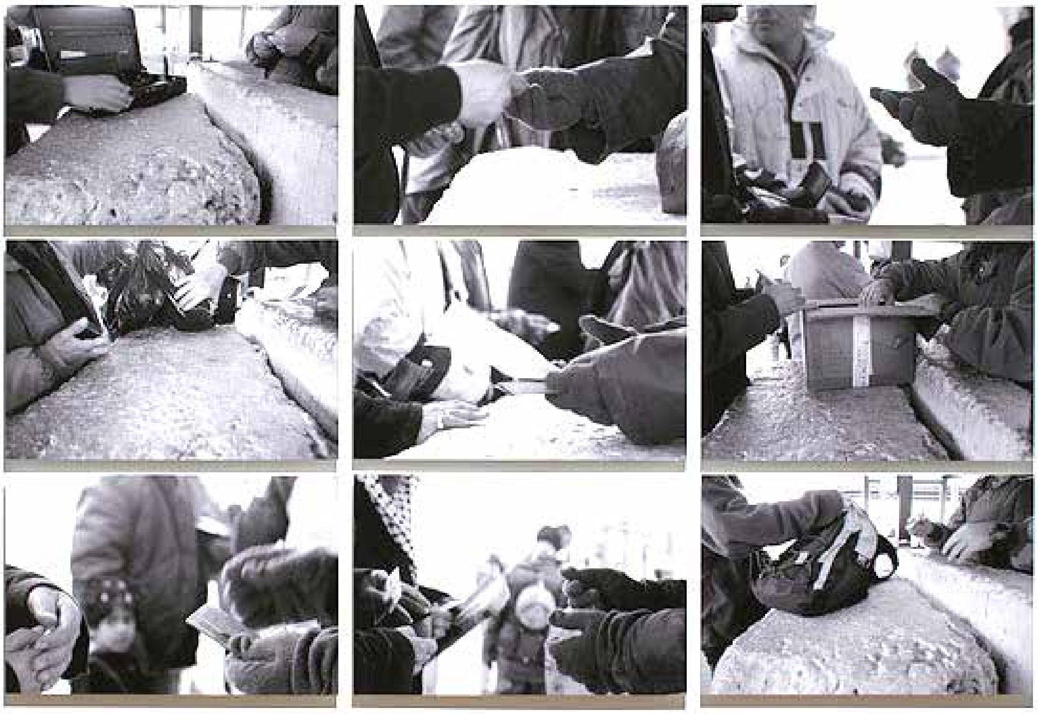
عايش هارون
ملامح فلسطينية

«البورتريه» أو «صورة الوجه» عُرِفَ بأنه من أصعب أنواع التصوير، كونه يقدّم المونولوج الداخلي للشخصية، أو «يستنطق الأسرار المخبأة». وللبورتريه مركز يحدّده أو يكتشفه الفوتوغرافي وتنشدّ إليه الأنظار. عايش هارون قدّم ملامح لشخصيات فلسطينية، عبر كاميرته التي نقلت المُشاهد إلى نوع من «سجال الضوء مع الذاكرة». نظرات فيها قلق ممزوج بتعب السنين، تسرح إلى البعيد، لتستعيد ذكريات، تشي بمعاناة وألم. نظرة وقار وصدق مع الذات كأنها تفتش في الذاكرة عن قصص معاناة وآلام. الإضاءة تساعد في استخراج المُخبّأ، تتركز هنا على الوجه كاملاً كنقطة هدف وعلى «الحطة» البيضاء التي تضفي على الوجه نوعاً من الوقار والأبهة، ثنائية اللون الأبيض الناصع (الحطة)، ولون «الوجه» الداكن يمكن اختصارهما بقول الشاعر «والضد يظهر حسنه الضد». أما الفكرة التي يخدمها هذا البورتريه الجميل، فهي نقل موجودات الذاكرة بما فيها من قوة تحمُّل وعذابات كوديعة للأجيال الجديدة.

فادي ثابت
إيصال الحكاية

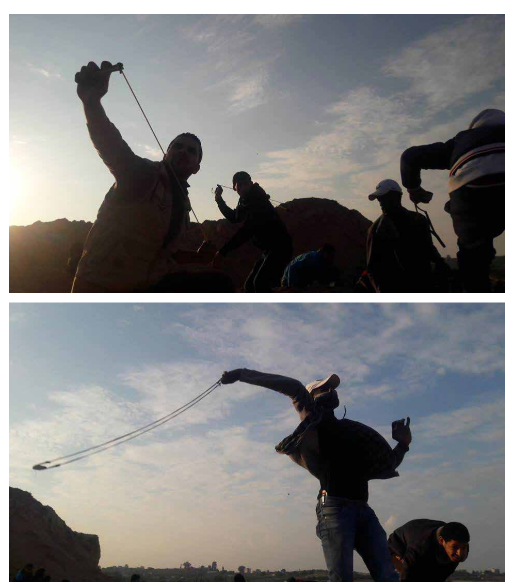
(من خلال الكاميرا استطعت استبصار أشياء كثيرة، غَزّة وجه كبير مليء بالأمل والحياة والأشياء الإنسانية والوجع والمعاناة. أدخل بكاميرتي في التفاصيل لأستخرج مشاهد الحياة من قلب الحصار وأقدّمها كرسالة للعالم تقول «على أرض غَزّة ما يستحق الحياة»). كلام قاله فادي ثابت في حديثه مع تليفزيون فلسطين. أطفال من خارج وداخل إطار شبّاك منزل دمرته طائرات العدوان الإسرائيلي يتوحدّون في مشهد فاقع الدلالة. أطفال يضحكون فرحين، والقدرة على الفرح هي الخاصية التي تؤكّد الصحة النفسية السوية للأطفال، أطفال ربما يسخرون دون قصد موجهين نظراتهم البريئة غير المنكسرة إلى من يهمه الأمر دون أن يدروا. هل نجحت الصورة في نقل الفرح إلى المشاهدين كما انتقلت عدواه في ما بين الأطفال في الصورة؟ أم هل استشعر المشاهد نوعاً من التأنيب بعد أن وصلته سخرية الأطفال في صورتهم الرسالة. الأطفال تحت الحصار وتحت رحمة الصواريخ والقنائف الإسرائيلية، من المفترض أن تقدّم صورتهم كأطفال مكتئبين ومذعورين، لكن

> فادي ثابت: أدخل بكاميرتي في التفاصيل لأستخرج مشاهد الحياة من قلب الحصار وأقدّمها كرسالة للعالم



رولى حلواني

"صور حلواني مقطّعة الأوصال، تُبيّن مقطعاً من المشهد، فيصبح الجزء هو المركز؛ أيادي الجندي وجزء من سلاحه"



فادي ثابت

صورة فادي ثابت التي اقتنصت لحظة فارقة، فقدّمت صورة لأطفال فرحين محدثة خلطاً في استجابة المشاهدين.

استخرج فادي ثابت بعدسته الأمل المنبثق من نظرات أطفال محاصرين بكلّ أنواع الحصار، وفي الخلفية اللون القاتم الذي يغلق الأفق. هؤلاء الأطفال يرمزون للمستقبل في تدفق حيويتهم، بالرغم من وجودهم وسط حصار ودمار وانسداد الأفق. المصوّر فادي ثابت التقط لحظة فرح وقدّمها في شكل تحدٍ للواقع، للآخر وللذات، ونجح في إيصال الحكاية، فاستحق جائزة المركز الأوّل في محور التّأطير ضمن فعاليات مسابقة «وطني الأكبر» للتصوير الفوتوغرافي على مستوى العالم العربي التي أقيمت في مصر بتاريخ 14/10 /2015.

رولى حلواني
توثيق التفتيش

تعتمد الفوتوغرافية رولى حلواني على اللقطات اليومية ذات الدلالة على الأحداث وفق رؤيتها الثاقبة ثم تحرّرها إلكترونياً.

باحثة عن الوطن الهويّة في صراع الوجود مع الاحتلال عبر ملامح المكان والشخوص. صور رولى مقطّعة الأوصال، فهي تُبيّن مقطعاً من المشهد، فيصبح الجزء هو المركز، أيادي الجندي وجزء من سلاحه، وهويّة الفلسطيني أو حقيبته. كلّ صورة مقطّعة تحمل معها حكاية عن اختراق المساحات الخصوصية



محمود الهمص

للأفراد واختصارهم إلى رقم هويّة واستجواب وتفتيش، ما يعني استلاب حرّيّة الفلسطيني من قِبَل محتلين يفرضون سيطرتهم على حياة المواطنين. الصور تترك صدى لامتعاض أو احتجاج الناس المستهدفين دوماً بالتفتيش. إطار الصور يعاظم القسوة وهو يبيّن كتلاً إسمنتية أو بوابة حديدية يسميها المواطنون «معاطة» تُفتَح وتُغلَق كهربائياً تسمح بمرور دفعة من المواطنين وتُغلَق أمام الآخرين وتضعهم في حالة انتظار، ودشم محصنة تجعل الجنود في مأمن. الفوتوغرافية رولى حلواني قدّمت الواقع بعيون عدستها بما هو كآبة ناجمة عن إرغام الفلسطيني، لكنها كآبة لا تخلو من تحدٍ.

لا تكتفي رولى حلواني بتوثيق التفتيش والمراقبة واحتلال الوقت في صورها البليغة. فقد قامت باستدعاء الصور الفوتوغرافية القديمة للقرى الفلسطينية التي تعرّضت للتدمير، مستعيدة بذلك الذاكرة البصرية التي تحرّك المشاعر من جديد، وهي تجري المقارنة بين صورة المكان الطبيعية سابقاً وصورة آثار المكان الآن، بين النمو الطبيعي للقرية الذي كان، وبين القطع على نموها بالاجتثاث، ساردة بصورها حياة السكان الأصليين الطبيعية وعلاقتهم بالمكان.

محمود الهمص
صورة العائلة المفجوعة

حصد المصوّر الصحافي، محمود الهمص، المرتبة الثانية في مسابقة أيام اليابان عن مجموعة صور التقطها خلال العدوان الإسرائيلي الأخير على غَزّة، صيف 2014. مجموعة الصور التي وثقها الفوتوغرافي الفلسطيني محمود الهمص إبان الحرب الإسرائيلية الثالثة 2014 على قطاع غَزّة، ساهمت في عرض الوحشية الإسرائيلية والمأساة الفلسطينية كوجهين متلازمين أمام العالم. وقد تبوأ الهمص المرتبة الثانية في مسابقة اليابان عن مجموعة الصور التي التقطها من داخل الدمار وأثناء القصف التدميري لبنية القطاع التحتية. صحيفة «الغارديان» البريطانية اختارت محمود الهمص، كأفضل مصوّر صحافي ضمن 15 مصوّراً عالمياً، في العام 2014. صورة العائلة المفجوعة بموت طفلتهم بالقصف الإسرائيلي تقدّم نموذجاً لحساسية الهمص الإنسانية المقترنة بإبداعه الفَنّي.

”
صورة العائلة المفجوعة تقدّم نموذجاً لحساسية الهمص الإنسانية المقترنة بإبداعه الفَنّي
”



تُعرّف الناقدة والكاتبة خالدة سعيد بنفسها لبنانية من أصلٍ سوري. وصلت إلى بيروت أواخر عام 1956، جاهزةً لبدء سيرتها النقديّة في الشعر، على صفحات مجلّة «شعر»، إذ كانت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام 1957، وكانت توقّع مقالاتها باسم خزامى صبري. بدءاً من عام 1963 دخلت فضاء الدراسات الأكاديمية، لكن هذا الفضاء الذي خبرت فيه المعايير، لم يجعل نقدها، في ما بعد، تنظيرياً محضاً، كما هو السائد، وإنما اتّصف أسلوبها بالتطبيق وفحص النصوص من الداخل؛ وهذا مكّنها من الكتابة عن تجارب مختلفة، في الآن نفسه، فقد كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر»: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. وعلى الرغم من أنها كانت في معمعة معركة القصيدة الحديثة إلّا أنها رفضت إثارة الغبار بين المتخاصمين المختلفين حول كتابة الشعر: عموداً أو تفعيلة أو نثراً، كما لم تُدخِل نفسها في خانة النقد النسوي أو الـ«FEMINISM»، على خِلاف ناقدات كثيرات.

واليوم ترى صاحبة: «فيض المعنى، في البدء كان المثنى، حركيّة الإبداع، البحث عن الجذور...» إلى أن سؤال الحداثة وقصيدة النثر قد انتهى عهده. وهي، الآن، بصدد اللمسات الأخيرة على الجزء الثاني من كتابها «يوتوبيا المدينة المثقّفة». وفي هذا الحوار الشامل والمثير تقول خالدة سعيد إنها -إذا سمح العمر- ستضع جزءاً ثالثاً، كما ستكتب سيرتها الذاتية.

خالدة سعيد:

كتاباتي تحليليّة، وأنا لا أعلِّم أحداً

حوار: رنا نجار (بيروت)

كنت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام 1957، وكتبتِ عن شعرائها، وشاركتِ في ثورتها، وعشتِ في صميم حركتها، وكنتِ توقّعين دراساتك باسم خزامى صبري، وكأنك كنت تخشين إعلان هويّتك واسمك. كيف تستعيدين الناقدة التي كنتها، في تلك الفترة الذهبية؟ ماذا عن خزامى صبري المتحمّسة لثورة الحداثة وقصيدة النثر؟

- كنتُ الناقدة الوحيدة، لكنني لم أكن الناقد الوحيد. كان هناك نقّاد محترَمون وبعضهم اشتُهر من خلال مقالاته النقدية في مجلّة «شعر»، أقدر أن أذكر لك ناقداً كبيراً هو - في الوقت نفسه- شاعر كبير. وقد عرّفنا نحن- المشرقيين- بشعراء عرب أفارقة كبار، وكان بالغ الكرم، لا يغفِل اسماً محترَماً، ويمكنك أن تراجعي أعداد مجلّة «شعر». إنه الشاعر أنسي الحاج. وبالطبع، لن أنسى الناقد الكبير والروائي والمترجم والشاعر جبرا إبراهيم جبرا، الذي أفدتُ منه كثيراً. كما أقدر أن أذكر لك الدكتور أسعد رزوق، في دراسته الشهيرة حول الشعراء التمّوزيّين، وأذكر- بكثير من الاعتزاز- الدكتور عادل ضاهر في دراسة شهيرة عن أدونيس، تتجاوز ما كتبتُه عنه. ولا يمكن أن أستقصي الآن جميع الأسماء. ربما يُنكَر اسمي، في بعض الأحيان، لأنني امرأة، وهو ما كان قليلاً أو نادراً، كما أنّ حكايتي وتغيير اسمي إلى خزامى صبري أحدث بعض الغموض.

صحيح أنني كنت حاضرة ومتابعة، وكانت مقالاتي جيدة في مقارباتها، مقروءة وذات تأثير، إذ ينبغي ألاّ تنسى أننا كنّا في معركة القصيدة الحديثة، وكنت أعتزّ عندما يقول قارىء مثقّف إنه اقتنع، تماماً، برؤيتي لقصيدة النثر، ولم يعُد معادياً لها. أريد أن أقول إنّ لي تاريخاً خاصّاً مع القراءة، بمعنى التأمُّل في النصّ وإعادة قراءته مرّات، ومساءلته، وهذا جزء من مسيرة حياتي الخاصّة.

لكنني لم أكن- رسميّاً- من جماعة «شعر». كانوا خمسة، ولم يكن مناسباً أن يكون بين هذا العدد القليل زوجان، علاوة على أن اسمي لم يكن يعني شيئاً قبل أن أكتب في المجلّة، وتُحدِث مقالاتي تأثيرها. وفي الحقيقة، لم تكن لي يومها أيّة ألقاب علمية أو أدبية. كنت قد حصلت على البكالوريا منذ وقت قصير، وأنهيت السنة الجامعية الأولى في دمشق، ثم تزوّجت وجئت إلى بيروت.
اسم خزامى صبري ساعدني على التنكُّر في البداية، ثمّ جاءت قراءة القارىء وحكمه لدعمي.
في سؤالك الأوّل هذا مجموعة أسئلة. بدأت كتابة النقد مباشرة وبلا سابق تجربة. سمعني يوسف الخال في مناقشات مجلّة «شعر»، واقترح عليّ الكتابة.
أريد القول، هنا، إنني في تلك المرحلة كنت أقرأ للشيخ عبدالله العلايلي، وهو- بالمناسبة- أكبر محلّل للنصّ الأدبي والنصّ اللّغوي، وأعدّه أستاذي الأوّل، قبل رولان بارت وقبل دريدا وغيره. إذا قرأ أو شرح نصّاً أضاءه من جهات لا تُحصَر، واكتشف فيه أبعاداً وأعماقاً، بل أقول إنه حين يكتب عن شاعر، يعيد اكتشافه؛ وهذا ما حصل في قراءته للمعرّي، مثلاً. ويصحّ هذا على ما يُعَدّ معجمه، وهو ليس بمعجم، بل موسوعة دلالية أنثروبولوجية، تعود بالمفردة إلى جنورها القديمة، من سريانية أو غيرها، وتتقصّى ما تلقّته من مؤثّرات وما ترسَّب فيها من دلالات التعبير. ولهذا سمّى المعجم «موسوعة لغوية علمية فنّية». وقد أعادت نشره- مشكورةً- «منشورات دار الجديد». كلّ ما قرأته في النقد الفرنسي، خاصّة، وفي النقد الأميركي وفي النقد الإنجليزي، جاء بعد ذلك.
أمّا سؤالك عن حماستي لثورة الحداثة وقصيدة النثر، فهو سؤال ذهب عهده. اليوم، يعرف الجميع أن الشعريّة لا تقوم في الوزن أو أيّ شكل محدّد آخر؛ إنها تقوم في سحرية حركة اللّغة والمجاز، دون انفصال عمّا يُسمّى المضمون أو المعنى، بل لا وجود للمضمون قبل التعبير أو بدون التعبير؛ المضمون هو التعبير، والتعبير هو المضمون.

سحر القراءات المتكرّرة وضعني أمام نصوص تضيئني

مروحتك النقدية كانت واسعة حقّاً، فأنت كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر» الذين بدوا مختلفين، بعضهم عن بعض: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. ما سرّ هذه الرؤية النقدية المنفتحة والمتعدّدة المقاربات؟ كيف يمكن- مثلاً- الكتابة، بحماسة ووعي، عن شاعرين يختلفان كل الاختلاف: أدونيس، وأنسي الحاج، لا سيّما في ديوان الأخير «لن»، حتى لتبدو دراستك عنه بين أهمّ ما كُتِب حتى الآن؟

- الآن، إذ أجيب عن أسئلتك، نتكلّم على زمن مجلّة «شعر» وبدايات كتابتي للنقد. لم أكتب عمّا لا يعجبني أو يؤثّر فيّ. وما كان يؤثّر فيّ أو يدهشني لم يكن ينحصر في أسلوب. لا أعرف إن كانت مقالتي، أو مقالاتي، أهمّ ما كُتِب عن أنسي الحاج. لقد كُتِبَتْ حوله أطروحات لمثقّفين، لهم قيمة أدبية كبيرة.
نجاحي في النقد يعود إلى أنني كنت قارئة، أساساً، ومنذ صغري؛ ليس بمعنى أنني قرأت كتباً جميعها مهمّة أو تحليلية، فيمكنني أن أقول إنني قرأت المهمّ وغير المهمّ. عمليّة القراءة تمتلك- في حدّ ذاتها- سحراً. وأنا، بين الثامنة والحادية والعشرين، عشت، دائماً، في مدارس داخلية بعيدة عن بلدة الأسرة، فكانت القراءة نافذتي وطريقي للسفر والحياة.
في مدرسة داخلية دمشقية قديمة جدّاً (مكتب عنبر)، مثلاً، جدرانها شديدة الارتفاع؛ بحيث لم نكن نرى من السماء إلّا رقعة محدودة، عشت بين عمر الثانية عشرة والسابعة عشرة (1944 ـ 1949). لم أكن أعبر الباب الموصل إلى الشارع والمدينة إلّا مرّتين في السنة، ولم يختلف الأمر كثيراً بين 1949 و 1952، في مدرسة لاحقة.
في ذلك الإطار، وذلك العمر، وماضيّ الغريب، كانت القراءة ملاذي، كانت وسيلتي لثقب الجدران. لكنّ الكتب التي حرص أبي على تزويدي بها بقيت، على تنوّعها وكثرتها وأهمّيّة عدد كبير منها- دون الكفاية. هكذا، كنت أقرأ الكتاب قراءة أولى سريعة للتنفّس وملء الوقت، ولا ألبث أن أواجه الفراغ، فأعود إلى كتاب مقروء، المرّة بعد المرّة. مع توالي القراءات، كان يتراجع بُعْد التشويق وجاذبية الموضوع، ويبدأ التأمّل واكتشاف النصّ اللّغوي وأسراره، حتى أصبحت هذه الإعادات والمساءلات نوعاً من اللعب، أو الإدمان. عام (1955 ـ 1956) جاءت مرحلة تالية صعبة، وكنت في الثالثة والعشرين. فاستعنت بذخيرتي من الكتب، واستأنفت دفاعاتي القديمة.
سحر القراءات المتكرّرة وضعني أمام نصوص تضيئني، نصوص تتوالد، وتتفتّح، وتفتتح الآفاق، وتلتقي بخفايا المنابع الشخصية والمنابع الثّقافية للكاتب والقارئة.
هكذا، وصلت إلى بيروت في أواخر ديسمبر/كانون الأول، 1956، جاهزةً لبدء مقالاتي في نقد الشعر. في محيط مجلّة «شعر» وجماعتها واجتماعاتها اكتشفت أضواء جديدة وآفاقاً للإبداع الشعريّ والتأمّل النقديّ، ثم جاءت دراساتي الجامعية بدءاً من عام 1963.

لا معنى لكتابتي النقدية إذا خنتُ نصّ المبدع

كتبت الكثير عن أدونيس، الشاعر، والزوج، والرفيق. هل تشعرين بإحراج في الكتابة عن شخص هو شديد القرب منك؟ هل يمكن التفرقة بين الشاعر والشخص الذي هو القرين، قرين الحياة والروح؟

ـ حين أكتب لا أخاطب صاحب النصّ، ولا أتوجّه إليه؛ تدور العملية بيني وبين النّص. الكتابة عن نصّ نوعٌ من التملّك والتبنّي. ولا معنى لكتابتي النقدية إذا خنتُ نصّ المبدع؛ أي خنت نصّي النقديّ الخاصّ. نصّي هو خصوصيّتي وكلمة الشرف الموجّهة لنفسي وللقارىء في وقت واحد. نصّي هو كلمة الذّات الكاتبة وكلمة الشراكة بيني وبين الكاتب والقارىء. فأنا- أيضاً- قارئة مثله، والذي يقرأ النقد لا يفعل ذلك ليتسلّى



إلى اليسار، مع الشاعرتين: سلمى الخضراء الجيّوسي، ونازك الملائكة



خالدة سعيد في ندوة، في الجامعة اللبنانية



في احتفال، بعد انتهاء أحد خمائس مجلّة «شعر»: من الجهة اليسرى: الشاعرة فدوى طوقان، والأديبة سلمى الخضراء الجيوسي، الشاعرة لور غريّب، خالدة سعيد، الروائية ليلى بعلبكي، الناقد والكاتب د. جميل جبر

أو يطرب؛ يقرأ من منطلق المعرفة والتجاوب والمساءلة والإضاءة، وحتى الهيام.

ثم إننا (أنا وأيّ ناقد) لا نكتب لقارىء جاهل، بل لقارىء عارف، ما يحمّل الناقد المسؤولية عن المعرفة التي يقدّمها. وهذا النوع من الغشّ، (أعني المُحاباة أو التّحامُل) يخون الأطراف الثلاثة: القارئ، والكاتب، والشاعر، أو- على الأقلّ- الشعر.

ثمّ، إذا كان أدونيس سيتدخّل أو يبدي أيّ ملاحظة على نقدي لفلان أو فلان، معنى ذلك أنني أفقد صدقيّتي، بل أفقد صوتي ورؤيتي واستقلاليّتي ومبرّر كتابتي، ويكون الأفضل أن أكتب الدراسات النظرية حول الشعر، ولا محلّ، هنا، للكلام على أمر بديهيّ، هو عزّة نفس أدونيس وترفّعه. فنحن، هنا، في ميدان المعرفة والإبداع، واحترام هذا الإبداع وصاحبه، وصيانة صدقية العلاقة بين الناقد والمبدع، هما من الأولويّات.

وبالمناسبة، أدونيس كتب عن شعراء، مثل يوسف الخال وأنسي الحاج وجورج شحادة والسياب وغيرهم، ولم يسأله أحد إن كنت أتدخّل في ما يكتب. هذا السؤال الاتّهامي يتضمّن حكماً مسبقاً بخضوع المرأة (حتى على المستوى الأدبي) للزوج، كما أنه حكم مسبق على الزوج بأنه لا يحتمل حتى الحرّيّة الفكرية لزوجته. ولستِ أوّل من طرح عليّ هذا السؤال. إنه سؤال مرفوض قطعاً، ويمسّ روعة العلاقة الإبداعية وتبادل الإضاءة بين الناقد والنصّ، كما يمسّ شخصية الناقد.

▪ هل أخذت على شعر أدونيس الشاعر الكبير والمكرّس عالمياً بضعة مآخذ نقدية؟ هل تناقشينه في هذه المآخذ، هو الذي يثق بك كلّ الثقة، ويعدّك سابقة إيّاه- كما أعرف- مراراً؟

- إنه «يعدّني سابقة»؛ تهذيباً، فهو رفيع التهذيب واللباقة.

أمّا عن المآخذ النقدية، فربّما أبديت ملاحظة كما يبديها أيّ صديق مخلص. ولكنني لا أمارس دوري كناقدة إلا كتابةً، كما أمارسه مع أيّ نصّ آخر؛ فكتابتي تحليلية وليست انتقادية. أنا لا أعلّم أحداً. عندما ألقى أدونيس محاضرته الشهيرة، بعنوان «بيروت... هل هي مدينة حقّاً، أم أنّها مجرّد اسم تاريخي؟» في ملتقى «أشكال ألوان»، وأثارت جدلاً إعلامياً وآخر ثقافياً، ما كان رأيك بذلك؟ وهل وافقتهِ الرأي حينها، خصوصاً أنك تبدين مولعة ببيروت؟

- أدونيس- أيضاً- عاشق لبيروت، ولن أزايد عليه. وكان كلّما زار بيروت حزن للأوضاع التي ظلّت تتراجع منذ الحرب الأهلية التي لم تنتهِ عمقيّاً. أمّا تلك العبارة فكانت سوء تعبير عن الألم الشديد، لا قلّة محبّة وتقديس، بل كانت فرط محبّة. مع ذلك، حذّرتُه من أنّها لن تُحمَل على المقصود منها حقّاً، ولا يمكن أن تُفهَم بحسب غايته منها. هو أرادها صدمة، فصدَمَت. كأنّما كان يقول: ماذا فعلتم ببيروت؟ لكن، بحسب صيغتها تلك، فُهِمت هجاءً لبيروت. وكان هناك من استغلّها وزاد في التّهويل، وبدل العتاب والتصحيح أعلنَت الحرب. لم يكن الزمن، يومذاك، كما هو اليوم. ربّما لو كانت قيلت اليوم (لكن ليس للكتّاب، بل للسياسيّين) لَما صدَمَت.

لا أكتب عن شعر لا أحبّه

يتميّز نقدك بخصائص عدّة: علميّته، وطابعه الأكاديمي، وخلفيّته الثّقافية، و- أيضاً- لغته التي تبدو أقرب إلى اللّغة الإبداعية؛ وهذا ممّا يضفي على نصوصك النّقدية متعة القراءة، التي نادراً ما نجدها لدى النقّاد العرب الأكاديميّين. ماذا عن سرّ الوجه الإبداعي لنقدك؟ هل تعتقدين أنك تخفين في ذاتك مبدعة شاعرة أم روائية لم تخرج إلى العلن؟

- في عائلتي شعراء. في عائلتي حبّ للشعر وللشعراء: أختي سنيّة صالح كانت شاعرة مُجيدة، وتزوّجت شاعراً مجيداً، وخالي كان شاعراً تقليديّاً، وابنة خالي أمل الشريف شاعرة كلاسيكية. والشعراء- أيضاً- عديدون بين إخوة أدونيس وأبناء إخوته و- أيضاً- والده وأخواله. والآن، هناك شاعرة مجيدة صاعدة هي ابنة أخيه، واسمها فرات إسبر، لكنني لا أرث هذه العائلة، وإن أحببتها.
حبّي للشعر معروف؛ قرأت الشعر بانتظام منذ طفولتي، بل حاولت كتابة الشعر في عمر مبكر جدّاً. ثم وجدت رسائلي وموضوعاتي في الإنشاء أجمل بكثير من تلك المحاولات، فتوقّفت. لعلّ ذلك الشوق أطلّ عبر النقد الذي أكتب، ثمّ إنّ حبّي للشعر وامتداد قراءته، على مدى خمسة وسبعين عاماً، وقراءة الدراسات حوله، قد ترك أثره، بلا ريب. ولا تنسي أنني لا أكتب عن شعر لا أحبّه.

هل تفكّرين في كتابة سيرتك الذاتية التي ستكون- إذا ما كتبتها- سيرة شاملة لمرحلة ولمكان وزمن، لشخص ولجماعة؟ لماذا لا تكتبين هذه السيرة الذاتية؟

- ربّما كتبتُها، إذا سمح الزمن بذلك.

في كتابك «يوتوبيا المدينة» بدوتِ كأنك تكتبين سيرة لبيروت، مدينة الحداثة والثّقافة، مدينة التحرُّر والحرّيّة، مدينة التحوّلات والانفتاح... وبدت بيروت هي مدينتك بامتياز، وكتبت عنها أفضل ممّا كَتب عنها لبنانيون كثر. ما سرّ علاقتك ببيروت؟ هل يزعجك أن أقول عنك إنك لبنانية اكثر ممّا أنت سوريّة؟

- كيف يزعجني ؟ بل هنا يشرّفني. أعرّف عن نفسي بأنني لبنانية من أصل سوري. ولا أنكر أصلي، بل أعتزّ به. وفي النهاية: مَن وضع هذه الحدود؟ ولأيّة اعتبارات وأهداف؟ وبمناسبة هذا السؤال أخبرك بأنني أضع، الآن، جزءاً ثانياً من كتاب «يوتوبيا المدينة المثقّفة»، وإذا سمح العمر سأضع جزءاً ثالثاً.

حتى كتابك القيّم عن المسرح اللبناني يكاد يكون الوحيد في تأريخ المسرح اللبناني الحديث، ونقده، وتحليله، وبدوت فيه قريبة كلّ القرب من الحركة المسرحية. لماذا اخترت المسرح اللبناني؟ هل تعتقدين أنه كان في طليعة الحركة المسرحية العربية؟

- كنت، منذ ستينيات القرن العشرين، أتابع المرحلة الحديثة في المسرح اللبناني. وفي السبعينيات بدأت أكتب عن أقطاب فيها، بل كنت أُعدّ كتاباً حول المسرح، عندما كلّفتني لجنة مهرجانات بعلبك الدوليّة، بشخص السيدة الراحلة سعاد نجار، كتابة بحث حول المسرح الذي رَعَتْه، وما كان يمكن أن أقصر البحث حول مسرح المهرجانات وحده. هكذا، شملت الدراسة كل ما عُرف بالمسرح الحديث. وصدر الكتاب الآخَر، بعد ذلك، عن دار الآداب، بعنوان «الاستعارة الكبرى»، ليتناول مراحل سابقة.

لا أعرف شيئاً اسمه (المدرسة النّسوية في النقد)

خالدة السعيد من النقّاد القلائل الذين رافقوا أجيال الشعر العربي الجديد والراهن، وكتبت عن شعراء شباب، غالباً ما يقصّر النقد الشعري عن مرافقتهم. كيف ترين، الآن، المشهد الشعري العربي الراهن في ابتعاده عن منابر الشعر الريادي وبنائه أفقاً متفرّداً بلغته وأدواته الشعرية؟

- لا أحبّ أن أتكلّم حول موضوع بالغ الأهمّيّة، بينما أنا عاجزة عن متابعته. إنني، الآن، متفرّغة، تماماً، لإصدار ما تجمّع من كتاباتي. لكن الشعر يبقى ما بقي الإنسان. ولا بدّ من أن نثق بالشبّان، ولا تنسي أفواج الشاعرات الشابّات اللواتي سيحملن إلى عالم الشعر أنفاساً جديدة وذروات جديدة، كما أرجو.

فضلتِ- بوصفك ناقدة- ألّا تدخلي في سياق النقد النسوي أو الـ «feminism»، على خلاف ناقدات كثيرات. كيف تنظرين إلى المدرسة النسوية في النقد؟ ولماذا لم تكتبي في هذا الميدان؟

- اعذريني لأنني لا أعرف شيئاً اسمه (المدرسة النّسوية في النقد)، ولا أعرف كيف يكون النقد نسويّاً أو ذكوريّاً. كبيرات النّاقدات العربيات، و- الأحرى- كبيرات النقد العربي عالمات في النقد وقراءة النصّ، وهنّ حاضرات: من لبنان وسورية ومصر والعراق وفلسطين والأردن وبلدان المغرب العربي.

في كتابك «في البدء كان المثنّى» تقدّمين مقاربة فريدة، عمادها فكرة «المثنّى» في الأدب والثّقافة. ما كان الحافز الذي دفعك إلى معالجة هذه القضية؟

- «المثنّى» ليس فكرة، بل طبيعة وواقع. وبكلمة المثنّى قصدت التوحيد بين الرجال والنساء. إنه الإنسان الواحد، بجنسَيْه، كما خلقه الله: بلطفٍ واحد، وحكمة واحدة، في لحظة واحدة، كنوع واحد وتكوين متكامل، وليس كائناً بمستويَيْن أو رتبتَيْن أو درجتَيْن أو فصيلتَيْن.

لو سألتك: أيّ شاعر تقرأين باستمرار؟ فهل يكون أدونيس؟

- قرأت كثيرين، طبعاً: قرأت أدونيس، وهناك مَن قرأتهم ولم يُتِح لي الزمن أن أكتب عنهم، والبركة في الناقدات والنقّاد الحاليّين والقادمين. الآن، أتفرغ لإنهاء كتاباتي قبل أن يفاجئني الحَين.



الصغير أولاد أحمد

مُسَوَّدة وطن

فتحي المسكيني

بدويّ ما بعد الحداثة... نبشَ عن شعر الصعاليك في كلّ جملة أو مشهد أو فجيعة، وأعاد للشعوب اليوميّة أصالتها الخاصّة كحالات سخط صامتة، تنجح آخر الأمر في العثور على الكلمة الجميلة المزعجة بوضوحها، دون أيّ تفاوض حول مدى لياقتها العامّة تجاه هذه السلطة أو تلك.

هكذا، يبدو - لأوّل وهلة - مشاكساً ألقى بحجر الشعر في البركة الراكدة في أيّ مكان من أنفسنا الحديثة، تحت الدولة الأمنية وبعد سقوطها، من أجل غد لا يأتي!..

جاء من قرية تقبع خلف الطرق الجمهورية نحو العاصمة. لا يدّعي أكثر من مصادر ذواتنا العميقة: آلام الوطن حين تُعاش بشكل شخصي جدّاً، وأوزار الانتماء حين تثقل على فؤادنا المعاصر كحالة هويّة لا شفاء منها إلّا بمحبّتها على طريقة أخرى؛ نعني على طريقة الشعراء. كلّ ما في الصغير أولاد أحمد (1955 - 2016)، شخصاً وشاعراً وفقيداً رائعاً، هو كونه لم يخفِ أيّ طبقة من طبقات أنفسنا الراهنة: فشل الدولة في أن تحبّنا كما يليق بجروحنا المشتركة، وفشلنا في مساعدة أنفسنا للانتصار عليها من الداخل، نُواح القرية تحت جلده، والوعود الزائفة لكلّ الذين أحَبّهم: بشراً، وجماداً، وحيواناً. كان يشعر أنّ كلّ من يفاوض الدولة الهوويّة ينتهي بالانتماء إليها. وكثير من الشعراء تحوّلوا إلى ثوّار حكوميّين. كلّ قصيد لديه هو «مُسَوّدة وطن» تنتظر أن تُقال مرّة أخرى، وبلا رجعة. وفي كلّ قصيد هو يحترس أن يفوّت فرصة إعادة الشاعر إلى مكانه: أن ينصب عكاظ قلبه في كلّ مكان، وأن يرفع صوته أعلى من كلّ خطابات الألم المباح. قال: «وبمَ تكتب أنت؟» قال: «بأصابع قدميّ...»[1]. هكذا هو الشاعر عنده: من حوّل الكتابة إلى مشي مرير نحو نفسه الممكنة، بلا رجعة، ولكن دون أن تحدث فيه أبداً. من أجل ذلك، يصرّ أولاد أحمد على أنّ الشاعر «أنا أفقيّ»[2] أو لا يكون: هو لا ينحني لأيّة سلطة عموديّة مهما كانت مقدّسة. لكنّ عدم الانحناء ليس تجديفاً على أحد، بل هو، فقط، أدب البقاء واقفاً. قال: «لم نستقم، على هذه الهيئة المتهالكة، لكي نكتب لهم شعراً»[3]. ليس الشعر عنده بضاعة لأحد؛ إنّه كينونة نفسه بلا أيّة لياقة أخرى. ثمّة صفقة خاسرة، أراد صاحب «نشيد الأيام الستة» أن ينتصر عليها: أن يُحوّل الشاعر إلى موظّف لمن يستمع إليه. وهو يقرّ بأنّ

«نكد النصّ» هو جزء من محنة الشعراء: لا يُنعتون «شعراء» إلّا بقدر ما يكتبون مقابل «جحيم»[4] ما، هم فقط من يُدعون إلى الإقامة فيه. الشعر مقابل الجحيم، هكذا تبدو الصفقة الخاسرة، لكنّ قدر الشاعر أن يقبل بها. إنّ «تخليده بعد موته» هو جزء لا يتجزّأ منها؛ ولذلك لا يَعِد الشاعر أولاد أحمد أولياء الثقافة إلّا «بنصوص نكدة راقية، تردّهم رأساً إلى حالات الكتابة الأولى التي يستكثرونها علينا، لأسباب أخلاقية تافهة»[5].

من حقّ الشعر أن يكون نكداً، لكن، بشرط أن يكون راقياً. بهذا وحده، يجوز له أن يقف وراء الخير والشرّ. وفي نظر كلّ ما يقف وراء الخير والشرّ تكون الأسباب المستقرّة لدى أهلها «تافهة»، كما تقول العرب «طعامٌ تَفِهٌ»؛ أي لا طعم له أو بلا ذوق. حساسيّة الشاعر المزعجة هو الاكتشاف المبكّر لتفاهة حدود الخير والشرّ في قلوبنا. ومثل «تفاهة الشرّ» التي أشارت إليها حنّه أرندت، يشير أولاد أحمد إلى تفاهة «الأسباب» التي يحتمي بها كلّ خطاب عن ذواتنا، فقد القدرة على أن يتحوّل إلى شعر. وكان أحد آلام أولاد أحمد أنّ بعض الشعر أكذوبة أكاديمية؛ محض نشاز بين الصوت والجسد؛ ولذلك يبدو الشاعر السيّئ عنده جملة أشلاء ثقافية «ملفّقة من عدّة أجساد»[6]، وعلى الشاعر الحقيقي أن يحسن «تأثيث جسده في اللحظة المناسبة»[7].

لا يمتلك صاحب «ليس لي مشكلة» أيّة ضمانات أخرى أكثر من مزاجه. قال: «..لذلك لم أتعلّم من قوانين الملكوت سوى تلك المتعلّقة بحرّيّة موتي»[8]. حرّيّة الموت أحد الثيمات الفظيعة تحت قلم أولاد أحمد. لا يكتب الشاعر دون أيّة وصاية إلّا بقدر ما يكون حرّاً إزاء موته. والشعر هو مجرّد «رفع معنويات»[9] الموت في قلب ما. لذلك ينبّهنا أولاد أحمد إلى أنّ الشعر لا يُسمّى، وأنّ القصيدة لا تحتوي على الشعر، بالضرورة: لا تكون قصيدة ما شعراً حتى تشرب من «نفاية اللحظات المرعبة»[10]. ماهيّة الشعر توجد خارجه، على مستوى آخر من علاقتنا بأنفسنا؛ على مستوى موتنا. وحده ما هو مرعب يحوّل أيّ كلام يومي إلى شعر.

لكنّ ما ترنو إليه هذه الفكرة هو أكثر هولاً؛ في أعماق كلّ شاعر يقين ما بأنّه يحمل شيئاً من طبيعة إلهيّة: إنّه يحمل ماهية لغته. والشاعر غير المدجّن بجرعة أخلاقية مناسبة هو، وحده، يظلّ مقتنعاً- كأعمق ما يكون- بأنّ الشعر هو الحالة الأولى والحالة الأخيرة ممّا يمكن أن يُقال في أفق أيّة لغة.

تميّز صاحب «حالات الطريق» عن كثير من الشعراء لدينا بأنّه كان أكثر وأخطر من دفع بإمكانية أن يكون المرء «شاعراً» إلى النهاية. لقد جازف بذلك ضدّ نفسه الجسدية قبل أن يجازف بذلك ضدّ أيّ نوع آخر من السلطة. قال: «حكمة الشعر: موت الشاعر»[11]. - ليس هنا تنويعة خطابية على مسألة وجودية، بل هو مقام، إنّه مقام الشعر بما هو كذلك؛ ولذلك فإنّ شعر أولاد أحمد ليس شعراً «وطنّيا» إلّا عرضاً. إنّ ثيمة الوطن لديه هي نفسها ثيمة قلقة، مؤلمة، متحرّكة. قال: «لا يكاد يُميتنا وطنٌ حتى يطالب الوطن اللاحق بضرورة بعثنا ليقتلنا، من جديد، بما يلائم ساديّته المحدثة! الوطن كذبة بالغة الخطورة»[12]. إنّ ما يزعجه، دوماً، هو وضعية الشاعر بما هو كذلك، الشاعر كنمط بشريّ على حدة، وربّما أكبر آلامه هو أنّه صدّق وآمن بقدر الشعراء كمعطى ميتافيزيقي لا حياد عنه، ولا حتى بالموت؛ ولذلك هو يتردّد- صراحةً- بادّعاء الشعر. قال: «أبداً... ! لم يحدث أن ادّعى أحدٌ منّا أنّه شاعر...لم نلجأ إلى تسمية أنفسنا حتى نتبيّن جنس كتاباتنا، بل كنّا نكتب لغايات مبهمة، تحرّكها دوافع لا تقلّ إبهاماً عن أيّ وضوح غير مُتّفق على وضوحه»[13].

وما كان أولاد أحمد يحرص على تسميته باسمه هو أنّ الشعر نوع من الكتابة، لا يحتاج إلى ادّعاءات الشعراء؛ فلا يكفي أن تسمّى شاعراً حتى تقول الشعر، وما يجعل كتابة ما شعراً هي أن تخالط إمكانية الموت، على نحو يسخر من المفهوم الحديث للوطن: ليس الوطن ما نموت من أجله، بل ما يجعل موتنا خاصّاً بنا، بلا رجعة؛ ولذلك، يبدو الوطن «كذبة بالغة الخطورة». فرق حادّ يوجد بين الكذب كسلوك رسميّ للذوات الاستعراضية التي هي أجهزة النجاح الأخلاقي للشعراء في أفق الدولة، وبين أيّ كذبة نموذجيّة من حجم الوطن. إنّ ما هو حاسم في وصف الوطن بأنّه كذبة بالغة الخطورة هو الخطر وليس الكذب. إنّ الخطر هو قوت الشعر، وثمّة «غايات مبهمة» للكتابة، ينبغي العناية بها كأجمل ما يكون؛ إنّها ما يضع الشاعر الحقيقي على علاقة بخطره الخاصّ، وخطره أن يمتلك، في كلّ مرّة، فرصة نادرة واستثنائية للهرب «إلى ما تبقّى من الطفل في ذواتنا...»، وذلك لا يعني، عند أولاد أحمد، سوى «أن نقول إننا نكتب لأنفسنا، لا لأن الآخر جحيم، بل لأنه يغفو داخلنا مثل جنين»[14].

كانت جنازته آخر قصيدة من شعره؛ جنازة حيث تقتلع قصائده حيّزاً واسعاً للغناء تحت نعشه، وفوقه، وهو مسجّى كقطعة من الأبديّة الصغيرة في كفن. دخل المقبرة حيث تنتظره كلّ أنواع البشر: لم يتخلّف عن جنازته إلّا من كان ميّتاً في مكان آخر. ومثلما حصل مع شهداء تونس من قبل، كان حضور النساء داخل المقبرة للمشاركة في تنصيب غيابه الرائع هناك في الأفق؛ امتيازه الأخلاقي الخاصّ على بقية الموتى بلا خلود. صوت الزغاريد يرسم تلافيف الروح في كلّ ركن من تلك المساحة، حيث يلتقي الدنيوي والمقدّس، ويتبادلان الأدوار. لم يأت كلّ ذلك الحشد من أجل دفن جسده القليل والمنهك برائحة الموت الطازجة «فالموت يشتهي أكل لحم الشعراء منذ القديم»، بل من أجل توديع الوداع الذي اخترعه لهم وأصرّ عليه. ليس في كلّ يوم يحدث لشعب أن يودّع شاعراً، أحسّ كلّ من سمع بموته من التونسيّين بأنّه جزء موجع وقريب من موته. قال، عندما قال: «... متنا، هنا،... وهنا، سينبتُ من مفاصلنا الزّهرْ».

الهوامش:

من ديوان أولاد أحمد، مُسَوّدة وطن (تونس: الدار العربي للكتاب، 2015)، ص 9.



رياض الصالح الحسين ..أسطورتنا الحيّة

(1954 - 1982)

منذر مصري

من يصدّق: رياض الصالح الحسين، الشابّ اليافع الذي غادر العالم في عمر (28)، صار في 2016/3/10، كهلاً في عمر (62)؟ الجواب: «لا أحد»؛ ذلك أن شعورنا جميعاً أن (رياض)، لم يمت، فحسب، بل أنه مازال في عمر (28)!

وأجد، الآن، في هذه المناسبة، فرصة لمعاودة المحاولة. أنا أحد أشدّ المقربين له، حياتياً وشعرياً، وأستطيع الادّعاء، بتبيان الأسباب التي تجعلنا نقول هنا وكأنه حقيقة، الأسباب نفسها التي تجعله يحتلّ هذه المكانة الاستثنائية

في المشهد الشعري السوري خصوصاً، والعربي عموماً.
وإذا كان يحلو للبعض (وأنا منهم) أن يعدّ موته الفاجع، عن ذلك العمر المبكّر، قد لعب- لا ريب- دوراً كبيراً في ولادة ما يشبه الأسطورة، وإقامة ذلك التمثال العجيب الذي، بحركته الدائبة، يجاري جسم رياض المرن، وهو يمشي ويركض ويرقص، فإن ما يهمّني، هنا، هو أن أعود لأؤكّد على دور ما أطلقتُ عليه (الخلطة السحرية) التي ركّبها رياض لأهمّ مؤثّرات القصيدة السورية في السبعينيات من القرن الماضي:
أوّلاً: الإغواء الذي لا يقاوَم لأدوات محمد ماغوط الشعرية، هو المؤثّر الطاغي على قصيدة النثر السورية. وثانياً: العفوية الشديدة التي اتّصفت بها قصيدة بندر عبدالحميد، والتي كنت أعدّها استسهالاً، إلاّ أنه تبيَّن لي، منذ زمن ليس ببعيد، خطئي في هذا، لأن بساطة قصيدة بندر، ليست أقلّ (ولا أكثر) من صورة مطابقة له تعكسها مرآته. وثالثاً: الانفعال والاضطرام اللذان ميّزا شعر نزيه أبو عفش، تفعيلة كان أم نثراً، هو الذي كان- برأيي- المثال الأعلى: الشعري، والإنساني لرياض الصالح الحسين، وإن لفترة من الزمن.
هذه التركيبة التي أوحت للكثيرين بقدرتها على تحويل أيّ كلام إلى شعر. كلّ هذا- برأيي- كان له الدور الأكبر في اعتبار قصيدة رياض، بدورها، المثال الأعمّ لقصيدة النثر السورية؛ وذلك لأنها تلاءمت، على نحو مباشر وآخر غير مباشر، مع الجوّ الثقافي والجوّ السياسي السائد في سورية، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم، وبالتحديد: من أواسط عقد السبعينيات إلى نهاية عقد التسعينيات؛ حيث كان السوق الثقافي السوري مغلقاً في وجه التجارب الشعرية العربية الطليعية، أساليب ومضامين، في آن معاً!. رافق هذا تململ سوري ظاهر على هذين المستويَيْن، بالذات، وخاصّةً بالنسبة إلى الجيل الذي كان يقف عند عتبة تجاربه الإبداعية، وبصعوبة يسمح له بالدخول؛ الأمر الذي أدّى إلى تفشّي هذه الوصفة وتعميمها مذ ذاك اليوم، حتى راح يمكننا القول إن قصيدة رياض مازالت تُكتَب، وإن تجربته مازالت تتابَع وتتقدّم، راسمةً، إلى اليوم، إيجاباً وسلباً، أكثر ملامح القصيدة السورية انتشاراً ورسوخاً.
قد يجد البعض أن هناك قدراً كبيراً من المبالغة، في إطلاق صفة الأسطورة على رياض الصالح الحسين! بالتأكيد، أوافق على هذا، فقد كنت، دائماً، أعترض على أسطرة الناس، إلاّ أنني منساق إلى مفهوم رياض بالذات، ومفهومي أنا أيضاً، بأن عمل الشعر، في أحد أهمّ وجوهه، هو أسطرة الواقع، وتحويل الهامشي إلى متن، ورفع المهمل والمتروك إلى رفّ الصمديّات، وتجميع فتات زمننا وخلق حياة..؛ الأمر الذي جعله يختار (أساطير يومية) عنواناً لمجموعته الثانية.

قصيدة من كلّ مجموعة

لا أظنّني أحتاج أعمال رياض الصالح الحسين الشعرية الكاملة، التي صدرت عن دار المتوسّط، مؤخّراً، رغم أنني مَنْ أعَدَّ سيرة رياض، وشهادات الشعراء في مقدّمتها، لأنتقي منها مختارت من شعره، فلديّ الطبعات الأولى لمجموعاته الأربع، وعلى الثلاث الأولى إهداءاته، بخطّ يده، وهذا لا يمكن أن يقارن بشيء. كما أظنها موفّقة، إلى حَدّ بعيد، المختارات التي نشرها الشاعر السوري علي سفر، في مدوّنته الإلكترونية الخاصّة، إذ اختار قصيدة واحدة من كلّ مجموعة من مجموعات رياض الأربع، إلا أني فضّلت قصيدة (غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك) من مجموعة (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس)، ذلك لأنه خصّني فيها بالذكر، وهذا ما يشاركني به، من أصدقاء رياض، مالا يزيد على عدد أصابع اليد الواحدة. وأنا، رغم ماردّدته في العديد من المناسبات، من أن مجموعة (وعل في غابة) تتضمّن أفضل ما كتبه رياض، أرى أن أكثر ما يمثّله هو القصائد التي كتبها في مجموعاته الثلاث الأولى غير مكترث بشيء، سوى بما يتدفّق حارّاً وصاخباً في شرايينه، مخرّباً دورته الدموية:

1- دُخــــــان

من «خراب الدورة الدمويَّة»

كئيباً ومنفتحاً كالبحر، أقف لأحدِّثكم عن البحر
مستاءً وحزيناً من الدنيا، أقف لأحدِّثكم عن الدنيا.
متماسكاً وصلباً ومستمرّاً كالنهر،
أقف لأحدِّثكم عن النهر.
وعندما يصبح للنافذة عينان تريان يأسي،
وللجدران أصابع تتحسَّس أضلاعي،
وللأبواب ألسنة تتكلَّم عنِّي..
وعندما يصبح للماء طعم الماء،
وللهواء نكهة الهواء،
وللحبر الأسود هذا رائحة الحبر..

وعندما تهيِّئ المطابع الأناشيد للقرّاء بدلاً من الحبوب المنوِّمة،
وتهيِّئ الحقول القمح بدلاً من الأفيون
وتهيِّئ المصانع القمصان بدلاً من القنابل...
سأقف، أيضاً، سأقف لأحدِّثكم عنِّي.

لأحدِّثكم عن الحبّ الذي يغتال المراثي
عن المراثي التي كانت تفتح دفترها الملكي.

لتسجّل أسماءكم في قائمة القتلى،
عن القتلى المتشبِّثين بالضمّاد، والميكروكروم
الذي لم يأتِ
وسأقف، أيضاً، سأقف
لأحدِّثكم عنّي
مثلما يتحدَّث الديكتاتور عن سجونه
والمليونير عن ملايينه
والعاشق عن نهدَيْ حبيبته،
والطفل عن أمِّه،
واللصّ عن مفاتيحه،
والعالم عن حكّامه،
سأحدِّثكم بحبّ، بحبّ، بحبّ
بعد أن أُشعِل سيجارة!.

2 - بعد ثلاثة أيّام

من «أساطير يوميّة»

ما الذي سيحدث، في هذا الضياء الواسع،
إذا لم تشرق الشمس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الفضاء الواسع،
إذا توقَّفت العصافير عن الزقزقة
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الجحيم الواسع،
إذا تعطّلت أجهزة اللاسلكي
لمدَّة ثلاثة أيّام؟
ما الذي سيحدث، في هذا المستنقع الواسع،
إذا توقَّفت الضفادع عن النقيق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا القبر الواسع،
إذا فُقِدتِ السجائر من الأسواق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا الخنجر الواسع،
إذا توقَّفت أمريكا عن أكل لحوم البشر
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

ما الذي سيحدث، في هذا العالم الواسع،
إذا أضربنا عن اليأس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

* * *

وما الذي سيحدث، في قلبي الواسع،
إذا لم أحبّك
بعد ثلاثة أيّام؟

* * *

منذ القبلة الأولى على رقبتك الطويلة،
وحتَّى الحرب العالميَّة الثالثة
التي لم تأتِ بعد،
كنت أوزِّع الحبّ على النازحين،

وهم يوزِّعون بطاقات الإعاشة!
كنت أوزِّع الحبّ على السجناء،
وهم يوزِّعون الصدمات الكهربائيَّة!
كنت أوزِّع المصانع في الصحاري،
وهم يرصدون سجناً لكلّ مصنع!
منذ انبثاق النار من احتكاك حجرين
وحتَّى اختراع القنابل العنقوديَّة،
كنت أوزِّع الحبّ في القلوب
كما يوزِّعون الرصاص!
كنت أنثر الأغاني في الطرق الجبليَّة
كما ينثرون الألغام،
منذ أن جلس بوكاسا على عرشه العريض،
وأنا أحاول أن أحبَّهُ

بعدَ ثلاثة أيّام،
بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل عاملة في مصنع للنسيج
رجلاً يصنع التوابيت.
بعد ثلاثة أيّام،
السماء ليست سوداء
والأحاديث ستكون أجمل.
بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل العاملة رجلاً
هي لا تحمل حقيبة
وهو لا يضع ربطة عنق حمراء!
بعد ثلاثة أيّام،
ستحدث مهزلة بسيطة
-رغم أنَّ كلّاً منهما لا يملك أجرة تكسي-
عندما تقول له:
لا أستطيع أن أحبّك
إلاّ بعد ثلاثة أيّام!

حياة مقتطعة

1954/3/10: ولد رياض الصالح الحسين في مدينة درعا، جنوب سوريا، لأب من بلدة (مارع) شمال حلب، متطوِّع في الجيش، وصل إلى رتبة مساعد، تنقَّل مع عائلته في عدد من المدن السورية.

1967: أصيب بالطرش لا البُكْم، بعد عملية جراحية أجريت له في مشفى المواساة بدمشق، ما منعه من متابعة تعليمه، فقام بتثقيف نفسه بنفسه.

1975: بدأ بكتابة الشعر، وكتب قصائد تفعيلة، نشر بعضاً منها، ثم أهملها جميعها، منتقلاً إلى كتابة قصيدة نثر ترسم قطيعة شبه كاملة مع قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، فجاءت باكورته (خراب الدورة الدمويّة) نثرية، برمّتها.

1978: غادر حلب، وانتقل للعيش في دمشق، حيث شارك في إصدار نشرة (الكرّاس الأدبي) الذي صدر منه (9) أعداد، ثم توقّف، بعد اعتقال أغلب المشاركين فيه. ومنهم رياض.

1979: عمل في مكتب الدراسات الفلسطينية حتى وفاته.

- خلال الأربع سنوات الأخيرة من حياته، أصدر ثلاث مجموعات شعريّة، والرابعة صدرت في العام الثاني من وفاته، وهناك- بالتأكيد- عدد من القصائد لا تتضمّنها المجموعات الأربع، وأخرى كتبها بعد إعداده لمخطوطة (وعل في غابة)، إلا أن أحداً من أصدقاء رياض لم يستطع الحصول عليها، وخاصة أن أباه قد حمل معه، بعد موت رياض، كلّ الأوراق والكتب التي وجدها في الغرفة:

1979: (خراب الدورة الدمويّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1980: (أساطير يوميّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1982: (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس) دار الجرمق-دمشق.

1982/11/20: توفِّي رياض عن خطأ طبيّ (كما يقال) في مستشفى المواساة-دمشق.

1983: (وعل في الغابة) وزارة الثقافة-دمشق.

3 - غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك

من «بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس»

غرفة صغيرة صالحة للحياة.
غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للموت.
غرفة صغيرة ورطبة، لا تصلح لشيء
غرفة صغيرة فيها:
امرأة تقشّر البطاطا واليأس
عامل باطون، لا ينام أبداً
بنت تبكي كثيراً بدون سبب
وأنا.. ولد مشاكس وغير لئيم
لديّ كتب وأصدقاء،
ولا شيء غير ذلك.

* * *

ومنذ أن ولدت بلا وطن
ومنذ أن أصبح الوطن قبراً
ومنذ أن أصبح القبر كتاباً
ومنذ أن أصبح الكتاب معتقلاً
ومنذ أن أصبح المعتقل حلماً
ومنذ أن أصبح الحلم وطناً،
بحثت عن غرفة صغيرة وضيّقة،
أستطيع فيها التنفُّس بحريّة.

* * *

على الرفّ، في الغرفة، كتب وأصدقاء
وهناك- أيضاً- حزمة جافّة من البرسيم
صورة لغيفارا ولوحة سوداء لمنذر مصري.
عندما أجوع، ألتهم الكتب وأقول للأصدقاء:
أيّها الأصدقاء، تعالوا لنتحاور.
وأصدقائي كثيرون..
الذين يحبُّونني لا يتركون لي فرصة للموت،
والذين يكرهونني لا يتركون لي فرصة للحياة
وغداً، على الأرجح،
سألْتهِمُ الأصدقاء
كما التهمت الكتب وقرارات الأمم المتّحدة.
وغداً، على الأرجح،
سأكفُّ عن الحلم
مثلما كفّت الآنسة (س) يدها عن شؤون قلبي.
وغداً، على الأرجح،
سأترك للغرفة تأسيس حياتي،
بجدرانها الخمسة المدمّاة
ونافذتها الوحيدة المشرَّعة.

* * *

في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للبكاء
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للحبّ
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للمؤتمرات،
لم أستطع أن أتآمر على أحد
لم أستطع أن أفعل شيئاً.
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للكتابة،
لم أستطع إلاّ كتابة وصيّتي الأخيرة.
الغرفة الصغيرة الضيّقة
الممدّدة كجثّة فوق سرير الأرض
قابلة، مثلي، للتشريح
ومثلي، قابلة للإبادة.

في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أقرأ الصحف والمذابح.
في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أعوي كعاصفة،
وأغرِّد كسنبلة.
أنا في الغرفة الصغيرة الضيّقة:

نهر مكسور،
و- أحياناً- أمّة مضطهَدة.

أين ذهبت المرأة؟
- لتموت في الغرفة الصغيرة الضيّقة.
أين قرّرت الحزن؟
- في الغرفة الصغيرة الضيّقة.
كم عمرك؟
- غرفة صغيرة ضيّقة.
ما هي الأرض؟
- غرفة صغيرة ضيّقة.

4 - الخـــنـــجـر

من (وعل في الغابة)

الرجل مات
الخنجر في القلب
والابتسامة في الشفتين.
الرجل مات
الرجل يتنزّه في قبره
ينظر إلى الأعلى
ينظر إلى الأسفل
ينظر حوله:
لا شيء سوى التراب،
لا شيء سوى القبضة اللامعة
للخنجر في صدره.

* * *

يبتسم الرجل الميّت،
ويربِّت على قبضة الخنجر
الخنجر، صديقه الوحيد
الخنجر
ذكرى عزيزة من الذين في الأعلى.

شهادات

- محمد جمال باروت: قصيدة رياض، قصيدة اليوم، قصيدة الكلام، وقصيدة الشعور ذات البعد الواحد أو الصوت المفرد والمناخ الغنائي، ذات البنية الخيطية وذات الرؤية الجزئية (اهتمام بالأشياء الصغيرة).

- كاظم جهاد: شاعر نفاد الصبر، واختراق العالم والحياة.

- بشير العاني: رياض الصالح الحسين آخر ورثة القصيدة اليومية، وأوّل مجدّديها.

- أحمد يوسف داوود: شعر رياض الصالح الحسين تعبير الطفولة عن ذاتها، وهي تواجه العالم، بالدهشة وباللغة الخاصّة.

- نبيل سليمان: يشكّل رياض الشعرَ بالبساطة المستحيلة ونقائض التاريخ والطبيعة، فإذا بكون آخر، قوامه الحزن والاستفزاز واللعب الطفلي.

- خلف علي خلف: قد يوافقني البعض القول إن تجربة رياض الصالح الحسين هي أكثر اكتمالاً ممّا قدّمه الماغوط في هذا السياق، بل إنها قادت قصيدة الماغوط- إذا كان لابدّ من اعتبارها الأب الروحي لها - إلى هدوء داخلي. يقودها نحو الذات أكثر من المحيط.

- منال الشيخ: أقفُ مشدوهةً لهذا الحزن الذي لا ينتهي ولا يتوقّف حتى بعد توقُّف نبضاته.. أكاد اجزم أنني أقرأ تبصيراً أو استشرافاً روحياً لما يحدث الآن، وحتى اللحظة الأخيرة من تاريخنا الراهن.

- أمجد ناصر: هناك شعراء يرأف بهم الزمن، يعطيهم فرصة بناء قصيدتهم سطراً سطراً، فيما هناك شعراء يتحقّقون، بمواهبهم الفذّة، من أعمالهم الأولى. أنا (وكثيرون مثلي) من الذين يحظون، بزلفى ماكرة، بنفحة من رأفة الزمن القاسي، بينما لم يكن رياض الصالح الحسين ممن يتزلّفون إلى الزمن، ممن لم يحتاجوا إلى رأفته، فقصيدته جاهزة وبصمته حاضرة، منذ توقيعه الأوّل، وليركب الزمن أعلى خيوله.

- أحمد الملّا: في نهاية الثمانينيات، وصلت إلى أيدينا، في مدينة الأحساء، مجموعة (خراب الدورة الدموية) لشاعر أنجز أسطورته، ومضى مكتملاً في المخيال الشعري، تناقلنا كتابه مثلما نهرّب، في ثيابنا، صاعقة عن أعين حرس الحدود. وانتبهنا إلى شراسة اللغة اليومية ووحشية القول، ولم نأخذ ذلك على محمل المتنبّئ، لكنه كمن رأى بعيون القتلى، ولم يحتمل أكثر.

بسيط كالماء..
واضح كطلقة مسدَّس

فرج بيرقدار

مضى، الآن، على رحيل الشاعر رياض الصالح الحسين أربعة وثلاثون عاماً، ورغم ذلك، مازالت قصائده التي كتبها خلال سنوات حياته، وهي لم تتجاوز الثماني والعشرين، راهنة، بكلّ ما فيها من ألم وحبّ وعبث وطراء وجرأة وبساطة وتجديد، كان في حينه مغامراً، ثم صار مكرّساً وممجّداً لاحقاً.
كتبتُ عن رياض مراراً إلى حدّ أني صرت أخشى الكتابة عنه. أخشى أن لا أضيف شيئاً فأغمطه حقه، بوصفه مبدعاً مجدّداً بين أبناء جيلنا الشعري (السبعينيات)، وربما أخجل من تراجع حرارة ما أكتب فلا أفي وجع علاقتنا وحميميّتها ما تستحق. أحياناً، أشعر أنه ما من أحد في شعراء جيلنا استطاع تحقيق ذلك التوازن المريب والمرعب، بين ما يقول شعراً وما يفعل واقعاً.
يصعب عليّ أن أبدأ الحديث عن رياض من حيث انتهى؛ ذلك لأنه في أعماقي لم ينتهِ، لا شعراً ولا ذكريات، بما فيها تلك الذكريات المتلجّلجة ما بين التصعلك واقتناص فرص الحياة والسعادة بأبسط المبذول في سهرات الأصدقاء، وبما فيها (الأفلَمات) والمناكفات في شؤون الشعر، والمرأة، والسياسة.
كما يصعب عليّ أن أبدأ على النحو الذي بدأ فيه، إذ له البداءة، وأنا أحد الذين طحنتهم ظروفهم الحجرية، وتأخّروا كثيراً عمّا كان ينبغي عليهم أن يقوموا به في الظروف المعتادة.
مع ذلك، أشعر أني لا أزال أوفرَ رملاً وسراباً من تلك الصحارى التي كنّا صعاليكها، ولا نهايات، في داخلي، لما يترامى في ظنون تلك الصحارى، من واحات وحُداء وصهيل وترحال.
تعلّمتُ أهميّة الحدس من شاعرية رياض، وتعلّمت، من أساطيره اليومية، أن اليقين يصلّي على قِبلة الشكّ، حتى لكأنّ يقيني بسورية هو الشكّ الأكبر في حياتي!
لقد أحبّها رياض كاملةً وأنصافاً وأرباعاً، كما يعرف الجميع، وتنكّرت له، فلم تنصفه، ولم تربّعه على غير النعش، كما لا يعرف إلا قلّة ممن قبضوا (أو يقبضون) على الجمر.
غالباً ما كان رياض يأتي باسماً أو ضاحكاً، ليدهشنا أو يدهش نفسه، ثم يمضي على النحو نفسه.
أستخدم «كان» رغم معرفتي بأنه فعلٌ ناقصٌ مرّتين: مرّة بذاته، ومرّة بسبب رحيل رياض باكراً.

تُرى، هل كان رياض مبتسماً حين استوقفه ذلك الحاجز الطيّار الذي نصبه له الموت؟!
لم أتمكّن حينها من رؤيته أو وداعه، فقد كنت حينها مطلوباً، أو متخفّياً، على نحو احترازيّ في البداية، وملعون في النهاية.
غالباً ما كان رياض يأتي متّكئاً على قصائده وأحلامه، في حين كنت ممّن تتّكئ عليهم قصائدهم، وتخذلهم الأحلام.
كان يعرف كيف يحبّ أو يحزن أو يبكي أو يصمت، كما يعرف متى يفعل ذلك، وكان يلكزني متخابثاً حين يراني أتظاهر، أو أبدو على النقيض منه.
ألهذا ذهبت قصائده وحياته إلى نهاياتها عبر أقصر الطرق، وتلهلهتْ سبلُ حياتي في تعرُّجاتها وعروجاتها الشيطانية، هروباً وسجوناً ومنافي؟!
(يا ما) ناكفته في الحبّ والسياسة وشعر التفعيلة وحتى في تجربة اعتقاله.
و(يا ما) سامحني مقابل ابتسامة أو نظرةٍ آسفة أو سؤال عن حبّه الجديد، أو عن نخب، أو عن عناق.
رياض يشبه شعره، إلى حَدّ يشعرك بأنهما توأمان.
كان رياض أسرعنا في اقتناص الحياة وشاعريّتها، إذ تمكّن، خلال عمر قصير (بالمعنى الزمني والشعري)، أن يجد أسلوبه ويكمل مشروع قصيدته وحياته، على أجمل وأوجع نحو ممكن.
ألهذا لم يستطع رياض تحمُّلَ عبء الوجود والبشاعة والقمع والاعتقال والأصدقاء، و- أخيراً- نقص الحسّ أو الشرف المهني الطبّي؟!
كُتبَ الكثيرعن رياض وتفاصيل شعره وحياته، ولكني- للأسف- لم أقرأ عن اعتقاله إلا شذرات غائمة!
كثيرون لا يعرفون أن (رياض) اعتُقِل بسبب مشاركته في تحرير كرّاس أدبيّ، كان يصدره، في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، مع مجموعة من الكتّاب الشباب، منهم جميل حتمل الذي رحل بعده باكراً أيضاً، ومنهم- أيضاً- الأصدقاء: حسان عزّت، ووائل السوّاح، وبشير البكر وخالد درويش (اعتقل- في الوقت نفسه مع رياض، بسبب «الكرّاس») وفاديا لاذقاني، وموفق سليمان، وأنا.
هل كان اعتقال رياض سرّاً خطيراً، حتى يجري تجاهله؟



تؤكّد الوقائع، عبر العقود الأخيرة من تاريخ سورية، أن الاعتقال أمر عادي أو مألوف أو متوقّع.
لماذا- إذن- تهرّبت معظم الكتابات عن رياض من ذكر هذه الواقعة؟
أليس اعتقاله جزءاً من تجربته في الحياة، وله انعكاساته في شعره؟
لقد أصبح الحديث عن رياض، بعد موته، مشاعاً لكلّ من أراد تجريب قلمه أو تطهيره أو تكريمه بالكتابة عن رهافة شعره وعمقه وألفه وجماله ودهشه وإشارته وبساطة شعره، وأنه علامة فارقة في جيله وفيما بعد. لكن، ماذا عن سيزيفية أو وعورة الطرق التي اختارها أو اضطرّ إليها رياض؟
غالباً ما يجري الحديث عنه كما لو أنه وُلِد شاعراً، هكذا.. ببساطة، أو بدون جهد وبحث ودأب ومعاناة، أو كما لو كان طريقه في الوصول إلى قصيدته وردياً أو سهلاً أو قادماً من جهة الحظّ والمصادفة أو الموهبة وحدها!
قليلة هي تلك الكتابات التي تحدّثت عن تلك المحطّات اللاهثة والقلقة، المرتابة والمرتبكة والمتوثّبة والمغامِرة في تجربة رياض مع الحياة، بصورة عامّة، والشعر بصورة خاصة، ومع قصيدة التفعيلة، على وجه أخصّ. وقد كان ذلك ميدان نقاش معقّد وطويل بيننا، في هيئة تحرير «الكرّاس الأدبي».
ربّما كان شاعرنا الجميل وابن جيلنا منذر مصري هو أكثر من أنصف تجربة رياض، على أني أختلف معه في أمر واحد يتعلّق بتجربة رياض مع شعر التفعيلة؛ فقد كتب منذر، في مقالة له منشورة في ملحق (نوافذ) في جريدة «المستقبل»، في 21 نوفمبر/تشرين الثاني 2010، العدد (3836)، أن (رياض) بدأ في 1974 بكتابة الشعر، وأنه «كتب قصائد تفعيلة، نشر بعضاً منها، ثم أهملها جميعها منتقلاً لكتابة قصيدة نثر، ترسم قطيعة شبه كاملة مع قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، فجاءت باكورته «خراب الدورة الدموية» نثرية برمّتها».
في هذه النقطة أختلف مع صديقي منذر؛ ذلك لأن (رياض) نشر في مجموعته الأولى «خراب الدورة الدموية» التي أشار إليها منذر، قصيدة «سطور من كرّاسة الحطّابين الأشرار»، وهي، في الواقع، قصيدة مكتوبة على التفعيلة، بعكس ما يرى الصديق منذر، كما قرّر رياض الاحتفاظ بالمقطع رقم (3) من قصيدة «خراب الدورة الدموية» موزوناً، وكذلك بالمقطع رقم (4) من قصيدة «أساطير»، وهي القصيدة الأخيرة في مجموعته الأولى، وهي التي أرهصت بعنوان مجموعته الثانية «أساطير يومية»، التي افتتحها بقصيدة طويلة على التفعيلة، تحت عنوان «حرب حرب حرب»، ومزج، في إحدى قصائد هذه المجموعة، تحت عنوان «هيلين» (وهي مهداة إلى نزيه أبو عفش)، بين النثر والتفعيلة، ربّما، كنوع من الوفاء والمحاكاة لنزيه.
أعتقد أن نضج خيارات رياض الشعرية، واكتمالها، إنما جاء في مجموعته الثالثة «بسيط كالماء.. واضح كطلقة مسدّس»، إلا أن (رياض) بقي يحاول مع قصيدة التفعيلة، وقد ضمّن مجموعته الرابعة والأخيرة «وعل في الغابة»، التي أعدّها قبل موته، القصائد الأربع الأولى، وهي على التفعيلة، أعني القصائد المعَنْوَنة بـ «غرفة الشاعر»، وهي أوّل قصيدة في المجموعة، تلتها قصيدة «غرفة المحارب» ثم «غرفة السائح» ثم «غرفة مهدي محمد علي».
في الحقيقة، لا أعرف ما دوافع رياض في محاولات تقحّمه لشعر التفعيلة، خاصّةً بعد أن وجد روحه وخصوصيّته أو ميزاته الإبداعية في قصيدة النثر التي أكملها، وأكمل حياته معها!
في المحصّلة، أرغب في طرح أسئلة من خارج كلّ هذه الميادين:
هل رياض ساريةٌ، بالمعنَيَيْن: الإبداعي، والحياتي اليومي، لأجيال راهنة وقادمة أم لا؟
ألا تشكّل إنجازات تجربته الشعرية، رغم حياته القصيرة العاصفة، حافزاً وملهماً لكثيرين ممّن يعتقدون أن ثمانيةً وعشرين عاماً (هي عمر رياض)، لا تكفي لأكثر من إكمال الدراسة وإنهاء الخدمة الإلزامية؟!
أليست تجربة رياض الشعرية والحياتية جديرة بتشريف مناهجنا المدرسية، على سبيل المثال، أو أن تكون جزءاً من سيرة أدبية مَرْعِيّة بما يليق بها من أضواء وأجنحة، على شحّ الفضاء وانحنائه؟!
تلك أسئلة لهتك البداهات والأسباب أكثر منها بحثاً عن أجوبة.



أجيرُ أكواخ النصّ العادي

فاطمة ياسين

القراءة في سيرة حياة رياض الصالح الحسين تصطدم بعبارة «خطأ طبّي» أكثر من مرّة، وتتعثّر المسيرة الصحّيّة القصيرة بعبارة أخرى هي «مستشفى المواساة».. كلمات بيروقراطية لا تصلح أن تكون مفردات في قصيدة حديثة أو في أيّ نصّ فني، قد تكون مفيدة في تقرير يكتبه موظّفون حكوميون يعملون بمبدأ آخر الشهر، ولكن الشاعر، الذي تشبه حياته سيرة الشرنقة، يرتبط، بشدّة، مع هاتين العبارتين بشكل وثيق، كما يرتبط بقصيدة النثر وبالشاعر بودلير..

في شتاء ما، بداية الثمانينات، حيث أسواق دمشق قاحلة، والمناخ لا يملك إلا الصقيع، وبينما تُحبَس الأمطار عن المدينة القديمة، يحلو، في هذا الجوّ الغريب، ارتكاب الأخطاء الطبّيّة. ترتخي أعضاء الشاعر الطفل تحت تأثير الأخطاء الطبّيّة، ولا يجد حوله إلا رفيقين اثنين يتناوبان على تسلية آخر لحظاته، ثم يمضي الخطأ الطبّي بليغاً، فيأخذ الشاعر من أقلامه، وأوراقه، وكلماته المضفورة على شكل شِعْر حديث، ينافس أشجار الحمضيات ومحاصيل الشتاء الخضراء التي لم تجد من يشتريها..

لم يحاول، من شهد لحظاته الأخيرة، تسجيل ما قاله، لأنه كان قد توقّف عن النطق قبل خمسة عشر عاماً بفضل خطأ طبّي آخر. في صباح اليوم التالي، تجمّع عشرات من الذين يتعاطون الثقافة، ممّن يعرفون الشاعر، أمام بوّابة المستشفى، جرت مساومات على الجثّة، التي شوهدت عارية إلا من سروال داخلي، وقد أثّرت فيها عوامل الطبيعة، رغم برودة الطقس، وفي سيارة تابعة للهلال الأحمر الفلسطيني، رحلت الجثّة إلى ما نسمّيه، الآن، ريف حلب الشمالي.. في بلدة مارع رقد مَن ظَنَّ أن الموت قصيدة، يمكن تشكيلها بفضل بضع استعارات ذكيّة مكتوبة بشكل عمودي، ولكن طبيباً، لم يكن مواظباً على حضور دروسه، غيَّرَ مفهوم الشاعر في الموت، إنما بعد فوات الأوان.

استقلّي باص جسده/ أو انتظريه في المحطّة التالية/ فهو الآن مُتَّهم لأنه قتيل/ ومُتَّهَم بتخريب الدورة الدموية/ القبلة الأولى رصاصة/ الطلقة الأخيرة حب/..».(خراب الدورة الدموية)

هروب حاسّة من حواسّ الشاعر لم تضِفْ إليه شيئاً، ولم تأخذ منه شيئاً أيضاً، فتابع، بالهدوء ذاته، إثارة الزوابع الشعرية. بقيت المفردات المكتوبة طازجة أمامه رغم موات الفونيم الصوتي.. شكّلت الحروف السوداء، على خلفية الورق الأبيض، صورة ذهنية متحرّكة كانت كافية لتُبقي الشاعر صاخباً وقادراً على إنتاج الكنايات بالجملة، ورزمها بصورة قصائد ودواوين، وبالقدر الذي يجعل النثر العادي يرتقي إلى مرتبة الشعر.

كانت صلته بعالم الصوت مقطوعة، تتخلّلها لحظات استدعاء فوري على شكل تمتمات شفوية، يطلقها الشاعر ليعبّر عن

شعور داخلي. ردّد مرّةً، في غرفته بحيّ الديوانية، أغنية فيروز «بكتب اسمك يا حبيبي»، الكلمات البليغة البسيطة التي حفرت مكاناً لها في ذاكرة لا تحتوي إلا على الصور الصامتة، ولكن الأغنية التي تفخر بفعل الكتابة، وهي العمل الذي يتقنه الشاعر، ما زالت حاضرة، وترافق حالة حبٍّ ريفيةٍ غضّة، أما الموسيقا فقد استطاعت مخيِّلة الشاعر تجميدها كصورة مرئية. سُمع الشاعر، في مَرّة ثانية، يهمس أغنية «يا ريتني طير لطير حواليك»، اللحن الراقص الذي خرج من حبال صوتية خاملة، أبقت الشاعر الأصمّ على صلة سمعية هامسة بالعالم، يخرجها في لحظات فرح مفرطة، لا تستطيع الصورة تجفيفها، فتثور الحنجرة الراكدة ببركان، دون أن تختلّ علاقة الودّ القائمة مع الصمت.

لا يوجد في قصائد رياض الصالح الحسين شكوى، أو تذمُّر من حالة الصمت التي يعيشها، ولا توق أو حنين إلى الضجيج! وكأن الشاعر طوَّر وشائج قويّة بينه وبين حالة الصمت الشامل، وبدّلَ توقُّف الاستجابة لوجيب غشاء الطبل، بحساسية مفرطة للضوء القادم إلى العين، وحافظَ على علاقة ودّيّة مع العالم ومع المرآة، دون أن يكون هناك أيّ دور للصوت، اكتفى بالحروف الثماني والعشرين، التي تشكِّل الأبجدية، وثقافة راسخة في الذاكرة، كافية لترفد الصور الشعرية اليافعة، وحوّل علاقته بالكلمة المكتوبة إلى ما يشبه الرابط الوجودي بين المشمش وقمر الدين، فجاءت القصائد تامّة التكوين محفِّزة للقراءة ودامغة التعبير:

الوقت/القبلة/ رأيت أنَّ الأرض مثلّث بيرمودا واسع/ يبتلع الأطفال والشجر والفلاّحين/ ثمَّ اكتشفت، فيما بعد، أنَّ الأرض كرويَّة/ ففكَّرت بوجود بعض الأمكنة/ لا يبتلع فيها الماء شيئًا/ أمكنة صغيرة جدًّا / على سبيل المثال/ ثمَّة رجل يقبِّلُ امرأة دون أن ينظر إلى ساعته.

أخذ النثر في قصائد رياض الصالح الحسين بنياناً مختلفاً، شيَّده على شكل وحدات تشبه الأكواخ الريفية الصغيرة والمكتملة، جمالها بأركانها الأربعة المريحة، وقدرتها على منح البهجة لزائريها، يدخل في الموضوع مباشرة دون أن يستهلك قصيدته بمقدِّمات غير ذات فائدة، ويبدأ بنثر التفاصيل الصغيرة التي لا تنتبه لها إلا عين نسر، فيعيد ترتيبها كما يحلو لشاعر تأثيث عالمه الشعري، فالعمر عنده يقاس بالبرتقال: /عمري اثنين وعشرين برتقالة/ ما دام جيبي محشوًّا بالأجراس/ بيدين ملطَّختين بالأزهار.

يستخدم الشاعر الموجودات ذاتها، ولكنه يعيد تشكيل الواقع على مقاس القصيدة، أو الموقف الشعري. لا يشعر القارئ بغربة عن البيئة التي يفرضها الشعر، بل، على العكس، يشعر بانتماء وقوّة يشدّانه إليها.

تعمل الوظائف الجديدة لمفردات الشاعر على تخليف دلالات محبَّبة، وكأن الشاعر يكتشف معاني باطنية للمفردات التي يستخدمها الجميع ذاتها، فتصبح الحاجة إلى الموسيقا في أدنى مستوى، لأن العلاقات الجديدة التي يفرضها الشاعر، تكفي لتمنح مناخ القصيدة الجوّ الموسيقي اللازم ليكتمل حضور الشعر. الوضوح والتلقائية عنده ليسا من قبيل الشعارات المرفوعة، بل الممارسات الشعرية، فلا يتعالى النصّ بمفردات قاموسية صعبة، بل يستخدم الكلمة القريبة الطازجة ذات الوقع المألوف، ولكنه يفرضها في موقع غير مألوف، فتبدو منتمية إليه، ويتخلّل كلّ تعبيرٍ اكتشافٌ جديد، يتجاوز الاستعارات المعجمية، ويتحوَّل التعبير «المُكتَشَف» إلى مألوف مستساغ، لا يزعج السياق.

تتدرَّج التعابير وتتآمر لتشكِّل القصيدة، ويخرج المعنى الذي يقذف القافية خلفه، ويتغلَّب على تواتر الحركات والسكنات المشكِّلة للتفاعيل، فقصائد رياض الصالح الحسين تعيد تعريف علاقة الموسيقا التي تندسّ في التراكيب الجديدة، فتخرج على شكل أصوات حقيقية للحياة، كصوت صفير قطار، أو بكاء طفل، أو انفجار رصاصة، وتنوب القوافي في القوام الكثيف المتجانس المتراصّ لكلمات الشاعر، ويضيف الاختصار البليغ النشوة الشعرية المطلوبة، ولا يغادر القارئ القصيدة قبل أن يصاب بدهشة النهاية التي تليق بالسيلان السلس للنصّ.

الدلالة وطريقة توصيلها يعطيان النثر الذي يكتبه الشاعر صفة الشعر، رغم أن المضامين ليست حاجات عليا للبشر، فهي رغبات عاديّة تطلبها جميع الحواس، ولكنها تُقَدَّم مُسَوَّرة ببلاغة خاصّة، وبطريقة تتجاوز ما هو مألوف.

رياض الصالح الحسين، في سنواته الثلاث الأخيرة (آخر سنة من السبعينات وأوّل سنتين من الثمانينات)، فيما كان العهد خطابياً، حماسياً، وعاطفياً، والأحلام عريضة وطويلة ومتداخلة بهالة وطنية مع فورة بوليسية، ذات طبع فظّ، يعمل بمبدأ الوقاية الوقحة، كان هادئاً وعفوياً يلتقط كلّ شيء من أيّ مكان، ويحوِّله إلى قصيدة. لم يتعرَّض إلى ثوابت عصره التي يتبنّاها الإعلام، بل كان ينحّيها جانباً، ويخلق عالمه الخاصّ، مستخدماً الخامات ذاتها. كان همّه هو يوميّاته التي يحياها بحاسّة ناقصة وكمال بيولوجي، حيث شكَّلت قصيدته حاسّته الخامسة. اقتحم الهوامش المنسيّة على تخوم المتون، فعبَّر عنها بعمق، وأعاد لها الحياة دون أن ينتزعها من موقعها المحايد، ولكنه أشار إلى جماليّاتها المنزوية، وأبرز مكوِّناتها دون بذخ أو مبالغة. لم تخلق أشعاره أبطالاً، فهو لم يؤمن، يوماً، بالملاحم، كانت شخصياته متردِّدة وخائبة الرجاء، و- أحياناً- كسولة، تقبل ما هو متاح، قليلة المبادرة، وذات حسّ ساخر، وبذلك، هو لم يفارق الذات الآدمية كما نعرفها، وبدَتْ نساؤه فاتنات ومقبلات، يَظهرن دائماً عبر عيون منكَّرة. قصائد الصالح الحسين القصيرة تصلح لأن تكون عناوين، وبعضها يمكن تحويله إلى أهزوجة صغيرة أو برقية عاجلة متخمة بالمعنى. لم يهتمّ الشاعر بالسرد، كان يتوقَّف فجأة، ثم يتابع من جديد، تاركاً مهمّة الربط للصورة العامّة للقصيدة. خلقت قصيدة الصالح الحسين لنفسها مجالاً رحباً للحرّيّة، فهي لم تترك ذريعة لإصبع رقابية، أما المصطلحات السياسية فكانت شبه معدومة، وهي- إن وردت- لا يوجد فيها زخم ذلك الزمان العاطفي، وقد تُستخدَم بمضمونها الجغرافي أو المكاني أو حتى التهكُّمي، وبأقلّ قدر ممكن من الوطنية.

شعر الحسين لم يكن للمشاكسة، ولا لإثارة السلطات، كانت قصائده موجة من فقاقيع الصابون، التي تحفِّز البهجة، وتثير بعض الأسئلة، فحافظت على خواصّها، رغم السنوات الكثيرة، بوصفها قادرة على تخليق البهجة ذاتها عند كلّ قراءة.



مضى على نشر مجموعة «وعل في الغابة»، للشاعر رياض الصالح الحسين، ثلث قرن، ولم تقف كلّ تلك الأعوام عائقاً أمام نهم قراءتها، ولم تفقدها الصلاحية بالتقادم، فمازالت صالحة للقراءة وإعادة استنتاج المعنى، بتواضعها الثري وبساطة بنيتها وملاصقتها للكائن ذي الهوامش الضيّقة، الممنوع من المجاهرة بصيغ لغوية مباشرة، والمتروك لممارسة حرّيّة مشروطة كالرهينة، يمكن تشكيل مطابقتها للحظة إنسانية عابرة للسنين، دون أن يكون الزمن أحد متغيّراتها. تتوقّف عند يوميّات حميميّة، و- أحياناً- روتينية، فتفكّكها إلى عناصر أكثر قرباً، تشعّ بالدفء والنضوج دون الحاجة إلى التطرُّق لمزيد من التفاصيل، فيقدّمها الشعر كالاكتشاف، بدون أجهزة سبر معقَّدة، أو آلات كهربائية عالية الفولت.

لا يزال في غابتنا

محمد يعقوب

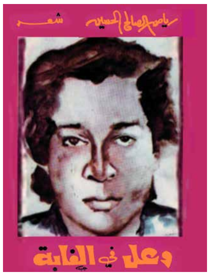
مجرّد نظرة فاحصة تمسح المشهد، كآلة (سكانر) عالية الدقّة، يوظّف الشاعر ما لديه من فراغ لبناء عالم خاصّ بإعادة ترتيب الوجود، بعناصره المعروفة ذاتها. لا يواجه الشاعر صعوبة في خلق واقع جديد مَصوغ شعرياً، على شكل قصيدة متحرّرة، مستخدماً مفرداته المتاحة بأساليب جديدة. يهرب الشاعر إلى داخله فيعكسه أو يلتقط صورة مقرَّبة لما يحيط به، دون جلبة منبرية، ولا تنغيمات موسيقية، مكتفياً بإيقاع عفوي، تولّده الألفاظ المتقابلة، والمعنى العميق المشكَّل بألفاظ هادئة أو شبه صامتة، ومحمَّلاً بالدلالات.

«وعل في الغابة» مجموعة شعرية رابعة وأخيرة، تكاد تكون حلقة في سلسلة متشابهة، لا يخرج الشاعر فيها عن مواضيعه، فيكرّس أسلوباً خاصّاً، تتعاون فيه البساطة والتلقائية لإنتاج شعر محفّز للقراءة، ابتداءً من العمل على العنوان الجاذب والمثير للأسئلة والذهول، بمزج المفردات المتنافرة لخلق تركيب مثير: «خراب الدورة الدموية» و«أساطير يومية» و«بسيط كالماء.. واضح كطلقة مسدس»، ثم الدخول في

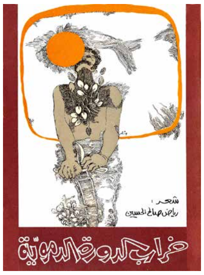
ترتيب الحياة اليومية على شكل قصائد ومقطوعات أيقونية كالدبابيس، أو أصابع البقلاوة. المجموعات الشعرية الأربع هي لعبة كلمات ومعانٍ، يجيدها الشاعر وبنوق خاصّ، ينتج عبارة مفاجئة تشابه الاختراع. العفوية منثورة في كلّ مكان، وكأن الشاعر يمارس عملاً يومياً يحفظه جيّداً، ويمارسه بسعادة فائضة، يتلمّسها القارئ، ويُصاب بالعدوى.

لا أثر مباشراً، في مجموعة الشاعر «وعل في الغابة»، إلى نهاية السبعينات وحتى إلى بداية الثمانينات، بدون تعالٍ على راهن سياسي أو اجتماعي. يفرّق رياض الصالح شعره إلى مجموعات صغيرة كقطعان الوعول الشابة، ويضع لها عناوين جانبية لا تثير السلطات، فيبدأ بالأمكنة وبمجموعة قصائد يسمّيها «قصائد»، ويضع عنوان كلّ منها في غرفة، يوزّعها بفوضوية لا تخضع إلا لمنطق الشعر. هناك غرفة للشاعر، حيث هي متحف ومعرض للكلمات، وغرفة للمحارب تستعرض القوّة والتضحية، وغرفة للسائح، وغرفة أخيرة لصديقه مهدي محمد علي، ثم رغبات يطلبها الشاعر ببساطة، وكأنه يطالب بقبض راتبه الشهري، كالاغتسال في النهر أو بناء غرفة تتّسع لألف صديق، وببراءة تصل حَدّ السذاجة، يكتب الشاعر مجموعة متضادّات، لا تبدو كمفارقات بقدر ما هي مسلّمات يؤكّدها الشاعر بطريقته السهلة الواضحة: «الكذبة الوحيدة التي تستحقّ التصديق هي الحبّ». «الحياة حلوة» يكرّرها مؤكّداً، ثم يجعل الطاغية يصيح: «الحياة قبيحة» ليؤكّد على جمال الحياة: «الشارع العادل الوحيد ذلك الذي يأخذني إلى قلبك»، المفارقة التي يقصدها الشاعر في التجاهل الذي يحصل عليه هي الوضوح الشديد الذي يصل إلى درجة التسليم به دون برهان، فيشيّد برجاً من المفارقة، ولا ينسى أن يستنكر سلوكاً عدوانياً كهذا، بقوله متسائلاً: «لماذا أحلم دائماً بطفل متطاير الأشلاء؟» أو مدهوشاً بقوله: « فتحت قلبي فلم يدخله أحد».

مجموعة أخرى من قصائد «وعل في الغابة» بعنوان «قصائد عن الموتى»، كلّها إشادة بالحياة، رغم مرور كلمة الموت بكثرة، في عباراتها، ورغم التوغّل في توصيفات الموت، وأساليبه، لكن الشاعر يمحو ذلك كلّه بجرّة قلم واحدة، وكأنه يرغب بمسح تلك الكلمة من الوجود، ولا يرغب باستخدامها إلا كمقابل لغوي للحياة. لم ينفِ وجود أموات، ولكنه يصوّرهم أحياءً أو راغبين بالحياة أو على أهبة الحياة، يتحرّكون في قبورهم، وبتحدٍّ، يرسمون أو يغنّون أو يلبسون ملابس أنيقة، يتجاوزون عتمة الحفرة العميقة بركوب الدراجة.. نَفَس شعري رافض للموت ومتحدٍّ له، ولتأكيد هذا الرفض، تتبع مجموعة قصائد عن الموتى مجموعة أخرى بعنوان «حُبّ»، وهي مجموعة ذات إيقاع راقص وحيوي، تحضر فيها الأنثى بمعالمها الإنسانية المولّدة للسعادة، تكاد الكلمات تعكس دقّات قلب الشاعر وصعود الدماء إلى خدّيه وهو يتحدّث عنها، يظهرها كعالم بديل وكافٍ، يرغب بالاقتراب منها حتى الامتزاج، فيدخل في رئتيها أو يندسّ في حلم من أحلامها، ويبقى مستيقظاً.







«المشاهد اليومية» هي عنوان آخر لمجموعة من المشاهد الواقعية، يسجّلها في المكتب وفي الطريق وفي البيت، رغم أنها، فوتوغرافياً، حَيّة، ترصد شخصين، أحدهما- على الأقلّ- هائم، ولكنها شديدة الصلة بمجموعة «حُبّ»، فهو هنا يصور حبّاً حيّاً مرحاً، تتغيّر الخلفية التي تحتضنه، ولكنه يحافظ على حيويّته وعلى درجة النصوع التي تغلّفه.

تنتهي مجموعة «وعل في الغابة» بقصيدتين متشابهتين، يمكن إلحاقهما بمجموعة «حُبّ»، والحبّ هو المناخ الغالب على أشعار هذه المجموعة، رغم وفرة المفردات المعاكسة أو المناقضة له، كالموت والقبر والقنبلة. تُظهر المجموعة كلّها مقدار التشبُّث بالحياة بالاطّلاع على كلّ التفاصيل وإيرادها بشكلها الحَيّ.. تدلّل الأنثى وتستجديها، دون إغداق الأكاذيب.. تُظهر وَلعاً بكلّ شيء تلتقطه العين، وتوجِدُ مكاناً دافئاً له بين السطور كشيء ثمين مرتفع القيمة.

تجربة رياض الصالح الحسين القصيرة وُلِدت كاملة، بدون فروقات جوهرية بين أوّل مجموعة وآخر مجموعة، حافظ الشاعر على مزاجه وأدواته ومفرداته، وتابع الموضوعات ذاتها التي تبدو هامشية وخاصّة، لم يفضح خصوصيّتها، وتركها حيث هي، ملقاة على الهامش، ولكنه وَجّه لها اهتماماً على طريقته الواخزة النقطية، حيث يركّز، بشدّة، على أبسط جوانبها، لتظهر بكلّ النقاء المطلوب. لا يبدو أن للشاعر هموماً كبرى رغم ورود كلمات الثورة والحرّيّة في مجموعته الشعرية، فقد مَرّت في سياق هادئ متوافق مع النَفَس الشعري المنطوي، بدون إلحاح أو تحريض، وهي كلمات وردت في معظم المجموعات الشعرية لمعظم شعراء ذلك الزمان، و- ربّما- كان محتواها مختلفاً قليلاً عمّا تعنيه اليوم.

كانت عناية الشاعر منصبّة أكثر على هندسة القصيدة من الداخل لتحدث أكبر قدر من الدهشة، مستخدماً ذخيرة خصبة من المفردات العذبة، ليستطيع أن يكون مقتضباً ومختصراً وشديد التأثير كقصيدة «الراية»، ويمكن أن ينطلق بجموح بليغ ليعتذر من حبيبته في قصيدة «إليك».

لا يتأثّر، في الموضعين، البناء الكريستالي الذي يشيّده بسرد بسيط مبتعداً عن الحكائية وملتزماً الوصف الدقيق المحَمَّل بالكنايات:

كانا اثنين/أهدتْهُ قلماً للكتابة/وأهداها حذاءً خفيفاً للنزهات/ بالقلم كتب لها: وداعاً/وبالحذاء الخفيف، جاءت لتودّعه..

بمناسبة اليوم العالمي للكتاب 2016
ومرور أربعة قرون على وفاة ثيرفانتس وشكسبير

عمّ كان يبحث دون كيخوتي؟

هارولد بلوم

لا مفرّ لجميع الكُتّاب الذين اتَّبَعوا شكسبير، من ثيرفانتس. وإذا كان ديكنز وفلوبير يعكسان طريقته في السرد، فإن ميلفيل وكافكا وَرِثا سماته الشخصية. لكن، أي حقيقة تلاحق العمل الثيرفانتسي؟

ثيرفانتس وشكسبير، اللذان توفّيا في فترة متزامنة، تقريباً، هما الكاتبان الغربيّان الأساسيّان، على الأقلّ، منذ دانتي، ولا كاتب متأخِّراً، بعدهما، استطاع أن يعادلهما؛ لا تولستوي، ولا غوته، ولا ديكنز، ولا بروست ولا جويس. لا يمكن حصرهما في سياق العصر الذهبي الإسباني. والعصر الإليزابيثي والعصر اليعقوبي ثانويّان حينما، نحاول أن نضع تقويماً كاملاً لما يُقَدَّم إلينا.

اكتشف «ويستن هيو أودن» في «دون كيخوتي» صورة القدّيس المسيحي تجاه هاملت، الذي «يفتقر إلى الإيمان بالله وبذاته». وعلى الرغم من أن «أودن» يبدو ساخراً بقسوة، إلا أنه كان يقول ذلك بكثير من الجدّ، وفي رأيي أنه كان مخطئاً. بمواجهة «أودن»، أنا أضع - بالمقابل - ميغيل دي أونامونو، الناقد المفضّل لديّ لدون كيخوتي. بالنسبة إلى أونامونو، فألونسو كيخانو هو القدّيس المسيحي، في حين أن دون كيخوتي هو أصل المعتقد الإسباني الحقيقي؛ أي الدونكيخوتية.

مزج هيرمان ميلفيل بين دون كيخوتي وهاملت في «الكابتن أهاب» (مضيفاً لمسة من الشيطان لميلتون، ليحَلّيه). أهاب يريد الانتقام من الحوت الأبيض، بينما من شأن الشيطان أن يدمِّر العالم لو يستطيع ذلك. وبحسب ج ويلسون نايت، فإن هاملت - بالنسبة إلينا - هو سفير الموت. يؤكّد دون كيخوتي أن هدفه هو تدمير الظلم؛ الظلم في حدّه الأقصى، والاستعباد في مداه الأعلى هو الموت. إن تحرير الأسرى هو السبيل العملي الذي يجب أن يحارب به الفارس الموت.

مزاج حزين

ليس من الممكن العثور على شكسبير في أعماله الخاصّة، ولا حتى في السونيتات. هذا الاحتجاب، شبه الكامل، عن النظر هو الذي يشجّع المتعصّبين للاعتقاد بأن أيّ شخص (تقريباً) قد كتب كتابة شكسبيرية إلا شكسبير نفسه. فحسب علمي، في العالم الهسباني، هناك عجيج وضجيج لمحاولة إثبات أن لوبي دي بيغا أو كالديرون دي لا باركا، هما مؤلّفا «دون كيخوتي دي لامانشا». فثيرفانتس يسكن كتابه العظيم بحضوره الكلّي المطلق الذي يرغمنا على أن ندرك أنه يوجد فيه ثلاث شخصيات فريدة: الفارس، وسانشو، وثيرفانتس ذاته.

ومع ذلك، يا لَه من ماكر وحاذق حضور ثيرفانتس!؛ ففي اللحظة الأشدّ إثارةً للضحك، نجد دون كيخوتي أكثر عبوساً. مرّة أخرى، يشكّل شكسبير وجهاً للقياس التوضيحي؛ ففي اللحظة الأشدّ اكتئاباً، لا يتخلّى هاملت عن تلاعبه بالكلمات ولا عن سخريته السوداء... وبطريقة شكسبير نفسها في عدم كتابته لجنس محدّد، فإن «دون كيخوتي دي لامانشا» هو تراجيديا وكوميديا، على حَدّ سواء. وهو إن كان سيظلّ ثابتاً، وإلى الأبد، بوصفه ولادة للرواية الحديثة، وسيبقى الأفضل بين الروايات كلّها، فإنني أجد أن حزنه يتزايد كلّما أعدت قراءته من جديد، ويحوِّله إلى «توراة الإسبانية» مثلما وصف أونامونو القصّة الأعظم بين كلّ القصص... ربّما، لا يكون «دون كيخوتي دي لامانشا» كتاباً مقدّساً، ولكنه يعتقلنا كثيراً، كما هو الحال مع شكسبير، ونحن لا نستطيع الخروج منه، للحصول على منظور ما. نتموضع داخل الكتاب الشاسع ككائنات تتمتّع بامتياز، تستمع إلى أحاديث رائعة بين الفارس ووصيفه، سانشو بانثا. وأحياناً، نندمج مع ثيرفانتس، لكن، غالباً ما نكون لصوصاً لامرئيّين، يصاحبون الثنائي المتعالي، في مغامراته وفي بلاياه.

إذا كان هناك مؤلّف غربي ثالث، بعد عصر النهضة، يمثّل جاذبية كونية فإنه لا يمكن أن يكون سوى ديكنز. لكن ديكنز لا يعطينا - قصداً - «المعارف النهائية للإنسان» والتي وجدها ميلفيل في شكسبير، و(احتمالاً)، قد يكون ثيرفانتس قد وجدها.

في العرض الأوّل لـ«الملك لير» الذي صادف نشر الجزء الأوّل من دون كيخوتي. وخلافاً لرأي أودن، فإن ثيرفانتس - مثله مثل



Don Quixote and Sancho Panza as drawn by Honoré Daumier

شكسبير- يقدّم لنا التعالي اللائكي؛ فدون كيخوتي يُعَدّ فارساً من فرسان الربّ، لكنه، دوماً، يتبع اختياره الإرادي المتقلّب الخاصّ، الفطري، بعظمة وجلال. إن الملك لير يستجدي العون من السماء، ولكن لأسباب شخصية، فقط، شأنه في ذلك شأن السماء، كلاهما طاعن في العمر. ومدقوقاً بوقائع أكثر منه عنفاً، يرفض دون كيخوتي الاستسلام لسلطة الكنيسة والدولة. وعندما يكفّ عن ممارسة استقلاليّته الذاتية، لا يتبقّى سوى ألونسو كيخانو الطيّب، مرّة أخرى، ولا يستثني فعلاً آخر إلا الموت.

أعود إلى سؤالي الأوّل: ما غاية الفارس المكتئب؟ إن دون كيخوتي يوجد في حالة تناقض مع مبدأ الواقع لفرويد، الذي يقبل الحاجة إلى الموت، لكنه ليس غبياً أو مجنوناً، ورؤيته هي، دوماً، مزدوجة، فهو يرى ما نراه نحن، لكنه- أيضاً- يرى ما هو أكثر من ذلك: يرى في ما يرغب في الاستيلاء عليه، أو- على الأقلّ- في اقتسامه، مجداً ممكناً. ويطلق أونامونو على هذا التعالي اسم الشهرة الأدبية، خلود ثيرفانتس وشكسبير. بالتأكيد، إن هذا يشكّل- إلى حدّ ما- جزءاً من أهداف الفارس النبيل، أمّا الجزء الثاني من الكتاب فيدور حول حقيقة أن دون كيخوتي وسانشو يكتشفان، مسرورَيْن، أن المغامرات التي عاشاها في الجزء الأوّل صارت معروفة لدى الجميع. ربّما، يقلّل أونامونو من قيمة التعقيدات التي تمثّل تغييراً كبيراً جدّاً في جماليّات العرض. إن هاملت، مرّة أخرى، هو أفضل نظير؛ فمنذ دخول القوى الفاعلة في الفصل الثاني حتى نهاية أداء دور مصيدة الجرذان في الفصل الثالث، تسقط قواعد التمثيل المعيارية، ويتحوّل كلّ شيء إلى تمسرح. إن الجزء الثاني من «دون كيخوتي دي لا مانشا»، بشكل مماثل، يتقدّم في ارتباك، مادام الفارس وسانشو وجميع أولئك يدركون، تماماً، أن الخيال قد غيّر نظام الواقع.

هل نعرف من نحن؟

كلّما قرأنا «دون كيخوتي دي لا مانشا» وجب أن نضع في حسابنا أننا لا يمكن أن نكون متعاطفين مع الفارس ومع سانشو، طالما أنهما، معاً، يعرفان أكثر منا، وبالطريقة نفسها التي معها لا نصل، أبداً، إلى ملاحقة السرعة المنهلة لمعارف هاملت. هل نعرف- بالضبط- من نحن؟ وكلّما بحثنا، بشكل أسرع، عن الأنا الأصلي لدينا، وجب علينا أن نتراجع أكثر. عندما ينتهي العمل الأدبي العظيم، يعرف الفارس وسانشو (بالتحديد) من هما، ولا يعود ذلك- بشكل كبير- إلى مغامراتهما، ولكن، من خلال أحاديثهما الشائقة، سواء منها تلك التي كانت جدالات أم تلك التي كانت تبادُل أفكار.

الشِّعْر، وخاصة شِعْر شكسبير، يعلّمنا أن نتحدّث مع أنفسنا، لا مع الآخرين. إن الشخصيّات العظيمة لشكسبير شخصيّات جميلة جدّاً، وأنانية: شيلوك، فالستاف، هاملت، ياغو، لير، كليوباترا، وستكون روزاليندا هي الاستثناء المشرق. إن دون كيخوتي وسانشو يستمع كلّ منهما، حقّاً، إلى الآخر، ويتغيّران بفضل هذه الاستجابة. لا أحد منهما يستمع إلى نفسه بشكل مفرط، على طريقة شكسبير. ثيرفانتس وشكسبير، هما سيّدان، معلّمان يتنافسان في الإجابة على سؤال مصيري: كيف نتغيَّر؟ ولماذا نتغيَّر؟. عند شكسبير الصداقة هي- في أحسن الأحوال- ساخرة، وفي كثير من الأحيان، غادرة. لكن الصداقة بين سانشو بانثا وفارسه تتجاوز أيّة صداقة أخرى في التمثُّل الأدبي لها.

النجاح والفقر

ولكن، هل يؤمن دون كيخوتي- عموماً- بواقع رؤيته الخاصّة؟ ... الجواب يكمن في الوجود المستمرّ لثيرفانتس- وإن بشكل مقنع- في النصّ. لقد كان الكاتب الأكثر جَلداً بالسياط بين الكتّاب البارزين الكبار: في معركة ليبانت البحرية العظيمة، تعرّض للإصابة بجرح، وفي سنّ الرابعة والعشرين فَقَد القدرة على استخدام يده اليسرى. وفي سنة 1575 أُسِرَ من قِبَل قراصنة الساحل البربري، وقضى خمس سنوات أسيراً في الجزائر. ولما تَمَّ تحريره من الأسر، عام 1580، عمل جاسوساً لإسبانيا، في البرتغال وفي وهران، ثم عاد إلى مدريد، حيث جَرَّبَ حظّه ككاتب مسرحي، وهي الحرفة التي فشل فيها بشكل ثابت، تقريباً، بعد كتابة ما لا يقلّ عن عشرين عمل. وكمحاولة يائسة منه، بشكل ما، أصبح جابي ضرائب، لكي ينتهي إلى أن يُحاكَم ويُسجَن بتهمة اختلاس مزعوم، سنة 1597. وفي 1605 سيُسجن من جديد؛ إذ يذهب التقليد الى اعتبار أنه بدأ كتابة «دون كيخوتي دي لا مانشا» في السجن. تمّت كتابة الجزء الأول بسرعة خارقة للعادة، ونُشر سنة 1605. أمّا الجزء الثاني فقد نُشر سنة 1615، وجاءت بتحفيز من إتمام زائف لـ«دون كيخوتي» من طرف شخص ما يدعى أفيانيدا.

ومحروماً من حقوق التأليف من قِبَل ناشر الجزء الأول، فإن

ثيرفانتس كان سيموت في الفقر لولا الرعاية المتأخّرة من قِبَل أحد النبلاء بَعيدي النظر، خلال السنوات الثلاث الأخيرة من حياته، مع أن شكسبير الذي مات في سنّ الثانية والخمسين فقط، (لا نعرف لماذا) كان كاتباً مسرحياً عرف نجاحاً باهراً، وبلغ وضعاً جدّ ميسور، حَدَّ أنه كان يساهم في مداخيل فرقة الممثِّلين التي كانت تقدِّم أعماله في مسرح غلوب. حذراً، ومدركاً جيداً أن الحكومة كانت قد أوحت بقتل كريستوفر مارلو، وعرَّضت توماس كيد للتعذيب، وضايقت بن جونسون، فإن شكسبير بقيَ (عملياً) غفلاً، على الرَّغم من كونه الكاتب المسرحي المهيمن في لندن. العنف والأسْر والسجن، كانت المكوِّنات الأساسية لحياة ثيرفانتس. شكسبير، المحترس حتى النهاية، كان له وجود، نعرف أنه كان- تقريباً- بلا حوادث تُذكر، حتى وفاته.
إن التعذيب الجسدي والتعذيب الذهني اللذين عانى منهما دون كيخوتي وسانشو بانثا كان لهما دور فعّال في صراع ثيرفانتس المتواصل للبقاء حرّاً وعلى قيد الحياة، لكنّ ملاحظات نابوكوف هي ملاحظات دقيقة: فالقسوة هي في مداها الأقصى في «دون كيخوتي دي لامانشا» كلّه. إن السحر الجمالي هو أن هذه الضخامة تتلاشى عندما نبتعد عن الكتاب ونتأمّل شكله ودرجات معانيه اللانهائية. ليس هناك تفسير لأحد نقّاد تحفة ثيرفانتس تتطابق مع انطباعات ناقد آخر. إن «دون كيخوتي دي لا مانشا» مرآة مثبتة ليس أمام الطبيعة، بل أمام القارئ. كيف يمكن لهذا المجلود بالسياط والفارس التائه والمستهزَأ به أن يكون (مثلما هو) أنموذجاً كونياً؟

كنت سأفضل أن أكون سانشو

إن الحقيقة الجمالية لـ«دون كيخوتي دي لا لامانشا» هو أنه- مرّةً أخرى- مثل أعمال دانتي وشكسبير، يجعلنا نواجه العبقرية مباشرة. وإذا كانت لدينا صعوبات في فهم ما يبحث عنه دون كيخوتي، وما هي دوافعه وغاياته المنشودة، فذلك لأننا نواجه مرآة عاكسة ترعبنا، و- في الآن ذاته- تمتّعنا. إن ثيرفانتس يمضي، دوماً، متقدّماً أمامنا، ولا نستطيع، أبداً، أن نكون بقامته الرفيعة. فيلدينغ، ستيرن، غوته، توماس مان، فلوبير، ستندال، ميلفيل، مارك توين ودوستويفسكي، كلّهم يوجدون بين معجبي ثيرفانتس، وتلاميذه.
«دون كيخوتي دي لا مانشا» هو الكتاب الوحيد الذي كان الدكتور جونسون يتمنّى لو كان أطول ممّا هو عليه بالفعل.
لكن ثيرفانتس- على الرغم من كونه يشكِّل متعة كونية- فهو، في بعض الملامح، أصعب حتى من دانتي وشكسبير في فترته الحرجة. هل يمكننا أن نصدّق كلّ ما يقوله لنا دون كيخوتي؟ وهل يصدِّقنا هو؟ هو (أو ثيرفانتس) مبدع أسلوب، أصبح الآن شائعاً، إلى حَدّ كبير، فيه تقرأ الشخصيات، داخل رواية، في محكيّات سابقة، تحيل على مغامراتها المتقدِّمة الخاصّة بها، ويجب عليها أن تتحمّل ما يترتّب على فقدان معناها في الواقع. هنا أحد الألغاز الجميلة في «دون كيخوتي»: وهو عمل متزامن، موضوعه الأصلي هو الأدب، ولكنه- أيضاً- تواريخ وأخبار عن واقع قاس وصعب، واقع إسبانيا في انحطاطها، بين 1605 و 1615. إن الفارس هو النقد الذكي الذي يوجِّهه ثيرفانتس لمملكة، كافأت بطولته الوطنية في ليبانت، بمعاملته بقسوة. لا يمكنك أن تقول إن دون كيخوتي لديه وعي مزدوج، وإنما لديه الوعي المتعدّد لثيرفانتس نفسه، الكاتب الذي يعرف ثمن إثبات ذلك. لا أعتقد أنه من الممكن القول إن الفارس يحكي أكاذيب إلا إذا كان بالمعنى النيتشوي للكذب ضدّ الزمن، وما هو مشؤوم من الزمن؛ أي الـ«عصر». أن نسأل عما هو رأي دون كيخوتي نفسه، معناه الدخول إلى المركز الرؤيوي لحكايته.
إن هبوط الفارس المتشامخ إلى مغارة مونتيسينوس (الجزء الثاني، الفصول: من 22 إلى 24) هو النقطة التي يقودنا فيها ثيرفانتس إلى أقصى درجات التلميح بأن الفارس صاحب الوجه الحزين، هو على وعي، وعلى بيِّنة من سحره. ورغم ذلك، نحن لا نعرف إن كان هاملت قد بلغ به الأمر أن يتماسّ مع الجنون السريري، أو إذا كان دون كيخوتي مقتنعاً بالعجائب السخيفة التي بدت له في سحر الكهف. إن جنون الفارس مرتبط- أيضاً- باتّجاه هبوب الرياح، فعندما تهبّ من الجنوب يكون دون كيخوتي جدّ مكّار، مثل هاملت، وشكسبير، وثيرفانتس.
إن دون كيخوتي، وهو يهبط إلى الكهف، يحاكي، بسخرية، الرحلة التي قام بها أوديسيوس وإينياس إلى الجحيم. منحدراً، بواسطة حبل مربوط إلى وسطه، فإن الفارس يتمّ إخراجه بعد أقلّ من ساعة، ويكون غارقاً- على ما يبدو- في نوم عميق. وهو يصرّ على أنه أمضى عدّة أيّام في المكان، ويصف عالماً سريالياً، يضطلع بشؤونه الساحر الشرير ميرلين. وفي قصر من زجاج، يضطجع الفارس الشهير دوراندارتي في حالة موت جدّ صاخبة، بينما حبيبته بيليرما تنفجر بالدموع، وقلب دوراندارتي في يدها. نتمكّن من استيعاب هذا، قبل أن يتحوّل إلى كوميديا فاضحة. إن دولسينيا الفاتنة (ولربّما المجد الذي يبحث عنه دون كيخوتي) تبدو في صورة فلّاحة، برفقة صديقتَيْن اثنَتَيْن أخريَيْن. عند رؤيتها للفارس، تهرب دولسينيا الخالدة، ولكنها ترسل مبعوثاً لعشيقها، ملتمسة مساعدة مالية مباشرة: «... ولكن ما ضاعف إحساسي بالحزن، ما رأيته وتبيّنته هناك من أني، وأنا أذكر لمونتيسينوس هذه الأسباب، أقبلتْ عليَّ، من أحد الجوانب، ودون أن أراها، إحدى صويحباتي دولسينيا السيِّئة السعد، وبعينَيْن مليئتَيْن بالدموع، وبصوت مضطرب وخفيض قالت: سيِّدتي دولسينيا ديل طوبوسو تقبِّل يد سيادتكم، وهي تتوسّل إليكم السماح لها بمعرفة أحوالكم، وبما أنها في حاجة ماسّة، فهي تتوسّل إلى سيادتك إن كنت تستطيع أن تقرضها ستّة ريالات، أو ما تستطيع إقراضه ممّا يتوفّر لديك، لأجل هذه التنورة الجديدة من القماش القطني التي أحملها هنا، وقالت إنها تتعهّد بإعادتها لك في أقرب وقت ممكن». أدهشتني هذه الرسالة وأصابتني بالعجب، وتوجّهت نحو السيد مونتيسينوس، وسألته: «هل من الممكن، يا سيّد مونتيسينوس، أن يعاني المسحورون النبلاء من الحاجة؟» فأجاب: «صدقوني، يا سيّدي دون كيخوتي دي لا مانشا، إن ما يسمّى بالحاجة توجد حيثما كنت، وهي تنتشر في كلّ مكان، وتمسّ الجميع، ولا ترحم حتى المسحور. والسيّدة دولسينيا ديل طوبوسو قد بعثت تسألك تلك الريالات الستّة، وقطعة اللباس جيّدة، على ما يبدو، فليس ثمّة حلّ سوى أن تعطيها إيّاها. فهي- بلا شكّ- لا بدّ أنها تمرّ بضائقة مالية كبيرة ما». «قطعة لباس، أنا لا أشتريها- أجبته-، ولن أعطيها ما تسأله من مال، لأنني لا أملك سوى أربعة ريالات»،



Hamlet et Horatio au cimetière (Eugène Delacroix, 1835)

وقد أعطيتها لها (هي تلك التي كنتَ قد منحتني إياها، أنت يا سانشو، في ذلك اليوم، لكي أتصدّق بها على الفقراء الذين نلتقي بهم على الطريق)».

هذا المزيج الغريب من الأشياء المتسامية، مع التظاهر بالإفراط في رقّة الإحساس، لا يجتمعان ثانية. حتى كافكا، التلميذ الآخر لثيرفانتس، والذي كتب قصصاً مثل «القناص جراكو» و«طبيب ريفي»، يمثّل بالنسبة إلى كافكا دون كيخوتي الشيطان، أو عبقرية سانشو بانثا، الذي تمّ إسقاطه من طرف النبيه سانشو في كتاب «مغامرات حتى الموت»: «سانشو بانثا الذي، لأجل ما سبق، لم يتبجّح أبداً به، وتمكّن، مع مرور السنين، عبر تشكيل عدد من روايات الفروسية وقطّاع الطرق، في أوقات المساء والليل، من أن يبعد عن ذاته، إلى نقطة ما، شيطانَه، والذي منحه، فيما بعد، اسم دون كيخوتي، وأن هذا الأخير انطلق، بشكل لا يُكبَح، في المغامرات الأكثر جنوناً، والتي، مع ذلك، ولعدم وجود موضوع محدّد سلفاً (كان ينبغي أن يكون هو سانشو بانثا) لم يُصِب أحداً بضرّر: لا سانشو بانثا، الإنسان الحرّ، الذي استمرَّ هادئاً، ربّما بسبب شعور ما بالمسؤولية، ولا دون كيخوتي في مغامراته، التي حقّق من خلالها إمتاعاً كبيراً ونافعاً، حتى نهايته».

في التأويل الرائع لكافكا أن الغاية الحقيقية لبحث الفارس هي سانشو بانثا نفسه، والذي بوصفه مستمعاً- يرفض أن يصدّق ما يحكيه دون كيخوتي حول الكهف. وبهذه الطريقة، أعود إلى سؤالي: هل يصدّق الفارس حكايته؟ فلا معنى للإجابة بـ: «نعم» أو «لا». هكذا، فإن السؤال يجب أن يكون سؤالاً خاطئاً. لا نستطيع أن نعرف ما يعتقده دون كيخوتي وهاملت، لأنهما لايشتركان معنا في محدوديّتنا وقصورنا. دون كيخوتي يعرف من هو، على نحو هاملت الذي يصل، في الفصل الخامس، إلى كلّ ما يمكن معرفته.

يضع ثيرفانتس فارسه قريباً منا، في حين يبقى هاملت، دائماً، بعيداً، ويستوجب وسيطاً. يعلّق أورتيغا إي غاسيت على دون كيخوتي قائلاً: «مثل هذه الحياة هي مكابدة دائمة»، وهو ما يمكن أن ينسحب- أيضاً- على هاملت. على الرغم من أن هاملت يميل إلى اتّهام ذاته بالجبن، وهو جدّ شجاع، ميتافيزيقياً وفعلياً، مثل دون كيخوتي: كلاهما يتنافس كأمثلة أدبية ذات قيمة أخلاقية. إن هاملت لا يعتقد أن الإرادة وهدفه يمكنهما أن يتوحّدا: «أفكارنا هي لنا، وغاياتها لا تهمّنا». إن الممثّل الملك الذي يلعب الدور في «مصيدة الفئران» هو المراجعة التي يقوم بها هاملت لحادثة «مقتل غونثاغو» (اللا موجود). إن دون كيخوتي، الذي يرفض مثل هذا اليأس يعاني منه، في الآن نفسه.

وكان توماس مان معجباً بسخرية دون كيخوتي، ولكن «مان» كان يمكن أن يقول في أي لحظة: «سخرية السخريات، فكلّ شيء ما هو إلا سخرية». نلاحظ في المكتوب العظيم لثيرفانتس ما نحن عليه بالفعل. فالدكتور صموئيل جونسون، الذي لم يكن يحتمل سخريات جوناثان سويفت، يقبلها، بسهولة، عند ثيرفانتس. أهاجي سويفت مفسدة، بينما هي عند ثيرفانتس تتيح لنا احتضان بعض الأمل. لقد كان جونسون يرى أن ما كنّا نحتاج إليه هو أن تكون لدينا آمال واهمة، حتى لا نصير مجانين. فهل تكون تلك هي نوايا ثيرفانتس، في جزء منها؟

مارك فان دورين، في دراسة مهمّة جدّاً، بعنوان «مهنة دون كيخوتي»، يجعل التشابهات بين الفارس وهاملت هاجساً، وهنا يبدو لي أمراً لا مفرّ منه. هنا شخصيّتان متميّزتان عن غيرهما؛ إذ تبدوان، دائماً، على معرفة بما تقومان به، على الرغم من أنهما، دوماً، تلتبسان علينا كلّما حاولنا أن نتقاسم معارفهما. إنها معارف مختلفة عن معارف السير جون فالستاف وسانشو بانثا، يا لهما من راضيَيْن عن نفسيهما ما داما هما ذاتهما من يسمح بأن تمرّ المعرفة بجنبهما، وتتركهما خلفها! وأنا أفضّل أن أكون فالستاف أو سانشو، لا نسخة من هاملت أو دون كيخوتي... إن الفارس وهاملت متهوّران بشكل لا يصدَّق، أما فالستاف وسانشو فلديهما بعض الوعي بالحصافة والتعقُّل في القضايا ذات القيمة.

لا يمكننا أن نعرف الغاية من بحث دون كيخوتي، إذا لم نكن نحن أنفسنا كيخوتيّيْن (بأحرف بارزة). هل كان ثيرفانتس ذاته يعدّ نفسه، حين كان يتأمّل حياته الخاصّة (كيخوتياً) إلى حَدّ ما؟ إن الفارس ذا الوجه الحزين يتأمّلنا من صورته، بتعابير مختلفة، تماماً، عن لامبالاة شكسبير النكية. هل يجوز المقارنة بينهما في العبقرية لأنهما قدّما لنا شخصيّات أكثر حياةً منّا نحن؟. أشكّ في أن ثيرفانتس لم يكن ليرغب في أن نقارنه بشكسبير، ولا بأيّ أحد آخر. القول بأن كلّ مقارنة لدون كيخوتي تُعَدّ كريهة، قد يكون صحيحاً، ولكن هذه المقارنة، هنا، يمكن أن تكون استثناءً.

مع ثيرفانتس وشكسبير نحن بحاجة إلى كلّ مساعدة، يمكن أن نحصل عليها بصدد العناصر الأساسية، لكننا لا نحتاج أيّة مساعدة للاستمتاع بهما..

المصدر:

من كتاب هارولد بلوم: «أين تكمن الحكمة؟- ?Where Shall Wisdom Be Found»

ترجمة عن النسخة الإسبانية: خالد الريسوني

أمبرتـو إيكو (1932 - 2016) سـيميولوجي مشـهور، ومؤلِّف للعديد من الأبحاث الرائدة حول علم الجمال ووسائل الاتّصال، ووجـه بـارز من وجـوه الأدب الإيطالـي، وهـو- وإن جاء متأخِّـراً إلى الرواية، مع كتابته لرواية الأولى «اسم الوردة»- قد عرف نجاحاً لم يكن منتظراً، إذ عرفت روايته هذه نجاحاً منقطع النظير.
أمور كثيرة، لم تكن تشكّل- بالنسبة إلى إيكو- حقولاً، منفصلاً بعضها عن البعض، مثل قضايا العصر الوسـيط، والعلاقات بين الثّقافات «العالمة» والثّقافـات «الشـعبية»، والتفكيـر في العلاقـات بين العلامـات واللّغات والمعنـى، بـل- على العكس من ذلـك- كانت هذه الأمـور كلّها تلتقي في التأمُّل العالم نفسه، وفي التأمُّل اللِّعبي (نسبة إلى اللعب) نفسه، أيضاً.

عبد الرحمن بوعلي

أمبرتو إيكو

رحلة عالم العلامات

وُلِد أومبرتو إيكو عام 1932، في مدينة إليساندريا (بييمون)، وأمضى دراسـاته العليا في جامعـة «تورينو»، حيث دافع، فـي العام 1954، عن أطروحتـه المبتكرة في موضوع «علم الجمـال عند القدّيس توماس الإكويني»، سـينشـرها في عام 1956 تحـت عنـوان «قضيّة الجمـال عند القدّيـس توماس، Problema estetico in San Tommaso».
عمل في بداية حياته مساعداً في التليفزيون، ابتداءً من العام 1956 إلـى العام 1958، ثم عمل متعاونـاً مع مجلّات رائدة في الشـأن الثّقافي وفي الشـأن الفلسفي، مثل مجلّة «فيري، Verri» و«مجلّـة علـم الجمـال، Rivista di estetica». وقـدَّم كتابـاً مصـوّراً عـن تاريـخ الاختراعات، نشـرته دار «بومبيانـي، Bompiani». وفـي عـام 1963، شـارك مع مجموعـة مـن المثقَّفين الشـباب، مثل ناني «بالستسـتريني Nanni Balestrini»، و«ألبرتـو أرابـاسـينو، Alberto Arbasino»، فـي تأسـيس مـا سُـمِّي بـ(المجموعـة 63)، التـي كان اهتمامهـا يدور حـول التفكير بعلـمِ الجمال الجديد الذي كان يتمحور حـول الأعمال الطليعية لكلٍّ من: جويس، وبورخيـــس، وجـــادا، وهـم الكتـــّـاب الذيـن ظلـوا يشكّلون-بالنسبة إليه- مركز الاهتمام، الأوّل والأخير.
مـا بيـن عامَـيْ 1966 - 1970، عمـل إيكو - علـى التوالي- بالتدريـس في: كلّيّة فلورنسـا للهندسـة المعمارية، وجامعة نيويـورك، وكلّيّة الهندسة المعمارية في ميلانـو. وفي عام 1971، شـغل كرسي السـيميوطيقا في كلّيّة الآداب والفلسفة في جامعة بولونيا، وما لبث أن انتزع، في عام 1992، كرسي العالـم الأوروبي فـي الكوليج دو فرانس. وقـام بإدارة معهد الاتّصالات، وترأّس الجمعية الدولية للدراسات السيميائية.
تجارب أمبرتو إيكو الأولى في التليفزيون الإيطالي وضعته، فـي وقـت مبكِّر، فـي علاقة مع وسـائل الاتّصـال الجماهيري والأشـكال الجديـدة للتعبيـر، مثـل البرامـج التليفزيونية أو البرامج المتنوّعة، فاكتشـف «الفنّ الهابط»، ونجوم الشاشـة الصغيـرة، و- بشـكل أعمّ- بعـض جوانب الثّقافة الشـعبية، وذلك من بين أمور أخرى.
فـي هـذه المرحلـة (أي فـي عـام 1964)، نشـر «القيامـي والاندماجـي، Appocalittici e integrati» فـي فرنسـا، وهـو مجموعـة من المقالات كان قد كتبها مـا بين عامَيْ 1963 و1983، كمـا نشـر كتاباً آخر هـو «من السـوبرمان إلى فوق الإنسـان، De Superman au surhomme» فـي العـام 1978.
في «القيامي والاندماجي» مَيَّزَ أمبرتو إيكو، في عملية استقبال وسـائل الإعـلام، بيـن موقفيـن: موقـف «المروّع» مـع رؤية



أمبرتو إيكو

الحنين ونخبوية الثّقافة، وموقف «الدمج» الذي يفضّل حرّيّة الوصول إلى المنتجات الثّقافية دون التشكيك في إنتاجها. من هنا، دافع إيكو عن الالتزام النقدي لوسائل الإعلام، وفي وقت لاحق، ستقوده أبحاثه إلى الاهتمام بالأنواع الأدبية التي كانت تُعَدّ ثانوية، مثل القصّة البوليسية أو الرواية المسلسلة، حيث قام بتحليل وسائلها وبنياتها. ليس هذا فحسب، بل وجَّه أمبرتو إيكو اهتمامه- أيضاً- إلى بعض الظواهر التي طبعت بطابعها الحضارة المعاصرة، مثل كرة القدم، والنجومية، والموضة، والإرهاب.

وإذا كان فضول أمبرتو إيكو لا يعرف الحدود، فإن المركز الثابت لاهتمامه، ظلّ هو رغبته في «رؤية المعنى، حيث لا يمكن للمرء أن يرى إلا المظاهر فقط». وضمن هذا التوجُّه، سعى إيكو إلى صياغة سيميائية عامّة، عرض خطوطها الرئيسة في كتبه: «البنية الغائبة، La Structure absente» عام 1968، و«العلامة، Le Signe» عام 1971، و«البحث في السيميائية العامّة، Traité de sémiotique générale» عام 1975، وساهم في تطوير علم جمال التأويل.

ثم انشغل إيكو بتعريف الفَنّ، حيث حاول أن يصوغه في كتابه «الأثر المفتوح، L'Œuvre ouverte» عام 1962: ففي هذا الكتاب سيضع أسس نظريته المهمّة حول الانفتاح والانغلاق، حيث سيُبيِّن، من خلال سلسلة من المقالات التي كتبها حول الأدب والموسيقى، أن العمل الفَنّي هو رسالة مختلطة ومفتوحة على عدد لا حصر له من التأويلات، وذلك لأن عدّة معانٍ تسكن الدالّ الواحد نفسه، معاً.

ليس النصّ- إذن- كائناً نهائياً، ولكنه- على العكس من ذلك- موضوع «مفتوح»، لا يقوم القارئ بالاكتفاء بتلقّيه بشكل سلبي، وهو من جهته، يتضمّن عملاً كبيراً في الاختراع والتأويل.

إن الفكرة الرئيسة، عند أمبرتو إيكو، التي تناولها، وأعاد تطويرها في كتابه «القارئ في الحكاية، Lector in fabula» عام 1979، هو أن النصّ، بوصفه لا يقول كلّ شيء، يتطلّب مشاركة القارئ؛ لهذا السبب قام إيكو بصياغة مفهوم «القارئ النموذجي»، وهو القارئ المثالي الذي يلبّي المعايير التي يضعها المؤلّف، والتي لا تقتصر، فقط، على المهارات اللازمة لفهم نواياه، بل التي تستطيع- أيضاً- تأويل ما لا يقال في النصّ، ويكون النصّ بمثابة حقل تفاعلي، حيث يمنح المكتوب تحفيزه للقارئ، وحيث يكون التعاون جزءاً لايتجزّأ من الاستراتيجية التي يقوم بتنفيذها المؤلّف.

وسيتواصل هذا التفكير، حول الاستراتيجيات الأدبية، من خلال العديد من الأبحاث والكتب الأصيلة، مثل: «من الأدب،

«De la littérature» عـام 2002، أو «دوخــة الـلائـحـــة، Vertige de la liste» عام 2009.

فــي كتابــه «حــدود التأويـل، Les Limites de l'interprétation»، سيتوقّف أمبرتو إيكو، مرّةً أخرى، عند العلاقة بين الكاتب والقارئ. وسيتساءل عن تعريف التأويل وعن إمكانية تحقُّقه نفسها، فانتهى إلى صياغة مجموعة من الأفكار والمداخل، مثل قوله: إذا كان النصّ يقبل كلّ المعاني، فإنه يقول كلّ شــيء وأيّ شــيء. ولكي يكون التأويل ممكناً، يجـب أن نجد لـه حدوداً، ويجـب أن يكون مكتمـلاً لكي ينتج المعنى. وهنا، سيهتمّ أمبرتو إيكو بتطبيقات الأنظمة النقدية وبأخطار تسطيح النصّ الكامنة في أيّ نهج تأويلي.

فـي كتابـه «بحثاً عـن اللّغـة الكاملـة، La Recherche de la langue parfaite» عـام 1993، سـيدرس المشـاريع المؤسّسـة التي واكبت السـعي إلى خلق لغة مثالية. والفكرة التـي تَمّ تطويرها هي أن اللّغة العالمية ليسـت لغة معزولة، أصليـة، وطوباوية، أو اصطناعية، بل هي لغة مُشَـكَّلة من جميع اللّغات.

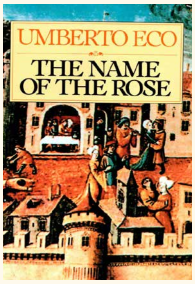
أمبرتو إيكـو روائياً

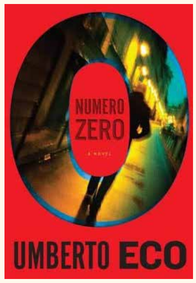
إضافـةً إلى كونه أسـتاذاً، وكاتباً، وباحثاً، وفيلسـوفاً، يُعَدّ أمبرتـو إيكو روائياً أيضاً، وتجسّـد أعماله الروائية- إلى حَدّ مـا- تطبيقـاً لنظرياته التي قدّمها في كتابه «الأثـر المفتوح، L'Œuvre ouverte» أو «القـارئ فــي الحكايــة، Lector in fabula». وتُعَـدّ رواياتـه: «اسـم الـوردة، Le Nom de la rose» عــام 1980 و«بنـدول فوكـو، Le Pendule de Foucault» عـام 1988، روايتـان ناجحتـان، حيـث تمتزج الباطنية، والنكتة، والبحث البوليسـي؛ ففي كلّ صفحة، يتمّ استدعاء سعة اطّلاع القارئ وحصافته؛ بسبب وجود لغز، أو تلميح، أو أسلوب ساخر، أو اقتباس.

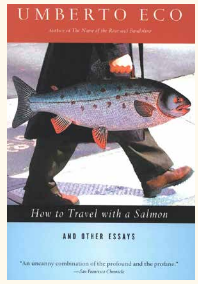
روايته الأولى «اسـم الوردة»، التي تقع أحداثها، زمانياً، في العـام 1327، وسـط أزمتين: سياسـية، ودينيـة كبيرتين، تملأهـا البـدع ومحاكم التفتيـش، وتجـري، مكانيـاً، فـي ديـر، حيـث تحـدث فيه سلسـلة مـن الجرائم، يحـاول كاهن فرنسيسـكاني الكشـف عنها. من هنا، يمكـن أن نتصوّر ثلاث قراءات ممكنة، وذلك حسـب موقعنا من الرواية: إمّا بوصفنا قرّاءً تسليهم القصّة، أو قرّاءً يتتبّعون الصراع بين الأفكار، أو قـرّاءً يركّزون على البعد المجازي الـذي يقدّمه (كتاب مصنوع من كتب عديدة)، من خلال لعبة الاستشهادات المتعدّدة.

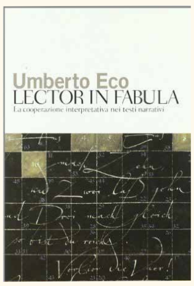
إن أمبرتـو إيكـو، قـارئ بورخيـس وتومـاس الأكويني، هو الأكثر حضوراً، من أيّ وقت مضى، في هذه الرواية التي حقّقت نجاحاً كبيراً في العالم، والتي تَمّ تحويلها إلى السينما، في عام 1986، مـن قِبَـل جون جاك أنو. في حين تمزج رواية «بندول فوكـو» بين التاريخ والأحداث الجارية، من خلال تحقيق، تَمّ إجـراؤه على مدى عدّة قرون، حول فرقة من الفرسـان تنتمي إلى بعض الطوائف الباطنية، في حين تُعَـدّ روايتـه «الجزيرة ما قبـل اليوم، L'île du jour d'avant» عام 1994، اسـتحضاراً لطائفة نبلاء الأرض، في القرن السابع عشر. ويتعلّق الأمر، في هذه الرواية، بسـرد لتعليـم وجداني، ولكـن- أيضاً- من خـلال وصف لهويّة بييمونتيـة، لرواية، طابعهـا الحنين وذات طابـع سـيرذاتي (جزئيـاً): إن المؤلّـف يلتفـت هنا إلى جـذوره الخاصّـة، علـى طريقـة تقديمـه لصـورة ذاتيــــة «autoportrait». وربّمـا، يُعَدّ كتابـه «اللهب العجيب للملكة لوانا، La Mystérieuse Flamme de la reine Loana» عـام 2004، الكتـاب الأكثـر قربـاً مـن شـخصيّته، ففي هذه الروايـة، يحـاول «يامبو» الفاقد للذاكرة، بنـاء هويّته اعتماداً على قراءاته في وقت شبابه، سنوات الثلاثينيات.

فـي روايته «مقبرة براغ، Le Cimetière de Prague» عام 2010، التـي تقع أحداثها في الجزء الثاني من القرن التاسـع عشـر، يتخيَّل إيكو قصّـة مماثلة من الرواية الشـعبية، حيث تبـرز، هنا، قدرتـه العجيبة والكبيرة على دمج الشـخصيّات التاريخية، والتفكير في المجتمعات السرّيّة التي فتنته دائماً.

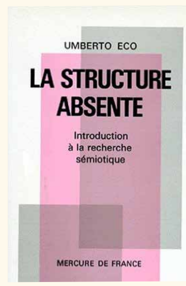




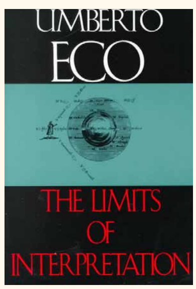


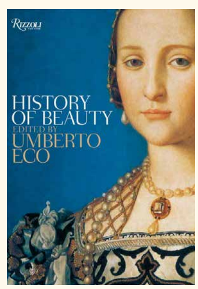


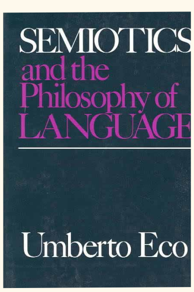














أمجد ناصر

القراءة والتصفُّح

قطعاً، نحن أمام لحظة فاصلة في تاريخنا البشري؛ فأن يتحوّل الورق الذي حمل أشكالاً شتّى من تعبيراتنا البشرية إلى عبء، فهذا- لعَمْري- حدث جلل، ويوم فصل!. لم يكن الورق هو بداية مشوارنا مع جعل ما نفكّر فيه، في دواخلنا، مبسوطاً أمام الآخرين، بل كانت هناك وسائط أخرى أقلّ تطوُّراً وأكثر خشونة: لحاء الأشجار، العظام، الألواح الطينية، الجلود.. إلخ. كلّ هذه الوسائط العضوية رافقتنا في سعينا إلى التعبير والتوثيق وتعميم النصوص والمعلومات، سواء أتعلَّقَ الأمر بالدول وأرشيفاتها، أم تعلّق بالأشخاص وعلاقاتهم بذواتهم وبالآخرين. كان الورق ثورة فعلية في جعل النصوص والمعلومات والأفكار متاحة لعدد أكبر من البشر، يتعدّى الكهنة ورجالات الدولة والأثرياء. هذا يعني أن الورق لعب دوراً ثورياً في التاريخ، وكان وسيطاً ديموقراطياً؛ فهو الذي كان وراء إخراج المعرفة من أوساط الخواص إلى أوساط العوام، وعجّل، من ثَمَّ، في تغيير النظم والمجتمعات والأفراد.

اليوم، لم يعد للورق هذا الدور، فقد قلّصته التكنولوجيا إلى أقصى حَدّ؛ فمنذ أن صار متاحاً لنا أن نقرأ عبر الكمبيوتر ومشتقّاته المتكاثرة إلى حَدّ السأم، صار على الورق أن يخشى على مستقبله، أن يرتجف في مهبّ ريح تكنولوجيا الاتّصال والمعلومات التي لا تتوقّف عن التجدُّد. الضحايا الأُوَل لهذه التكنولوجيا الإلكترونية هي الصحف. لم تتأثّر الصحف، في أي وقت من مسيرتها الطويلة، بأيّ منتج تكنولوجي كما تأثّرت بما جاء به الكمبيوتر. لقد قيل إن التليفزيون سيقضي على السينما لأنه يغرف من حوضها نفسه، ولكن، تبيَّن أن هذا ليس صحيحاً، فالسينما استمرّت وتألّقت ودخلت، في الغرب، بميزانيات تكاد تنافس ميزانيات دول في العالم الثالث، واستطاعت السينما أن تتعايش مع هذا الوليد الذي انشقّ من ضلعها، وأن تضعه تحت إبطها، فلا يزال التليفزيون يتعيَّش على السينما، وليس العكس.

لم يقل أحد إن الكمبيوتر، عندما دخل ساحة الميديا، سيكون بديلاً للورق؛ هذا الوسيط التاريخي العضوي، المرتبط بالأرض نفسها، وبذاكرة البشر، على مدار خمسة آلاف عام. لم يعرف الناس أنه (الكمبيوتر) لن يؤثّر، فقط، على الورق، بل سيقضي عليه تدريجاً؛ فها هي صحف ومجلّات مرموقة في الغرب تقفل أبواب مطابعها، وتنتقل، نهائياً، إلى الديجيتل، الأثير، حيث لا ورق لا أحبار، ولا مطابع، ولا أكشاك بيع. لكن هناك من عاد، من رحلة الديجيتل القصيرة، خائباً، إلى حضن الورق (مجلّة «تايم» الأميركية مثلاً)، بيد أن هذا ليس هو واقع الحال بالنسبة إلى الصحف. هل تأثرت الكتب بهذا التحوّل الإلكتروني في القراءة والمعرفة؟ لا يبدو ذلك؛ فأرقام مبيعات "أمازون" من الكتب الورقية تزايدت، ولم ينجح تسويق الكتاب الإلكتروني في منافسة الورقي، رغم سعي التكنولوجيا الحثيث إلى ذلك. لماذا يا ترى؟ ربّما، لأن الكتاب يختلف عن الجريدة. بالفعل، ليس هناك قارىء جريدة من الجلدة إلى الجلدة، كما يقولون، ولكن قرّاء الكتاب يفعلون، بل إن هذا في أصل شراء الكتاب وفي عادته وفي معناه، فنحن لا نقول إننا نتصفّح كتاباً، بل نقول: نحن نقرأ كتاباً، بينما نقول: نحن نتصفَّحُ صحفاً. وهذا هو معنى المطالعة والقراءة على الكمبيوتر التي تسمّى، في الإنجليزية- بالضبط- تصفّحاً؛ أي تقليباً.

وربّما، لهذا السبب بالذات؛ أي (القراءة) عادت مجلّة «تايم» الأميركية إلى الورقي، بعدما قرّرت هجرانه إلى الديجتيل. دعونا نفكّر في الأمر: المجلّة تختلف- أيضاً- عن الجريدة. نحن لا نحتفظ بالصحف، قد نقصُّ صفحة أو مقالاً ونحتفظ بهما، ولكننا نحتفظ، عموماً، بالمجلّات، لأننا نعود اليها بوصفها مرجعاً، أو إلى ما أجّلناه، ولم نقرأه في حينه. فطبيعة مادّة المجلّة مختلفة عن طبيعة مادّة الجريدة.

نحن- الذين نعمل في الصحف- نقول لكتّابنا القادمين من الأكاديميا والكتابة الأدبية والفكرية: أعطونا مادّة جريدة لا مادّة مجلّاتية. الفرق عندنا واضح، في المعالجة وفي اللغة، كما أن الصحيفة تنطوي بانطواء يومها، فيما المجلّة تبقى أسبوعاً، شهراً، فصلاً، حولاً، إلى أن يصدر العدد الجديد. أخشى على الصحف من التكنولوجيا، ولكنني لا أخشى على المجلّات والكتب؛ ففي هذه تثوي مادّة، وشكل، وفنون لا يحتملها الوسيط الرقمي.



سعيد الكفراوي

دون كلّ المستعربين الذين اهتمّوا بالأدب العربي، والثّقافة العربية، سواء محبةً وتقديراً، أو كراهية وانتقاصاً.. كان المستعرب الإنجليزي «دنيس جونسون ديفز» غير كل هؤلاء.

العمّ دنيس جونسون ديفز.. عليه سلام الله

«ألمحه قادماً، أواخر الستينيات، قاطعاً شارع سليمان باشا وسط القاهرة، بيده حقيبة صغيرة، تزدحم بالكتب، متّجهاً ناحية مقهى قليل الأهمّيّة، يجلس على كراسيه عدد من الكتّاب الريفيّين، الموهوبين. كان يبحث عنهم بإصرار، بغرض ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية، مدفوعاً بمعرفته بما أنجزوه من كتابة، وبإدراك لقيمة ما كتبوه- بالذات- في فَنّ القصّة القصيرة».

يومها، عرفت أنه، منذ سنوات بعيدة، يكرّس حياته لترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، ويرتقي مكاناً عالياً، يتأمّل منه منجزه في ترجمة ذلك الأدب باعتزاز، وقيمة ما قدّمه من شعر ومسرحية وقصّة ورواية وقصص أطفال وكتب في الدين، فيما يزيد على الثلاثين كتاباً!!

جهد المحبّين، وإرادة من عملوا، لا يبتغون سوى وجه الله.

منذ الأربعينيات، وحتى وقتنا الراهن، يركض الرجل في فضاء الأدب العربي، باحثاً عن المعنى فيما يبدعه الكتّاب العرب، وراغباً في القبض على أكثر أشكاله حداثةً وقيمة. يهمس لي:

«أريد أن أختم حياتي بترجمة كاملة للقرآن الكريم».

تُلقي بي كلمته إلى شطآن أديب نوبل «نجيب محفوظ»، حين قال عنه: «كم هو عظيم ذلك الشعور الذي ينتاب المرء عندما تتمّ ترجمة أعماله وقراءتها على الصعيدين: المحلّي، والدولي! إن دنيس جونسون ديفز الذي أعرفه وأحترمه منذ 1945، هو أوّل من ترجم عملاً لي، وكان عبارة عن قصّة قصيرة. منذ ذلك الحين، قام دنيس بترجمة العديد من كتبي، والحقيقة أن دنيس بذل جهداً لا يضاهى في ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية، وترويجه، فقد كان دائم البحث عن كتّاب جدد موهوبين، والعمل، ليس على ترجمة أعمالهم، بل- أيضاً- على إيجاد ناشرين للترجمة. لقد آن لهذا الرائد أن يسترجع رحلته، ويسطّر ريادة الترجمة الإنجليزية للأدب العربي الحديث وقصّته مع بعض كتّابه».

نكون حيث منزله الريفي، في قرية «تونس» من ضواحي الفيوم، أمامنا بحيرة قارون، وقريباً منا «وادي الحيتان»، أسمعه يقول:

«عشت في هذا الوطن ما يزيد على أربعين سنة، بين مصر والمغرب وأبوظبي وقطر، ووصيّتي- إذا جاء الأجل- أن أمكث، عند خاتمتي، في المكان الذي أوجد فيه في تلك الأنحاء. هي عِشْرة من عمر، سكنت فيها الروح مرافقة للمكان والزمان والبشر».

هي ظروف وأحوال تدعو إلى الدهشة، تلك التي دفعت بدنيس جونسون ديفز لدراسة اللّغة العربية، فبعد رحلة عمل في الثلاثينيات، رافق فيها والده إلى السودان، وإلى أدغال أوغندا، وإلى كينيا، وحين عاد إلى إنجلترا، استقرّ داخل وعيه ذلك الصوت الغامض، الساحر، القادم من هناك، من جهة المشرق.

بعد حين، طلب من والده السفر إلى القاهرة بغرض دراسة اللّغة العربية، وظلّ مقيماً هناك حتى قامت الحرب العالمية الثانية، فعاد إلى لندن، والتحق بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية، وكان أغلب طلّابها من الأجانب. وفي المدرسة زاملَ المستشرق المهتمّ بدراسة الإسلام «برنارد لويس»، وزامل الشيخ «عبد العزيز المراغي».

انتهت الدراسة، وحصل على منحة إلى مصر. وفي مصر، بدأ يتلمّس طريقة لدراسة الأدب العربي، ويتعرَّف إلى مجالات مختلفة للدخول في ذلك الأدب، والتعرُّف إلى اهتمامات تلك الثّقافة: درس تاريخها، وتعرَّف بشيوخها، وجوهر مايشغلها من دين وفكر ومعارف.. عرف سرّ لغتها،



في منزله بالفيوم، مع سعيد الكفراوي وزوجته

وأتقنها، قراءةً وكتابةً، وانخرط في منتديات القاهرة التي كانت تنفتح على العالم، وتعيش فيها الأجناس تسعى نحو المعرفة، وتتجاوز فيها الثّقافات، على نحو يثري الحياة.

بدأ «دنيس» بترجمة أوّل قصصه، وكانت للكاتب السوداني «الطيّب صالح»، وتعرَّف، ذلك الوقت، إلى الناقد المصري «لويس عوض»، الذي زامله في الدراسة في جامعة «كمبردج» بإنجلترا، وكان «لويس عوض» هو من فتح له الباب للتعرُّف بالعديد من المثقّفين المصريين، مثل: توفيق الحكيم، ويحيي حقي، ومحمود تيمور، ومحمد مندور، ويوسف إدريس، كتّاب الاستنارة في ذلك الوقت. وعبر ازدحام الحياة بالأسئلة، كان على «دنيس جونسون ديفز»، لكي يتواصل مع ترجمة الأدب العربي، أن يدرك:

أوّلاً: أن الأدب العربي شديد التنوُّع، ويختلف عبر أنواعه: الشعر، والنثر، والفكر، وعلم اللّغة، والتراث الديني، عن الكثير من لغات العالم وآدابها.

ثانياً: أن الاهتمام بالأدب العربي ينطوي على نزعتين: أولاهما محبّة هذا الأدب، ومعرفته، ومن ثَمَّ الإخلاص له ولأهله، وفهمه، والنظر إليه بوصفه أحد منجزات الحضارة الإنسانية والفكر الإنساني، وثانيتهما البعد عن روح التعصُّب تجاهه، ومن ثَمّ الحرص على عدم تشويهه لصالح آداب أخرى.

كان المستعرب قد آمن بأن الترجمة قضيّة تواصل بين الثّقافات، وأن على المترجم أن يمتلك معرفة شديدة التنوُّع بما يترجمه.

عزم على ترجمة رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف»، إلّا أن الحكيم أخبره أنه سمح بترجمتها لـ«أبو إيبان» الذي أصبح، فيما بعد، وزيراً لخارجية إسرائيل، والذي ترجمها بعنوان «متاهة العدالة».

في تلك الفترة، تعرّض «دنيس جونسون ديفز» لاضطهاد الإنجليز، بسبب مواقفه المؤيّدة للعرب، ولدوره الثّقافي ودوره السياسي في الإذاعة البريطانية التي كان يعمل فيها، وينجز بعض برامجها.

في هذا الوقت، ترجم لتوفيق الحكيم مسرحيّته الطليعية «ياطالع الشجرة»، «والسلطان الجائر»، وبعض القصص القصيرة.

كان «نجيب محفوظ» هو من اهتمّ به «دنيس» بعد أن عرف قيمته الحقيقية، وراقب إنتاجه، وتأكَّد أن الرجل من أصحاب الخيال العظيم، وظلّ على علاقة معه، منذ الأربعينيات حتى رحيله.

ترجم لمحفوظ الكثير من أعماله، وساهم، بالفعل، من خلال تلك الترجمات، في توصيله إلى جائزة نوبل، وظلّت ترجمات دنيس لأدب نجيب محفوظ هي المرجع للترجمات الأخرى، في اللّغات المختلفة.

كانت أعمال السوداني «الطيّب صالح» تمثّل اهتماماً خاصّاً عند المترجم الإنجليزي، فترجم «موسم الهجرة إلى الشمال»، التي راجت في لغات عديدة أخرى، كما ترجم أعمالاً ليحيي حقي، وعبدالسلام العجيلي، وإدوار الخراط، وزكريا تامر.

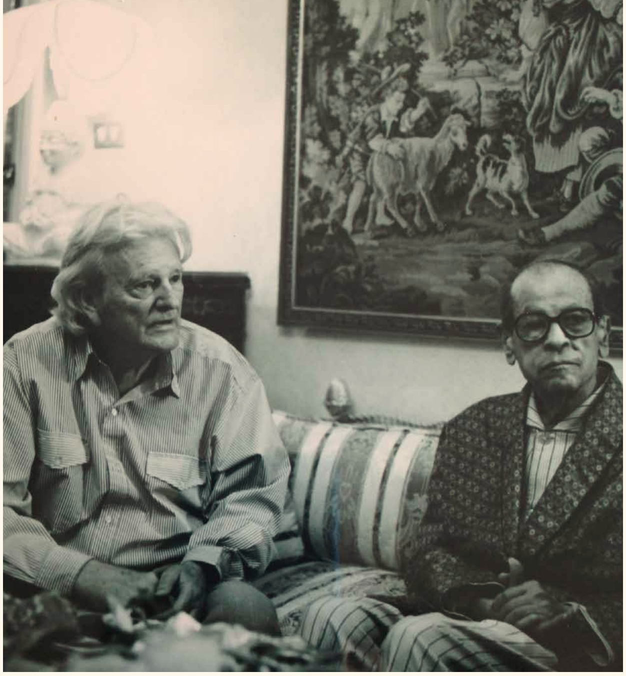
قدّمَ بعضاً من الكتّاب العرب إلى دور النشر الغربية، ودافع عنهم، مثل دار «هاينمان» ودار «مؤلّفون عرب» ودار «دبل داي».

وحين احتكرت الجامعة الأميركية في القاهرة جهوده في الترجمة، ترجم العديد من كتب الأدب: أربعة مجلّدات من القصص العربية، وبعض المجموعات القصصية لكتّاب عرب، منهم: صنع الله إبراهيم، أليفة رفعت، يحيي الطاهر عبد الله، سعيد الكفراوي، سلوى بكر، محمد المخزنجي. وغيرهم، كما أنجز ترجمات عن غسان كنفاني، ومختارات شعرية لمحمود درويش.

لـ«دنيس جونسون ديفز» تجربته المهمّة مع دول



في حي السكاكيني



مع نجيب محفوظ



مع الطيب صالح

الخليج: قطر، والإمارات العربية المتّحدة، والبحرين، وعُمان. وبسبب من هذه التجربة، منحته دولة الإمارات العربية المتّحدة جائزة المغفور له الشيخ زايد بن سلطان عن «شخصية العام»؛ نظير إسهامه الواضح في إثراء الثّقافة العربية، ولأنه ساعد على أن تتجسّد، في ترجماته، قيم الأصالة والتسامح بين البشر.

كما يتضمّن مشوار «دنيس جونسون ديفز»، مع الترجمة، لقاءه مع المثقّف والمترجم المصري / الإماراتي عز الدين إبراهيم، وبدأت علاقتهما في الدوحة، حيث كان يعمل عز الدين، وكان يجيد الإنجليزية بطلاقة، وشارك دينيس في العديد من ترجمات كتب الأطفال، وأنجزا معاً ترجمة أجزاء من القرآن الكريم.

لقد عمل «دنيس جونسون ديفز» سنوات عديدة في دولة قطر: اشتغل بالتعليم، وشارك في إنشاء الإذاعة، واهتمّ بالترجمة في الحكومة، وفي القطاع الخاصّ، وحين انتقل إلى (أبوظبي) عمل مستشاراً ثقافياً للشيخ زايد، عليه رحمة الله.

وترجم دنيس الكثير من كتب التراث الديني، منها: الأربعون النووية، والأربعون القدسية، وكتاب «الكلم الطيّب»، كما ترجم أجزاءً من «إحياء علوم الدين».

رحلة، عبر سنوات من العمر، تزدهي بالعمل وبمحبّة الآخر.

رجل يفيض بالتسامح، ولم (نضبطه) يوماً غير ذلك.

يعيش، الآن، بذكريات، حيث الزمن يغادر الذاكرة، ولايبقى سوى صدى لأيّام مضت، والباقي يوم من كلّ عام.

يتأمّل الأماكن والمدن والأشخاص، وقد تغيّرت.

يصحبني إلى حيّ السكاكيني العريق في القاهرة، نبحث عن بيت قديم، سكنه أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وحين رآه انطوت ملامحه على الألم والحزن. هل كان حزناً لتغيُّر الأشياء، أم كان حزناً لانقضاء الزمن؟

نكون جالسين عند بحيرة «قارون العتيدة»، نتسامر في حضور زوجته الطيّبة «باولا»، شريكة المشوار، وصاحبة الكفاح النبيل لذلك الرجل الذي كنت أناديه دوماً: «عمّ الحاجّ عبد الودود، الشهير بـ«دنيس جونسون ديفز..».... عليه سلام الله.

> لا أظنّ أن هناك أوروبياً أو أميركياً قدّم كلّ تلك الخدمات الجليلة للأدب العربي، على مدى ما يقرب من ثمانية عقود. عاش في مصر والخليج العربي والسودان والمغرب وتونس، أكثر مما عاش في بلده إنجلترا، وعمل فيها، وقد اختار، في سنواته الأخيرة، أن يعيش في داره الريفية المطلّة على بحيرة قارون، في الفيوم بمصر، في الربيع وفي الصيف، وفي مراكش التي عشقها، يقضي الخريف والشتاء.

السندباد الإنجليزي

ثمانون عاماً في خدمة الأدب العربي

محمود الورداني

ذلكم هو دنيس جونسون ديفز، الذي أنجز وحده (أكرّر وحده) ما يزيد على ثلاثين مجلّداً من القصص القصيرة والأعمال الروائية والمجموعات الشعرية مترجمةً إلى الإنجليزية، كما ترجم مجموعات أخرى من الأحاديث القدسية والشريفة ومعاني القرآن الكريم، وكتب أكثر من ثلاثين قصّة أخرى للأطفال بالإنجلزية. ذلك، باختصار شديد، هو ما قدّمه الرجل للأدب العربي بكلّ تواضع، وهو ما عجزت عنه - على كثرتها- المؤسّسات الثقافية المنتشرة في كلّ البلدان العربية.

السطور الآتية محاولة للاقتراب من عالم هذا الرجل، ومن رحلته التي تشبه، من وجوه كثيرة، رحلات السندباد كما وردت في «ألف ليلة وليلة»، واعتمدتُ فيما كتبته على عدد كبير من اللقاءات الشخصية في القاهرة، في مقرّه الريفي الساحر المطلّ على بحيرة قارون في الفيوم، وجمعَت بينه وبيني صداقة، أتشرَّف بها، منذ عدّة سنوات، كما اعتمدتُ- أيضاً- على سيرته الذاتية «ذكريات في الترجمة» التي ترجمها إلى العربية كامل يوسف حسين، وصدرت عن دار اليربوع الإماراتية، عام 2007.

لم تكن الترجمة من بين المجالات التي يمكن أن يتوقَّع لها أن تجتنبه، على أيّ وجه من الوجوه؛ فقد وُلِد عام 1922، في كندا، لأب يعمل في خدمة حكومة الإمبراطورية البريطانية، وقت كانت الشمس لا تغرب عن أملاكها، وأمضى جانباً من طفولته في القاهرة، ثم تنقّل- تبعاً لانتقالات والده الموظَّف- إلى وادي حلفا في السودان، ثم أوغندا، ثم كينيا، ثم أعيد إلى إنجلترا بناءً على أمر الطبيب، في أعقاب نوبة من الدوسنتاريا الأميبية، وحيداً، في سنّ الثانية عشرة، حيث دخل مدرسة داخلية قبل أن يلحق به أبواه. وبعد فشله، سواء على المستوى الدراسي والشخصي، لم يمقت المدرسة فقط، بل لم يحبّ إنجلترا ذاتها طوال عمره، وقد سأله أبوه، وهو في سنّ الرابعة عشرة، عمّا يريد أن يفعله، فأجاب دون تفكير، تقريباً، أنه يريد دراسة اللّغة العربية التي كان يتقنها في طفولته في وادي حلفا، حيث نشأ مع الأطفال السودانيين، وإن كان قد نسيها، تماماً، منذ ذلك الوقت.

على أيّ حال، اجتازالصبي دنيس الامتحان الذي يؤهِّله للالتحاق بجامعة كامبردج، بنجاح، على أن يتمّ هذا عندما يبلغ السادسة عشرة من عمره، أي بعد عام، فقرّر أبوه أن يرسله إلى القاهرة ليمضي عاماً، يعترف بأنه كان من أسعد سنوات عمره، بعد أن تحرّر من كلّ رقابة، ولم تنجح جهوده في فكّ طلاسم كتب النحو العربية التي كان قد اصطحبها معه، حتى أنه أمضى عاماً دراسياً في كامبردج عندما عاد، ولم ينقذه من كلّ ذلك التخبُّط إلا اندلاع الحرب العالمية الثانية. وبدلاً من أن يدخل جيش الإمبراطورية ليمضي خدمته العسكرية، فوجئ باتّصال من هيئة الإذاعة البريطانية، للعمل متدرِّباً في القسم العربي فيها، وتَمَّ إعفاؤه على أساس أنه يعرف العربية، اللّغة التي كانت الهيئة تستعد للبثّ بها.

هنا، فقط، أتيح لدنيس أن يتعلَّم العربية، فقد كان عليه أن يعيش مع نحو عشرين عربياً، ويعمل معهم، فاضطرّ اضطراراً للتعامل معهم والتعلُّم منهم، وأمضى خمس سنوات متواصلة، أتقن خلالها العربية. لكن السندباد لا يهدأ، ولا يتوقّف عن الطيران، وبمجرَّد علمه أن هناك وظيفة في المعهد البريطاني بالقاهرة، لتدريس الترجمة، بادر بإرسال طلب،

ولحُسن الحظ تمّ قبول الطلب، واستقال من هيئة الإذاعة التي كان ينتظره فيها مستقبل زاهر، كما أبلغه رؤساؤه عندما تقدّم باستقالته.

وهكذا، حلّ الشاب دنيس على القاهرة عام 1945، ليعمل في المعهد ويتعرّف إلى الكُتّاب والمفكّرين فيها، بل بدأ في ترجمة بعض القصص ونشرها، وكانت أوّل قصّة للكاتب الراحل، أحد رواد القصّة التقليدية، محمود تيمور. وفي عام 1947، نشر أوّل ترجمة لمجموعة قصصية عربية، لمحمود تيمور، وكانت على حسابه الخاصّ. وخلال السنوات الأربع التالية، عمل في تدريس الترجمة عامين، ثم انتقل إلى جامعة فؤاد الأوّل (القاهرة حالياً) للتدريس في قسم اللّغة الإنجليزية، في العامين التاليين.

في تلك الفترة تعرَّف بتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ،وتردّد على الندوة التي كان طه حسين الأدبية يعقدها في منزله. كان جونسون ديفز أوّل مَنْ ترجم قصّة قصيرة لنجيب محفوظ، عام 1947، ثم لتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، ولويس عوض، ويوسف إدريس والكاتب السوداني الطيّب صالح، والفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا...، وغيرهم.

كانت أطول مدّة قضاها في لندن هي الفترة الممتدّة، من عام 1954 حتى عام 1969، عندما غيّر اتّجاهه تماماً، واجتاز امتحاناته في الحقوق، ثم عمل محامياً، واكتشف، سريعاً، أنه لا يهوى تلك المهنة، فأسَّس شركة اسمها «خدمات الشرق الأوسط». بدأت الشركة عملها كمكتب ترجمة للوثائق التجارية والقانونية، وأصدر- في الوقت نفسه- مجلّة أدبية للترجمة باسم «أصوات». ويبقى أهم إنجاز له هو تأسيس سلسلة خاصّة لترجمة الأدب العربي، هي سلسلة «كتّاب عرب»، عن دار نشر هاينمان الإنجليزية. وبعد سنوات من نشر الترجمات في دور نشر صغيرة أو أكاديمية صغيرة ومجهولة، تقريباً، من القارئ العام، أمكن أخيراً أن تخصّص إحدى دور النشر المحترمة سلسلة خاصّة للأدب العربي، كان ديفز هو المسؤول الوحيد عنها، وأصدرت- بالفعل- اثنين وعشرين كتاباً. وعلى الرغم من أهمّية السلسلة، إلّا أن أيّاً من الحكومات العربية لم تكلّف نفسها عناء شراء أيّ عدد من النسخ. وبسبب ضعف مبيعات السلسلة، أبلغ المسؤولون عنها «ديفز» أنهم مضطرّون للتوقُّف، إذا لم يتوافر دعم عاجل، من خلال شراء نسخ، بمبلغ لا يقلّ عن خمسة آلاف جنيه إسترليني. من جانبه، قام جونسون ديفز ببعض الاتّصالات، وباءت كلّ مجهوداته بالفشل، وتوقَّفت السلسلة الوحيدة.

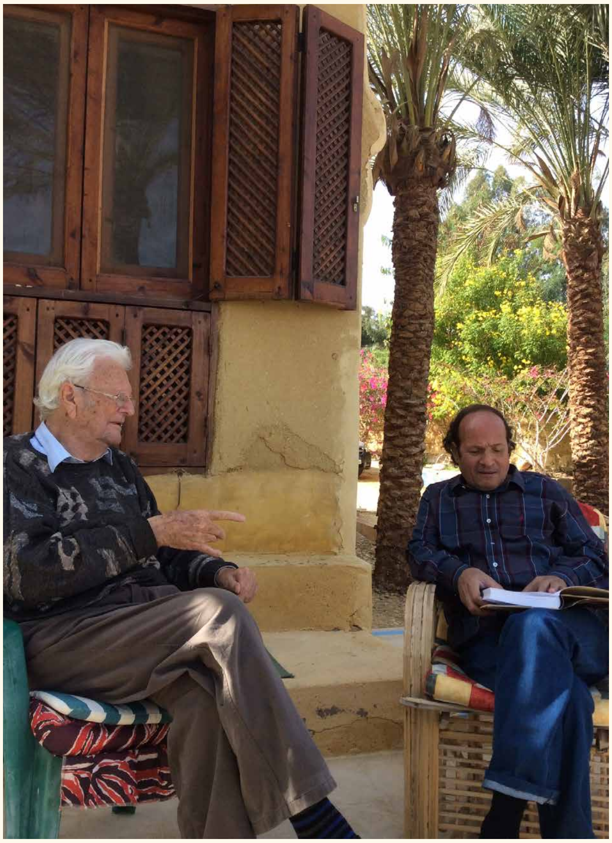
أُتيحت له الفرصة، عام 1969، للعمل مديراً لإذاعة عربية في إمارات الساحل المهادن (الإمارات العربية الآن)، وكانت الإذاعة مملوكة للحكومة البريطانية حينها، وبعد انسحاب القوّات البريطانية، اقترح أن تسلِّم الإذاعة للشيخ راشد، حاكم دبي، الذي طلب منه أن يبقى، بعد أن عرض عليه راتباً مضاعفاً، وأن ينشئ- أيضاً- محطّة تليفزيونية. وعلى الرغم من كرم الشيخ راشد، إلا أن عشق دنيس للترجمة كان أقوى، فاعتذر. وكانت محطّته التالية في بيروت، التي أمضى فيها السنوات الأربع التالية، حيث ترجم أعمالاً لغسان كنفاني، ومحمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا.

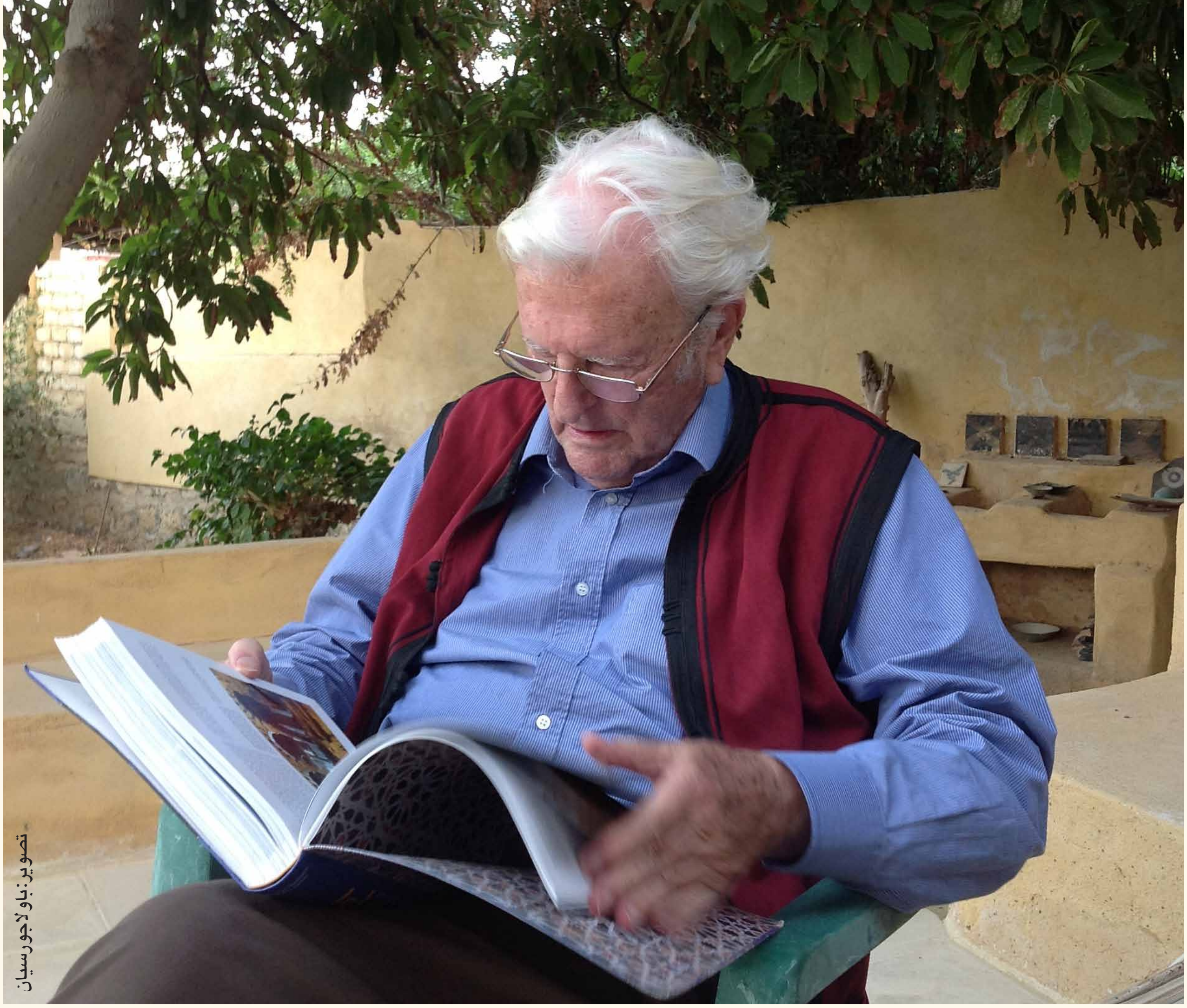
كما كان لصداقته للراحل الدكتور عزّالدين إبراهيم، المصري المقيم في الإمارات، والذي عمل- فيما بعد- مستشاراً ثقافياً للمغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، دور مهمّ في اتّجاهه إلى ترجمة الأحاديث القدسية والشريفة ومعاني القرآن الكريم، فقد ترجما معاً- على سبيل المثال- مجموعة من الأحاديث الشريفة المعروفة باسم «الأربعين النووية».

وقبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، عام 1988، تمّ استشارة جونسون ديفز، بوصفه أحد العارفين بالأدب العربي. وبعد هذا، كان هو الذي اقترح على الجامعة الأميركية في القاهرة أن تخصّص جائزة أدبية باسم محفوظ، تُمنح في عيد ميلاده من عائدات كتبه المترجَمة، ومازالت هذه الجائزة مستمرّة حتى اليوم، وتُعَدّ، الآن، من أهمّ الجوائزالعربية ذات المصداقية.

تلك هي الخطوط العريضة لرحلة السندباد الإنجليزي «دنيس جونسون ديفز»، وخدماته الجليلة للأدب العربي. وقد ظلّ مجهولاً من الكثيرين حتى عام 2007، عندما حصل على جائزة شخصية العام، من قِبَل الشيخ زايد، الرجل يستحقّها بلا شكّ، ويستحق- أيضاً- كلّ العرفان وكلّ الاحترام.

مع محمود الورداني بالفيوم





تصوير: باولا جورسيان

الأوّل من بين المستشرقين الذين ترجموا شيئاً من الأدب العربي، وهي قصص لمحمود تيمور، في الأربعينيات. والأهمّ من ذلك أنه طبعها على نفقته الشخصية !

رفيق الروح العربية

إبراهيم عبد المجيد

الكتابة عن السيد «دنيس جونسون ديفز» تستحضر وجه دنيس وحديثه وروحه. أجل؛ هو من القليلين جدّاً الذين، حين تذكرهم، تجدهم أمامك. فدنيس- كما عهدته منذ أربعين سنة- كلّما تحدَّث، ثم انصرف، ترك حديثه ووجهه وطريقته في الكلام أمامك. هو الرجل الذي يسمع منك ودهشته تظهر في صمته، دون تعليق. لحظات، ثم يرشدك إلى ما فيه الصواب، أو يدعو لك بالتوفيق. الكتابة عنه لابدّ أن تكون احتفاءً، ولا يمكن أن تكون غير ذلك، بل أكثر من ذلك؛ لابدّ أن تكون محبّة. فهو الأوَّل من بين المستشرقين الذين ترجموا شيئاً من الأدب العربي، وهي قصص لمحمود تيمور، في الأربعينيات، والأهمّ من ذلك أنه طبعها علي نفقته الشخصية!. ما الذي يدفع شخصاً شابّاً، ذلك الوقت، كي ينفق وقته وأمواله في أمر لا مردود له؟ أجل، في ذلك الوقت، كان الأدب العربي لا يخرج عن عالمنا العربي، وليس هناك من يمكن أن يقتنع بقيمته، بسهولة. أضاع الشاب دنيس جونسون ديفز وقته في الترجمة، وأضاع ماله- أيضاً- في النشر. لكن، هكذا، كان دقّ الناقوس مبشّراً بما سيأتي. المهمّ أنه كان في الخامسة والعشرين من عمره حين قام بذلك، فيالها من مغامرة، لم يكن وراءها شيء غير حبّه للغة العربية والأدب العربي، هو الكندي الأصل الذي عاش طفولته مع أسرته ما بين السودان ومصر، فكانت اللّغة العربية حوله في كل مكان، وذهب يدرسها في معهد اللّغات الشرقية في لندن، ثم في جامعة كامبريدج!.

الأمر- إذن- لم يكن مجرَّد هواية؛ كان شيئاً اختلط بدمه، حتى أنه تفوَّق في دراسته، وتأهَّل لدخول جامعة كامبريدج وهو في الخامسة عشرة من عمره، وهو سنّ لا يصلح للالتحاق بالجامعة، فكان لابدّ أن ينتظر عاماً، على الأقلّ، فانتظر يدرس في معهد اللّغات الشرقية هناك!

إذن، من البداية كانت رغبة دنيس- كما نناديه- أن يفتح نافذة للأدب العربي، يطلّ منها على العالم؛ لذلك لم يفعل مثل كثير من المترجمين؛ أعني أنه لم يقف عند ترجمة كاتب يحبّه فقط، بل راح يترجم لكُتّاب كثيرين، من كلّ الأجيال. هو يحبّ الثّقافة العربية والروح العربية، فجمع، مبكّراً جدّاً، قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس وزكريا تامر وغسان كنفاني والطيّب صالح وغيرهم، في كتاب.

ودنيس الذي يسافر كثيراً يعود، في النهاية، إلى مصر، ويستمرّ، داخلها وخارجها، في الدفع بما يترجمه لدور النشر العالمية، ويختار نصوصاً عابرة لزمانها في اللّغة العربية، لكُتّاب خارجين عن سرب التقليد في كتاباتهم، صعوبة تمرَّس هو عليها، بوجوده بينهم، وبترجمته التي يسهر عليها، فإذا بكُتّاب من الستّينيات أو من المجدّدين، عموماً، مثل: يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد البساطي، وعبد الحكيم قاسم، وسلوى بكر، وسعيد الكفراوي، يكون لهم حضور في اللّغة الإنجليزية بترجماته لهم، في الوقت الذي يترجم فيه لنجيب محفوظ، ويحيى حقي، وفي الوقت الذي يترجم فيه أكثر من عمل للطيّب صالح: («موسم الهجرة إلى الشمال»، و«عرس الزين»، و«بندر شاه»، و«مريود»، ولا يتوقّف عند الرواية والقصّة فيترجم من المسرح أيضاً، وهنا مدهش جدّاً. فهو لا يقف عند تقريب الثقافات بجنب القارئ الأجنبي لقراءة إنتاج الكتّاب العرب، بل يطمح إلى أن ترى مسرحيّاتهم فرصة العرض خارج البلاد العربية، فيترجم أكثر من مسرحيّة لتوفيق الحكيم، على رأسها «ياطالع الشجرة». ما الذي يدفعه إلى ترجمة المسرح؟ ليس إلا ما اختاره لنفسه، منذ صباه، وهو أن يضع الأدب العربي على خريطة العالم، بقدر ما يستطيع من جهد، وياله من جهد عظيم!

وطبعاً، إن مترجماً وأديباً على هذا النحو من المعرفة والإدراك والقوّة والرغبة، لا يمكن أن يترك الشعر، فها هو يترجم لمحمود درويش مختارات من شعره. وليست الترجمة، فقط، هي مافعله للثقافة العربية، التي عاش بينها وبين أهلها، وأحبَّها وأحبَّهم، لكنه يكتب أعمالاً من القصّة القصيرة بالإنجليزية، مصدرها- طبعاً- حياته في مصر والشرق، كما يؤلِّف أكثر من ثلاثين كتاباً للأطفال باللغة الإنجليزية، كثير منها يدور عن أبطال العرب من المحاربين، كصلاح الدين وعمرو بن العاص مثلاً، والرحّالة ابن بطوطة، والأبطال الشعبيين مثل جحا.. وهو إذ يقدّمهم للطفل الأجنبي فإنه يضعه، في متعة، في قلب الحضارة والتاريخ العربيَّيْن.

كنت أنا- أيضاً- ممّن ترجم لهم شيئاً من القصّة القصيرة،



مع محمود درويش



مع جبرا إبراهيم جبرا

وكلّما تذكّرت ذلك أتذكّر اللقاء الأخير في حفل توقيع له، لكتابه الذي ضَمّ مختارات من القصّة القصيرة المصرية. كان اللقاء معقوداً من ثلاثة أعوام، في مقهى ريش، بعيداً عن المكتبات التقليدية، وكانت هناك حفاوة كبيرة، من الكتّاب، بوجوده وبحفل التوقيع. وحين تقدّمت إليه بنسخة من الكتاب، لأحظى بتوقيعه عليها، نظر إليّ كأنه يتذكّر شيئاً غاب عنه، وقال: «آسف، يا إبراهيم، لم أضع لك قصّة في هذا الكتاب». ابتسمت، وقلت له: لا عليك، مستر دنيس، المهمّ هو الكتاب، وكنت أعرف أن في الكتاب قصّة لي، وبعد أن وقَّعَ الكتاب فتحته على الصفحة التي فيها قصّتي، فضحكنا.

الحقيقة أن دنيس حالة نادرة التكرار من الحفاوة بالأدب العربي والثقافة العربية، فهو ليس مجرَّد مستشرق أو مترجم، لكنه إنسان عربي الروح والهوى والوجود. حالة من حالات الأرض المصرية والعربية الجميلة، رغم أصوله الأجنبية. ليس لأنه أمضى حياته بين المصريّين والعرب فقط، بل لأنه اختار لحياته أن تكون بين أجمل ما أنجزه المصريون والعرب، ومازالوا ينجزونه. وهنا، سرّ العظمة والجمال.

مترجم على هوى القلب

سلوى بكر

في العام 1979، قرّر الفنان التشكيلي الراحل محمود بقشيش إصدار مطبوعة أدبية باسم «آفاق 79»، وكانت هذه المطبوعة، والتي تنشر على هيئة كرّاسات معدودة الأوراق، تصدر بالجهود الذاتية، وعلى نفقة من ينشر فيها. وكانت «آفاق 79» توَزَّع على محبّي الأدب ومتذوّقيه توزيعاً يدوياً، وبلا مقابل. وهكذا، جاءت قصّتي «حكاية بسيطة» ضمن ما نُشِر من أعمال لكلّ من عبد الحكيم قاسم، وجمال الغيطاني، وجميل عطية إبراهيم، وسهام بيومي، ويوسف أبورية، وغيرهم من أدباء مصر وأديباتها. وكانوا جميعهم، آنذاك، يعانون من مشاكل النشر والتوزيع لأعمالهم خلال سبعينيات القرن الماضي، وثمانينيّاته.

وفي أحد الأيام، وبينما كنت ألتقي الزملاء والأصدقاء من الكُتّاب، في مقهى زهرة البستان، فوجئت بمن يقدّم لي دنيس جونسون ديفز، قائلاً إن الرجل كان يبحث عني، لأنه يودّ أن يترجم قصّة لي.

كنت (ومازلت) أعدّ نفسي كاتبة هاوية، تستمتع بعملية الكتابة أوّلاً، وقبل كل شيء، فما إن عرّفني الرجل بدنيس، قائلاً إنه إنجليزي يعيش في مصر منذ عقود طويلة، حتى قلت: إذن، أنت من بقايا الاستعمار الإنجليزي في مصر.

ضحك دنيس، وقال: «بالضبط»، ثم طلب مني قصّة ليترجمها وينشرها في مجلّة، تصدر في العاصمة الإنجليزية لندن. وإذا كان للاستعمار عيوب ومصائب كثيرة فإن من إيجابيات الاستعمار القليلة، أنه - بالضرورة- يمدّ جسوراً ثقافية، بشكل أو بآخر. ولقد كان دنيس جونسون دايفز هو أحد هذه الجسور بشخصه، فلقد ظلّ الرجل، طوال سنوات، ملاصقاً للأدباء، في مصر وفي العالم العربي، وعاشقاً للأدب العربي المعاصر، وكان على معرفة عميقة بأعمال يوسف الشاروني، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وحتى الأجيال التي تَلَتْهم من الأدباء، بل كان واحداً من المتنبّئين بما سيكون عليه أدب نجيب محفوظ من أهمّية،



دنيس في الدوحة



مع سلوى بكر



مع إبراهيم أصلان

وهذا ما أثبتته الأيام بعد ذلك.

وخلال ستينيات القرن الماضي، أقنع دنيس جونسون أحد الأثرياء العرب المقيمين في لندن بتمويل مجلّة متخصّصة في الأدب العربي، تصدر باللّغة الإنجليزية، وهكذا، جاءت مجلّة «آنور»، التي ترجم دنيس فيها عشرات القصص من العربية، لأسماء أدبية مهمّة، كالطيب صالح، ويحيي حقي، ويوسف إدريس، ويحيى الطاهر عبد الله. وكان لدنيس فضل إلقاء الضوء على أديبة موهوبة للغاية هي أليفه رفعت، والتي كتبت، بعد أن تجاوزت الخمسين من عمرها، عدداً من القصص ورواية واحدة، وهي صاحبة أجمل وأعمق قصّة في الأدب العربي، تتناول جريمة ختان الإناث. كانت ذائقة دنيس جونسون، هي البوصلة التي تقوده إلى ترجمة الأدب العربي، ولم تحكمه أيّة اعتبارات أخرى غيرها عند اختياره للأعمال التي يترجمها. وكم مرّة- كما عرفت منه- طالبه البعض من ذوي النفوذ بترجمة عمل من أعمالهم، لكنه كان يرفض، مهما كان الإغراء المالي والمبلغ الذي سوف يحصل عليه مقابل الترجمة! وكم ظَنَّ مَنْ يصادقونه أن الصداقة قد تكون مدخلاً ليترجم أعمالهم، لكنه كان واضحاً وحازماً في اختيار ما يترجمه! وعندما طلب دنيس ترجمة قصص لي، لم يكن هناك كتاب واحد مطبوع لي بعد؛ لذلك قدّمت له كرّاساً، ككرّاسات تلاميذ المدارس، كنت أدوّن على سطوره قصصي الأولى، وكان الذي اطّلع عليها، قبل ذلك، الصديق الشاعر شعبان يوسف فقط، وهو الذي قدّمها للراحل يحيى الطاهر عبد الله، الذي قرأها، بدوره، وأبدى إعجابه بها.

أخذ دنيس الكرّاس- وابتسم- ربَّما لتواضعها، و-ربَّما- لأنني قدّمتها له دون أدنى اهتمام، ولكني فوجئت، بعد فترة، بأنه قد جاءني بعقد نشر مع دار نشر لندنية، بعد أن ترجم هذه المجموعة تحت عنوان «كيد الرجال، The wiles of men»، وهي القصص التي طُبعت عدّة مرّات بعد ذلك، والطريف أن الكرّاس الذي ترجم منه دنيس جونسون ضاع منه بعد ذلك، ولم تكن هناك صور من قصصه لديّ؛ ولذلك فإن في مجموعة «كيد الرجال» التي ترجمها قصّة، لم تظهر في أيّة مجموعة قصصية صادرة بالعربية لي، وهي قصّة «آلام ديزدمونة»، والطريف- أيضاً- أن هذه القصّة ظهرت في كلّ المجموعات القصصية الصادرة لي، بلغات أخرى، ممّا يؤكّد أن الترجمات كانت تتمّ بالاستعانة بما ترجمه دنيس جونسون.

و-ربّما- بسبب أن دنيس كان يصادق الجميع، دون النظر إلى أي اعتبار غير اعتبار الموهبة الأدبية، ودون النظر إلى المكانة الاجتماعية أو النفوذ السياسي؛ راح البعض يكيلون له الاتّهامات، وسعوا إلى تجاهله دائماً، فالرجل لم يُدْعَ إلى مؤتمر واحد للرواية في مصر، ولم يُكَرَّم، ولو لمرّة واحدة، وعندما ذهب لعزاء صديقه الكاتب يوسف أبوريّة، (وقد مات شابّا) كان شديد التأثر، وبدا حزيناً للغاية. وقد بدت أصداء علاقته بالأدباء العرب والمصريّين في الكتابات المتبادلة بينه وبين الأديب السوداني الطيّب صالح، والتي نُشِرت- مؤخّراً- في بيروت، وكذا في كتابه «العودة للوطن» أو «ستّون سنة من القصص المصرية القصيرة»، والذي تتّضح فيه ذائقته، بوصفه مترجماً للأدباء المصريين.

إن دنيس جونسون ديفز، الذي لم يكرَّم، ولو لمرَّة واحدة، والذي لم يحصل على جائزة، ولو لمرَّة واحدة، والذي لم يُحتَفَ به، ولو لمرّة واحدة، يستحقّ- بحقّ- كلّ تقدير وكلّ تكريم وكلّ اعتزاز، من الثّقافة العربية، بسبب ما قام به من ترجمات متنوّعة، عرَّفت العالم بأدب العرب ولغتهم. و(بالمناسبة) كان دنيس يجيد العربية- ربَّما- أكثر من بعض الأدباء أنفسهم، ولطالما كان يصحّح لبعضهم عربيَّتهم المتواضعة، رغم تشدُّقهم بإنجازاتهم اللّغوية، على صعيد الكتابة الأدبية، ورغم شهرتهم المصنوعة بسبب المداهنة السياسية، أو الشطارة الإعلامية، أو القدرة على نسج العلاقات العامّة الداعمة؛ وهو ما كرهه دنيس، دوماً، بل مَقَتَه.

وُلِد «دنيس جونسون ديفز» في كندا، وقضى فترة قصيرة في إنجلترا، وتوزَّعت، بعد ذلك، طفولته بين مصر والسودان وأوغندا، ليعود إلى إنجلترا فيما بعد، لإتمام دراسته التي ستقوده إلى اللغة العربية، بعد أن شاءت الصدف أن تكون ملاذه الأخير. لقد اختارته هذه اللغة، هو الذي عاش سنواته الأولى في كنفها، وكانت طريقة تواصله الوحيدة مع أقرانه. هكذا، ستُتاح له الفرص لدراسة اللغة العربية وآدابها في كلٍّ من لندن وكمبريدج، وبعد ذلك، سيمضي خمس سنوات في (BBC)- القسم العربي، في بداية الحرب العالمية الثانية.

درس الحياة .. درس الترجمة

إبراهيم أولحيان

«دنيس جونسون ديفز» مترجم ومبدع، كرَّس حياته لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإنجليزية. أحبّ هذا الأدب، ووجد أن أحسن وسيلة للتعريف به هي ترجمته، وقد كان من الأوائل الذين قاموا بهذه المهمّة، حيث كانت أوّل ترجمة له سنة 1947، وهي مختارات قصصية لمحمود تيمور، نشرها على حسابه الخاصّ. لا أحد كان، آنذاك، يهتمّ بالأدب العربي الحديث، وقد كانت مساهمة هذا المترجم الفذّ ذات أهمّيّة كبيرة في التعريف بهذا الأدب، وفي الوقت نفسه، ساير تطوّره، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى الآن؛ فترة زمنية ليست بالسهلة، عرف فيها دنيس مشاكل وعراقيل كثيرة، وهو يؤكّد أنها مشاكل تواجه كلّ من يفتتح مجالاً لأوّل مرّة، لكنها لم تثنه عن المضيّ في درب الترجمة، معرّفاً القارئ الغربي بالأدب العربي الحديث، والذي لم تكن له أيّة صلة بهذا الأدب. وقد كانت محنته كبيرة في البحث عن ناشر لترجماته في غياب أيّ دعم عربي. ولولا مجهوداته الشخصية لما تكلّمت كثير من النصوص العربية اللغة الإنجليزية.

إلى جانب ذلك، كان «دنيس جونسون» ديفز يصدر مجلّة ثقافية فصلية، في أوائل الستينيات، بعنوان «أصوات»، باللغة العربية، نشر فيها كلّ من: السيّاب، والبياتي، وغسان، كنفاني، وزكريا تامر، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم من الكتّاب والأدباء، ودام صدورها سنتين ونصف السنة، في إثني عشر عدداً، وهي



مع إبراهيم أولحيان

مساهمة منه في البحث عن أصوات جديدة والتعريف بها، لتسهم- بشكل فعّال- في المشهد الإبداعي العربي.

ففي الفترة التي كان يشتغل فيها بالمحاماة، في إنجلترا، أنشأ هذه المجلّة «أصوات»، وذلك في أوائل الستينيات. يقول «دنيس جونسون ديفز» عن هذه التجربة: «أتاحت لي «أصوات»- وهي دورية، لم يصدر منها إلّا اثنا عشر عدداً- الفرصة لأقدّم، باللغة العربية، العديد من كتاباتي المفضّلة. وقد اشتمل كلّ عدد على قصّة قصيرة، كانت- في بعض الأحيان- بقلم كتّاب عرب(...)، وفي أحيان أخرى، كانت قصصاً مترجمة عن الإنجليزية...». من يستطيع أن يتحمّل عبء إصدار مجلّة باللغة العربية في إنجلترا، آنذاك، إلّا عاشق لهذه اللغة، ولأدبها؟ فعبرها، اكتشف الناس كتّاباً عرباً موهوبين، وهم مازالوا في بداياتهم، نذكر منهم: غسان كنفاني، وزكريا تامر، والطيّب صالح، يحيى الطاهر عبد الله، وآخرين. لقد كان ديفز يحمل هَمّ البحث عن الكتابات الإبداعية: الجادّة، والجديدة. وفعلاً؛ فجُلّ الأسماء التي راهن عليها استطاعت أن تحقّق إنجازات ذات قيمة كبيرة في الإبداع العربي الحديث.

ولعلّ من المسائل التي طبعت حياة« دنيس جونسون ديفز» هي إقاماته المتعدّدة، وكنّه من أجل أن يبقى بعيداً عن إنجلترا التي لم يكن يَرُقْ له البقاء فيها، لأسباب نفسية وأخرى مناخية، و- أيضاً- لإحساسه بدفء العلاقات التي كان ينسجها هناك خارج إنجلترا، مع أصدقائه... وكانت القاهرة هي محطّته الأساس، التي كان يعود إليها، بانتظام، كلّما أُرغِم على الإقامة في بلد آخر. وحتى سنة 2005، حين قرّر الإقامة- بشكل نهائي- رفقة زوجته الفوتوغرافية باولا كروشياني في المغرب (مراكش) سيتخلّى عن هذا المشروع، وسيعود إلى القاهرة، يقول: «غالباً ما كان يساورني الحنين إلى القاهرة التي ألفتها».

هكذا، فقد أقام سنوات في فرنسا وإسبانيا، وسيقضي سنوات ما بين 1970 و1974 في بيروت، وسيقيم- أيضاً- في طهران، وفي قطر التي أمضى فيها سنة كاملة، عمل منها مترجماً، وفي الإمارات العربية المتّحدة. وخلال هذه الإقامات كانت تتاح له فرص كثيرة لزيارة البلدان المجاورة، وقضاء بعض الوقت فيها؛ وهنا ما جعله يلتقي بكثير من الأدباء والمبدعين العرب.

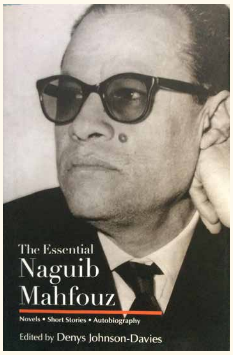
وفي حديثه عن تصوُّره للترجمة، يؤكِّد دنيس جونسون ديفز أنها فنّ، وليست علماً، وقد دافع عن هذا الطرح، سواء في محاضراته و في مناقشاته، ودليله في ذلك الممارسة الفعلية، بعيداً عن التنظيرات المفارقة للواقع. وفي ذلك، تظهر إبداعية الترجمة، وقوّة المترجم، وتمكُّنه من تحويل النصوص، من نظام ثقافي إلى آخر مغاير، دون أن تحدث الكارثة.

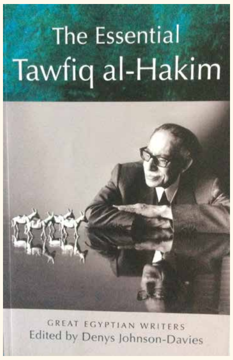
إن للسياقات الثقافية، ولطبيعة اللغة المترجَم إليها، وللمتلقّي وثقافته، دوراً كبيراً في الترجمة. ويعتقد دنيس جونسون ديفز أن المترجم لا يحق له أن يقوم بتحسين أيّ مقطع كتابي، سواء بالإضافة وبالحذف، ولو أن المترجم قد يتعرَّض، في كثير من النصوص، إلى هذه الغواية. يقول عن عمله: «ألتزم الدقّة الشديدة في الترجمة، وأحرص على ألّا أضيف إلى النصّ، ولا أن أحذف منه أي شيء، مهما كان ذلك مغرياً لي (...). وفي نهاية المطاف، إن المرء يسعى إلى تقديم ترجمة مفهومة مبهجة، في آن معاً، للقارئ بالإنجليزية». والترجمة المبهجة هي ما يسعى ديفز إلى تأسيسها في ترجماته، حتى يقلِّص من الإحساس بالغربة، بالنسبة إلى النصّ العربي؛ وبذلك يتمّ استقباله واستضافته، في اللغة الإنجليزية، بنوع من الاحترام، احترام لخصوصيّته ولاختلافه.

وأظنّ أن كتاب ديفز «ذكريات في الترجمة» سيساعد المهتمّ على ولوج عالم هذا الرجل، الذي اشتغل على ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية، لأكثر من ستّة عقود، وسيقرِّبه من حياة غنيّة بالطموحات ومليئة بالمعاناة والإخفاقات، و- أيضاً- سيجعله يقف على الإنجازات الكبيرة التي تحقّقت بفعل العمل والإصرار والتحدّي؛ وهي تجربة تقدّم لنا دروساً كثيرة، لعلّ أهمّها درس الحياة، ودرس الترجمة. وقد صدر هذا الكتاب في دبي، عن دار النشر (اليربوع)، سنة 2007، كما صدر، بترجمة كامل يوسف حسين، باللغة الإنجليزية، سنة 2006 عن قسم النشر في الجامعة الأميركية في مصر. وهو مؤلَّف، يحكي فيه الكاتب عن علاقته بالترجمة لأكثر من ستّة عقود، ترجم فيه أكثر من ثلاثين عملاً من الأدب العربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية، وتحدَّث فيه عن كثير من التفاصيل التي عاشها مع المبدعين العرب: جبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، ويحيى الطاهر عبد الله، والطيّب صالح، ويوسف إدريس، وجمال الغيطاني، وسلوى بكر، ومحمد المخزنجي، وسعيد الكفراوي، ومحمود درويش، وعبد جبير، ويحيى حقّي، وعبد السلام العجيلي، وبدر شاكر السياب، ويوسف أبو ريّة، وإدوار الخرّاط، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض، وحنان الشيخ، ومحمد زفزاف، ومحمد برادة، ومحمد شكري، وإبراهيم صموئيل ... وغيرهم من المبدعين الذين أثروا المتخيّل العربي بإبداعاتهم. هذه الإبداعات تكلّمت اللغة الإنجليزية على يد مترجم، كرّس حياته لترجمة الأدب العربي، بين حبّه العميق لهذا الأدب، وللبلدان العربية التي استقرّ فيها فترة كبير من حياته، وخصوصاً مصر والمغرب.

كتاب «ذكريات في الترجمة» كتاب مهمّ وممتع لمن يريد أن يطَّلع على جانب من الثقافة العربية، غير المدوَّن، فيه المعرفي وفيه الحميمي، اللذان تنفجر عبرهما أشياء كثيرة تبدو هامشية، لكنها تحتلّ مكانة أساسية في سياق الأدب العربي الحديث.

لم يترجم دنيس الإبداع العربي فقط، والمتمثّل - على الخصوص -



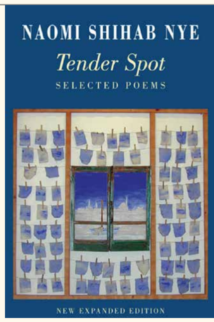


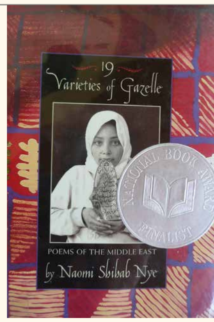
في القصّة القصيرة والرواية، بل تجاوز ذلك إلى ترجمة النصوص الدينية بمعيّة صديقه المرحوم الدكتور عزّالدين إبراهيم، حيث اشتركا في ترجمة الأحاديث النبوية الشريفة: «الأربعون النووية»، و«الأربعون القسية»، و«مختصر الكلم الطيب»، واشتغلا كثيراً في ترجمة معاني القرآن الكريم، تحت عنوان «قراءات من القرآن الكريم»، وقد انتهيا من ترجمته قبيل موت صديقه، الذي قام، بجهد كبير، في البحث عن متخصِّصين في الميدان، لكتابة مقدِّمات علمية خاصّة بالترجمة. كان ذلك فعلاً، إلّا أن المسألة أخذت وقتاً طويلاً، فحالت ظروف الغياب المفاجئ لعزّالدين إبراهيم دون خروج هذا العمل الضخم للوجود الفعلي، حتى الآن.

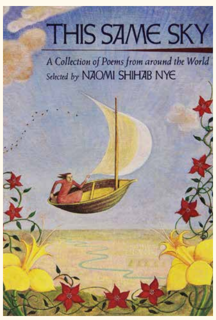
بالإضافة إلى ذلك، ترجم ديفز جزءاً كبيراً من كتاب «إحياء علوم الدين» للإمام الغزالي، وكتاب عن طباع الحيوان عند الإنسان من منظور إخوان الصفا، وهو موضوع كان يأمل أن يستمرّ فيه، لأنه- بالنسبة إليه- «موضوع مهمّ، لم يتطرّق إليه أحد، علماً بأن للإسلام تاريخاً مشرقاً في رعاية الحيوان والرأفة به»، على حَدّ قوله.

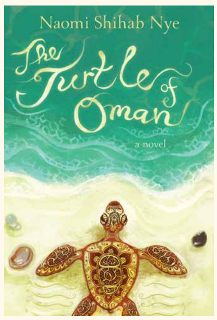
وفي خضمّ هذه الانشغالات، عاد دنيس إلى الكتابة، بعد أن ترك وراءه ثلاث روايات أصدرها، في شبابه، باسم مستعار، فكتب قصصاً، جمَعَها في كتاب بعنوان «مصير أسير»، في طبعة الأولى سنة (1999)، وفي طبعة ثانية بعنوان مغاير، هو «موسم مفتوح في بيروت»، سنة (2007)، تدور أحداثه أغلبها في السودان ومصر وبيروت ودبي... وقد أخبرني، ذات يوم، بأن له مجموعة أخرى، يبحث لها عن ناشر. ناهيك عمّا كتبه من كتب للأطفال، ذات خلفيّة عربية إسلامية، وحكايات محلّيّة من مصر والمغرب والخليج... وأخرى مستمَدّة من التراث العربي، وهي تفوق الأربعين كتاباً.

أمّا سيرته الذاتية التي وصل فيها إلى ثلاثة أرباعها، والتي مازلنا ننتظرها، كان ينشغل عنها بأمور الترجمة والكتابة في مجالات أخرى ذكرناها، وكنت أشجّعه، بمعيّة زوجته الفنّانة الفوتوغرافية باولا كروشياني، على إتمامها، خصوصاً في عطل الصيف التي كانا يقضيانها معاً في إيرلندا، وكانت زوجته تأخذ معها، في كلّ رحلة، كيساً مليئاً بالأوراق، يحوي كلّ ما أنجزه من سيرته، لأنه كان يعدنا بالاشتغال عليها، لكنه، في كلّ مرّة، لا يفعل. وأتمنّى أن يتمّمها رغم ظروفه الصحّيّة، لأنها ستحمل إلينا مسارات وحيوات ومصائر مليئة بالتجربة الغنيّة والحياة العميقة.











نعومي شهاب ناي

«إحراق السنة الفائتة» وقصائد أخرى

ترجمة: عبد الكريم بدرخان

نعومي شهاب ناي، شاعرة وروائية فلسطينية، من مواليد 12/3/1952، في مدينة سان لويس- ولاية ميزوري، لأب فلسطيني مهاجر إلى الولايات المتّحدة، وأمّ أميركية ذات جذور ألمانية. درست المرحلة الثانوية في رام الله والقدس القديمة في فلسطين، ثم أكملت دراستها الجامعية في سان أنطونيو- ولاية تكساس، لتتخرَّج في جامعة «ترينيتي»، حاملةً شهادة البكالوريوس في اللّغة الإنجليزية.

وهكذا، نشأت متأثِّرةً بالثقافتين: العربية، والأميركية، ثم تعمّقَ اهتمامها بهاتين الثقافتين، وازدادت وعياً بعد دراستها: الثانوية في فلسطين، والجامعية في الولايات المتّحدة.

عند بلوغها الثامنة والعشرين، أصدرتْ ناي مجموعتها الشعرية الأولى «طُرقٌ مختلفة للصلاة»، 1980، ثم أتبعتها بـ «معانقة صندوق الموسيقى»، 1982، ثم «القفاز الأصفر»، 1986، و«الحقيبة الحمراء»، 1994، و«كلمات تحت الكلمات» 1995. وفي عام 2002 أصدرت مجموعتها الشعرية «19 نوعاً من الغزلان: قصائد من الشرق الأوسط»، التي ترشّحتْ إلى جائزة الكتاب الوطني، ووصلتْ إلى قائمتها القصيرة، ثم نشرتْ في عام 2005 «أنتَ وما تملك» التي فازت بجائزة إيزابيلا غاردنر الشعرية. وبالإضافة إلى اهتمامها المركّز على الشعر، نشرتْ ناي مجموعاتٍ قصصية، وروايات موجّهة إلى اليافعين، مثل رواية «حبيبي»، 1997، الفائزة بجائزة جين آدامز.

كما نالتْ ناي العديد من الجوائز الأدبية وأوسمة الشرف، منها جائزة «بوشكارت» لأربع مرّات، وجائزة «كاريتي راندل»، وجائزة «لافان» التي تمنحها أكاديمية الشعراء الأميركيّين. كما انتخبتْ عميدة لأكاديمية الشعراء الأميركيّين عام 2009.

بعد هجمات 11 سبتمبر/أيلول، 2001، صارتْ ناي صوتاً عربياً- أميركياً نشِطاً: ثقافياً واجتماعياً، مهاجمةً الفكر الإرهابي، من جهة، والأحكام المُسبقة التي يتبنّاها الغربُ عن الشرق، من جهة ثانية؛ إذ لاحظتْ ناي أنّ سوء الفهم هو السائد بين العالَمين، ما دفعها لتجمع قصائدها المكتوبة عن الشرق الأوسط، مع أخرى تعبِّر عن تجربتها، بوصفها عربيّة مقيمة في أميركا، ونشرتها ضمن مجموعة «19 نوعاً من الغزلان»، 2002، التي نالتْ مديحاً واستحساناً كبيرَيْن.

في هذه المختارات المترجمة، نجد قصيدةً، مثل «خطوات» التي تتحدّث فيها عن تجربة المهاجرين الجدد إلى الولايات المتّحدة، وازدواج هويّتهم تبعاً لازدواج الثقافتَيْن اللتين يحملونهما. ونجد قصيدة مثل «القهوة العربية»، التي استطاعتْ فيها أن تعبّر عن الثقافة العربية من خلال طقس القهوة الصباحي البسيط. وقصيدة «دماء» التي تعبّر فيها عن معاناة الفلسطينيين جرّاء الاحتلال، وقصيدة «العربية» التي تركّز فيها على خصوصيّة اللّغة ووقعها على أبنائها، بحيث تصير حاملاً لمشاعرهم الأعمق، وقصيدة «أورشليم» التي تشير إلى توارث الأجيال جراحهم أباً عن جدّ، حتى تصير الجراح هويّة.

أورشليم

من «الحقيبة الحمراء» 1994

«فلنكُنْ جرحاً واحداً، إذا كُتِبَ علينا النزيف.
فلْنقاتلْ جنباً إلى جنب، ولو كان العدوُّ أنفُسَنا.
أنا لك، وأنت لي.»
* تومي أولفسون (شاعر سويدي)

لا يهمُّني من عانى أكثر...
يهمّني الشعبُ الذي ينتصرُ على معاناته.

حين كان أبي ولداً
أُصيبَ رأسُه بحجرٍ طائر
لم ينمُ شَعره مكانَ الجرح بعدها،
صارتْ أصابعُنا تتلمّسُ نقطةَ الضعف هذه، وتفسّرُ لغزها:
الولدُ الذي سقط أرضاً
نهضَ من جديد،
سلّةٌ من الأجاص- في مدخل بيت أمّه- كانت بانتظاره،
والأجاص لا يبكي.

بعدها،
قال الفتى الذي رماه بحجر:
«كنتُ أصوّبُ على طائرٍ»
ومن يومها، نما لأبي جناحان.

لكلّ منا نقطة ضعف،
شيءٌ نسيَتِ الحياةُ أَنْ تهبهُ لنا،
رجلٌ يعمّرُ بيتاً ليقول:
«أنا ابنُ هذا البلد»،
امرأةٌ تتحدّثُ إلى شجرةٍ
بدلاً من ابنها
فيزهرُ الزيتون،
طفلٌ يكتبُ قصيدةً:
«أنا لا أحبُّ الحروب،
فالحروبُ تنتهي بنصب التماثيل»،
ثم يرسمُ عصفوراً ملوّناً،
بجناحين كبيرين،
يغطّيان منزلَيْن بظلّ واحد.

ربّما، نحن- أيضاً- بليدون مثل التماثيل.
عسكرٌ يدخلون إلى الصيدلية:
«هاتِ أسلحةً ثقيلةً وحبوباً خفيفةً،
وإياكَ أنْ تتحرّك..
كي لا تصير أضحوكة».

ثمةَ منطقةٌ في دماغي
لا تنمو فيها الكراهية،
أتلمّسُ لغزها: ريحٌ، بذور،
يدٌ مجهولةٌ تلكزنا ونحنُ نيام.

ربّما فات الأوان،
لكنّ كلّ شيءٍ... يجيء بعد فوات الأوان.

القهوة العربيّة

من «أنطولوجيا الشعر الفلسطيني المعاصر» 1992

لم تكنْ ثقيلةً بالنسبة لنا.
اِجعلْها أكثرَ سواداً، يا أبي،

لتصبحَ أكثر كثافةً في الأسفل،
علّمْنا كيف تترسّبُ السنواتُ
في قعر الفناجين البيضاء الصغيرة،
وكيف يولدُ الحظّ
من بقعةٍ في قاع فنجان.
مُنحنياً على الموقد،
يتركُها تغلي وترتفع...
ثم يسحبُها لتنزل الرغوة،
مرَّتَيْن أو ثلاثاً، دون سكّر.
والتقليدُ الذي تنفصلُ فيه النسوةُ عن الرجال
لم نتّبعْه في هذا المجلس.

المئاتُ من خيبات الأمل
النيرانُ التي التهمتْ سُبحة خشبِ الزيتون في المستودع
الأحلامُ التي نطويها ونحملُها كلَّ يوم
مثل المناديل في الجيب؛
كلُّها انفردتْ على الطاولة
حول صحن الذرة نصف الفارغ.
هنا، لا أحدَ أهمُّ من الآخر،
فالجميع ضيوف.

دخلَ المجلسَ حاملاً الصينية
عاليةً ومتوازنةً بين يديه
دار بالقهوة على الجميع:
«ابقَ مكانك، تابعْ حديثكَ إلى آخره».
كانت القهوةُ مركز الوردة- الجلسة.

مثلما تقولُ الثيابُ المعلّقةُ على حبل الغسيل:
«ستعيشُ ما يكفي لتلبسني»
كانت القهوةُ علامةَ الثقة المطلقة،
وأكثر.

دماء

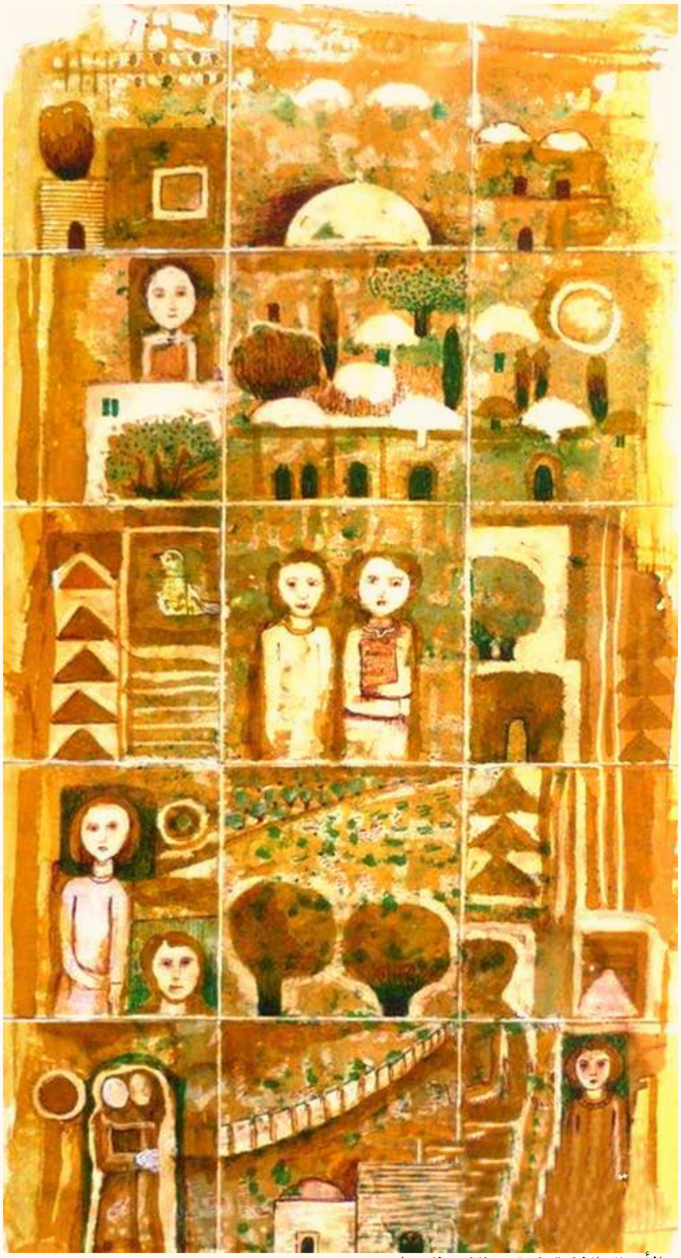
من «كلمات تحت الكلمات» 1995

«يعرفُ العربيُّ الحقيقيّ كيف يصطادُ ذبابةً بيده»
هكذا قال أبي وأثبته،
مُكوِّراً يديه حولَ الحشرة الطنّانة،
بينما يبحثُ الآخرون عن مضرب الذباب.

«في الربيع، تُقشِّر أيدينا جلدَها مثل الأفاعي»
«يؤمنُ العربيُّ الحقيقي أنّ البطيخ يشفي من خمسين داء».
أقول ذلك تمهيداً لما حدث:
قبل سنوات،
طرقتْ فتاةٌ بابنا
تريد رؤية العربي،
أجبتُها: «لا يوجدُ عربيٌّ هنا»،
ثم أخبرني والدي من يكون.
إنه «شهاب»... نجمٌ ملتهبٌ!
اسمٌ جميلٌ مستعارٌ من السماء.
سألتُه مرّةً: حين تموتُ، هل سنعيد الاسمَ للسماء؟
قال: «هكذا يتكلّم العربيّ الحقيقي».

هذا الصباح،
تعبرُ عناوينُ الصحف كالخثرات الدموية في الشرايين.
في الصفحة الأولى
طفلٌ فلسطيني معلّقٌ على جراقة

مثل حبّة تينٍ مشرّدة،
لكنّ لمأساتها جذوراً عميقة
أكبر منا جميعاً،
فبأيّ راية نلوّح؟
ألوّح براية الحجارة والبذور؟
ألوّح بغطاء الطاولة المطرّز بالأزرق؟!



الأعمال الفنية:نبيل عناني-فلسطين

ناديتُ أبي وتحدَّثنا..
ما كان ليستوعبَ ما يجري،
يستمعُ إلى الأخبار بلُغتَيْن، ولا يفهمُها.
سافرتُ إلى الريف
لأعيش مع الخراف والأبقار،
ولأصرخ في وجه الريح:
من يهبُ الآخر وصفَ «المتمدّن»؟!
أين لقلبي الباكي أن يرعى؟
ماذا يفعل العربيُّ الحقيقي الآن؟!

العربية

من «الحقيبة الحمراء» 1994

الرجلُ ذو العينين الضاحكتين
توقّفَ عن التبسُّم وقال:
«لـنْ تعرفـي معنـى الألـم، حتـى تتعلّمـي اللّغة العربية».
شيءٌ ما التمعَ في قحفِ رأسيْ؛
فالعربيُّ يحملُ أوجاعه في قحفِ رأسه.
وحدَها اللّغةُ تُصدّ ُع الجمجمة
وكأنها ضربٌ على أوتارٍ حجريةٍ
تئنُّ مثلَ مفاصل بوابةٍ حديديةٍ عتيقة.

همسَ لي:
«عندمـا تتعلّمين، سـوف تدخلين إلـى غرفةٍ في مكان ما،
وسوف تسمعين موسيقى آتيةً من بعيد،
قرعَ طبلٍ في عرسٍ رجلٍ غريب
يصّاعدُ تحت جلدك،

مطراً يهطلُ بآلافِ الألسُنِ النابضة،
سوف تتغيّرين كلّيّاً».

في الخارج،
توقّف الثلجُ، أخيراً،
في أرض، نادراً ما يسّاقطُ فيها الثلج،
أحسستُ بأيّامنا وقد صارتْ أكثر بياضاً وسكوناً.

حسبتُ أنّ الألمَ لا لغةَ لهُ،
ولهُ كلُّ اللّغات بنفس الوقت،
فهو المترجمُ الأعظمُ
والذي لا يكتمُ سرّاً.



أعترفُ بعاري، أعيشُ على شفا العربية،
ألتقطُ خيوطها الذهبية، ولا أعرفُ كيف أصنعُ منها بساطاً،
ربّما، لا أملكُ الموهبة،
أملكُ الصوتَ ولا أملكُ الإحساس.

أجلتُ رأسي فوق كتفيّ
باحثةً عن شخصٍ أتحدّثُ إليه،
ناديتُ صديقي الميّت
الذي قال لي عابثاً: «أنتِ لا تُجيدين الكتابة».
وهل ستساعدُني قواعدُ اللّغة في حالةٍ كهذه؟

لمستُ ذراعه،
أمسكتُها بقوةٍ،
وهو أمرٌ لا يمكنُ فعلُه، أحياناً، في الشرق الأوسط.
قلتُ له: «سأبذل جهدي»،
وأنا أتأسّى على قلبهِ المتشدّد.
بعدها..
وفي الشارع المغطّى بالثلج،
نادى لسيارةِ الأجرة قائلاً: «ألم»!
وقد توقّفتْ، بأيّ لغةٍ تناديها،
وفتحتْ أبوابها.

خطوات

من «19 نوعاً من الغزلان» 2002

خطّ البائعُ لافتةً لدكّانه
بالأحرف العربية، والإنجليزية.
جفَّ دهانُ الإنجليزية بسرعة،
أما الأحرفُ العربية: المتّصلةُ، والمنحنية،

فظلَّتْ نديةً دامعةً لامعة،
حتى اليوم التالي،
حيـن جـاء الأطفـالُ، بجيـوبٍ تخشـخشُ فيهـا السِنتات،
فقد تعلّموا استخدامَ عملة العالم الجديد
حاملينَ معها أحلامَهُم بالحلوى
وبالسكاكر المصنوعة على شكل أسماك.

يتدفّقون في الشوارع
يغوصون إلى أعماقها
مكتشفين طبقاتٍ من اللآلئ والمحار.

أحدُ هؤلاء الأطفال
سوف يروي حكايةً، يوماً ما،
تُبقي شعبه على قيد الحياة؛
قد تكونُ تلك الطفلة،
بثوبها الأحمر، بحقيبتها المدرسية على ظهرها،
بعينيها الـمُسَمّرتين إلى البرميل الممتلئ بالبذر!

خطواتُهم تخربشُ حروفاً على الرصيف.
تفرّقوا.. تجمّعوا..
تأخّروا عن المدرسة قليلاً..
حاملين وصيّة مطويّة: «لا تنسَ»!
مَنْ كَتَبها؟
لقد نسوا، مسبَقاً، مَنْ كَتَبها.
سمكةٌ قرمزية تعلقُ في الحلق
ضحكاتُهم الطويلةُ، قواربُ
يسافرون فيها مراراً ومراراً
راسمينَ الظلال العابرة
بين أضواء ابتساماتهم.

إحراق السنة الفائتة

من «كلمات تحت الكلمات» 1995

الرسائلُ تلتهمُ نفسَها في ثوانٍ
الأوراقُ الصغيرةُ التي علّقها الأصدقاءُ على مقبض الباب،
بلونها القرمزيّ الشفّاف،
ترفرفُ مثل جناحَيْ فراشة تتزوّجُ الهواء.

الأشياءُ التي تراكمتْ طوال السنة
صارتْ جاهزةً للإحراق:
فواتيرُ محلّاتِ البقالة
القصائدُ غيرُ المكتملة
الأيامُ التي دارتْ بنا بلهيبها البرتقالي،
ثم رمتْنا مثلّ حصاة صغيرة.

هنا، حلمتُ..
واختفى الحلم فجأةً،
وهنا، يصرخُ الغياب وحيداً،
يحتفل وحيداً،
ويفسحُ لي حيّزاً جانبه.
ومن هنا..
نبدأ عدَّ الأيام من جديد،
بدءاً من الأرقام الصغيرة.

رقصةٌ سريعة
تبعثرُ بها الأقدامُ خيباتِنا وأوراقَ الشجر.
وحدَها الأشياءُ التي لم أفعلْها
طوال السنة الفائتة
تفرقعُ عندما أنتهي من الإحراق.

إنريكـي بيلا - ماتـاس، من مواليد برشـلونة سـنة 1948، درس الحقـوق والصحافـة، واشـتغل، في السـينما، مخرجاً وممثّلاً. منـذ الثمانينات مـن القرن الماضـي، أصبح من الكُتّـاب الدائمين لملحق مجلّة «دياريو 16»، كما واصل النشر في مجلّة «ماغازين ليتيريـر» الفرنسـية، ما بيـن سـبتمبر 2004، ومارس 2008، وكتابة عموده «قهوة بيريك» في القسـم الثقافي من يوميّة «البابييس».

اعترافاً بأعمالـه الروائيـة، نـال إنريكـي بيـلا ماتـاس العديـد مـن الجوائز الأدبيّـة، أبرزها جائـزة فورمينتور لـلآداب، 2014، التـي سُـجِّلَ في قائمـة الفائزين بها، كتّـابٌ كبار، مثل: خورخي لويس بورخيس، وخورخي سـيمبرون وصمويل بيكيت، وخابيير ماریاس، وخوان غويتيسولو، وكارلوس فوينتس.



بيتٌ إلى الأبد

إينريكي بيلا ماتاس

لـم أعـرف، دومـاً، عن أمّـي إلّا القليـل. قتلها شـخص ما في بيتنـا ببرشـلونة، بعـد يوميـن من ولادتـي. كانـت الجريمة لغـزاً حقيقياً، اعتقدت أنه قد تَمّ حلّه يوم أكملت العشـرين من عمري، لكن والدي، وهو على فراش موته، طالب بحضوري. قـال لي إنـه- ولعدم وثوقه في النعـوت والصفات- كان يدنو من اللّحظة التي سـيرحل فيها مطلقـاً، إلّا أنه، قبل ذلك، كان يرغـب فـي أن يحكي لي شـيئاً، يرى أنه من المهـمّ أن أعرفه. أتذكّـر أنـه قال لي: إن الكلمـات ذاتها غالباً مـا تخوننا، وبهذا يكون كلّ شيء قد قيل، لكن، قبل ذلك، يجب أن تعلم أن أمّك ماتت لأنني أنا دبّرت الأمر هكذا.

فكّرت مباشرةً في قاتل مأجور، وبعد انصرام اللحظات الأولى للارتبـاك، أخذت اعترافات والدي مأخذ الجدّ واليقين. ففي كلّ مـرّة أفكّـر فيها فـي البلطة الداميـة كنت أحـسّ أن العالم كان يغرق أمام قدميّ، وخلفهما كانت تبقى مرسـومة، بشكل مثير للشـجون، وإلى الأبد، مشـاهدُ الفرح والامتـلاء التي كانت قد جعلتني أرسـم لوالدي تلك الصورة الأبوية المثالية، وتشكّل الصـورة الأسـطورية لرجلٍ يسـتيقظ دوماً قبـل الفجر، وهو

فـي منامته، يغطّي كتفيه بشـال، والسـيجارة بين أصابعه، وعينـاه ثابتتان على دوّارة الريح فـي المدخنة، تنظران إلى مولـد النهـار، مستسـلمتَيْن، بانتظـام لا يهدأ، وبـدأب هائل، للطقس المتفرّد في خلق لغته الخاصّة، من خلال تأليفه كتابَ منكّرات أو بيانَ نوسـتالجيات. فكرتُ دومـاً أنها، بعد موته، سـتنتقل إليّ لتشـكّل جزءاً من ميراثي الدافئ، وإن كان ميراثاً رهيباً.

لكن، في يوم عيد الميلاد ذاك، في بور دي لا سيلفا، هرب من ذلك الميرا ث كلُّ ميل إلى الحنان، وعرفت، فقط، الفزع والرعب اللانهائـي للتفكير بأنَّ أبي، وبجانب التركة، كان سـيورّثني الحكاية المدهشـة لجريمة قد وقعت- فـي الأصل- خلال الأيام الأولى من نيسـان، 1945، سـنة واحدة قبل ميلادي، حينما كان ما يزالُ يشـعر، بعد، بأنه شـابٌّ، ولديْه الحماسُ للإقدام علـى مغامرة الزواج بعد فشـلَيْن حاسـمَيْن. كتب رسـالة إلى شـابَّةٍ مِنْ أمبوردا، كان قد تعـرَّف إليها صدفةً في فيغيراس، ويبـدو أنها كانت تتوفّر على كلِّ الشـروط التي سـتجعل منه إنسـاناً سـعيداً؛ وعليه، فهي لم تكن فقيرة ويتيمة، فحسب،

وهو ما كان يُسَـهِّلُ عليه الكثير من الأشياء، إذ كان قادراً على أن يوفّر لها الحماية، وأن يقدم لها ثروة ماديّة محترمة، وإنما كانـت- أيضاً- جميلـة وعذبة جدّاً، كانت شـفتُها السُـفلى هي الشـفة الأشـهى في الكون، وكانت- على الخصوص- ساذجة وخَنُومـة فـوق العـادة، أي أنها كانـت تمتلك إحساسـاً قويّاً بالخضـوع للرجل، وهو شـيء كان يثمِّنُـهُ على درجة عالية، بسبب الجحيميْن الزوْجِيّيْن السابقَيْن اللذين اصطلى بنارهما. يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن زوجته الأولى، مثلاً، في نوبة غضـب غير عاديٍّ، قد أعطبت إحدى أذنيه. لقد كان والدي غير سعيد في زيجتَيْه السابقتين، حتى أن لا أحد ينبغي أن يفاجأ بأنـه، فـي بحثه عن امـرأة ثالثة، كان يرغـب أن تكون حلوة وخاضعة، وكانت هذه الشروط كلّها تجتمع في والدتي. كان يعلم أن رسـالة بسـيطة، مُصاغة بعناية، يمكن أن يكون لها أثـر هـادئ، وذلك- بالفعل- ما حدث. كانت الرّسـالة عاطفية جـدّاً، وكانـت مكتوبة بمهارة، حتى إن والدتي لـم تتأخّر في الرحيل إلى برشـلونة. ووسـط متاهة من الأزقّـة الضيّقة في الحـيِّ القوطـيِّ، دقّتْ بوّابةَ القصر المُسَـوَّر لوالـدي، والذي- على ما يبدو- لم يستطع أن يُخفيَ انفعالاته (أو لم يرغب) لمّا رآها هنالك أمام البوابة، وهي تمسـك، تحت المطر، حقيبتها الزرقـاء التي تركتها تسـقط على البسـاط، بينما هي تسـأل، بصـوت متواضـع ومرتعش ليتيـم، عمّـا إذا كان بإمكانها أن تدخل.

«كانت السـماء تمطـر في برشـلونة، ذلك اليـوم»، قال أبي، وهو على فراش الموت، ما لم أسـتطع أن أنسـاه أبداً، لأنني لمّـا رأيتهـا تعبر عتبة البـاب بدا لي أن المطر كان شرسـاً في وركيها، وشعرت بأنه قد تمّت السّيطرةُ عليَّ من خلالَ النزوة الإيروتيكيـة الأكثر كثافة في حياتي. ويبدو أن تلك النزوة لم تعـد تحُدُّها حدودٌ، لمَّا أخبرَتْهُ أنها كانتْ خبيرةً في فنِّ رقصَةِ لاتيرانا، وهي رقصة قروسـطية إسبانية في طور الانقراض. وتحـت إغـراء تلك المفارقة الخفيفـة، أَمَرَ والـدي، لِلتَّوِّ، بأن يتمَّ تنفيذُ ذلك الفنِّ، وهو ما قامتْ بتنفيذه- بكُلِّ سُرورٍ وحَتَّى الإنْهَاكِ- والدتـي، الحريصـةُ علـى إرضـاءِ جميـعِ رغباتِهِ، وبعناية كبيـرة الآن، وانتهتْ متعبة بين ذراعي الرَّجُلِ الذي، بـلا أدنى تـردُّدٍ أو شـكٍّ، أَمَرَهـا، بمَـوَدَّةٍ، أن تتزوجَـهُ اليومَ قبـل الغدِ. وفي تلـك الليلة، بقيا معاً. فأمَّـا والدي، الذي كان يهيمـن عليـه التحنلـق العالي الـذي يصاحب بعـض حكايات العشـق، فقـد كان لديه انطبـاعٌ أنَّ النَّوْم إلـى جانبها، ومثلما كان يتصوّر، هو مثل النوم مع طائرٍ، فقد كانتْ تُزَقزِقُ وتُغنِّي على الوسـادةِ، وكان يبدو له أنَّهُ لَيْسَ ثمَّةَ صوتٌ يُغنِّي مثْل صَوْتِها، وأنَّ عظامَها ذاتَها، مثل شفتها السُّفلى ومثل أغانيها، كانتْ هَشَّةً مثلَ الطُّيور.

وفـي تلـك الليلة، فـي ظلِّ وَشْوَشَـةِ المَطَـرِ البرشـلونيِّ، «أَنْجَبْنَاكَ». قال لي والدي، فجأةً، بعينين جاحظتين جدّاً. وسـبَقَ تَنفُّسٌ بَطِيءٌ مُقلق جدّاً لدى المُحتضرِ، الطَّلبَ المِلْحاحَ لقدح الفودكا.

رفضْـت أن أسـتجيب له، لكننـي، بعد أن هدّد بعـدم مواصلة حكايته، وكاحترازٍ مَحْض من احتمال تنفيذه الممكن لتهديده، هرعْتُ شـبه راكـضٍ إلى المطبـخ، محـاولاً ألّا تراني العمّة كونسـويلو، وأنـا أفعـل ذلـك، ومـلأت قدَحين مـن الفودكا. أعرف اليوم أن كلّ قلقي وانشـغالي كانا سخيفين، لأن العمّة كونسـويلو، في تلـك اللحظات، كانت تعيـش، فقط، لتغذية مكيدتها أمام لوحة قاتمة في الصالون، تمثّل الغَنَجَ السماوي لملائكـة، وهم يسـتعملون سـلَّم الارتقاء. لقـد كانت تعيش، فقـط، مـن أجـل تلـك اللوحـة، ومـن المحتمـل جـدّاً أن يكون ذلـك الهاجس قـد صرفها عن أيّ هاجس آخر: القلقُ المستمِرُّ لمعْرفتِها أنَّ أخاهـا الـذي كانَ يتعقَّبُـه هذا المَـرَضُ الوديعُ، والـذي لا يرْحَـمُ، كانَ يُحتضَر. أمّا بالنسـبة إليه هو فقد كان، في ذلك الوقت، يعيشُ لتغذية خُدْعةِ حكايته، فحسب.

فلمّا أطفأ غلّة عطشه، تابع والدي حكيه عن رحلة شهر العسل التي عرف أحداثها مسْرحَيْ إسطنبول والقاهرة: ففي المدينة التركيـة، لاحـظ السلوك الشاذَّ الأوّل في تصرُّفـات زوجته العذبـة والمستسـلمة، ومن جهتي، لاحظتُ الشذوذ الأوّل في حكايـة والـدي، فقـد كان يخلط بيـن هاتيـن المدينتين وبين باريـس ولنـدن، لكني فضّلت عـدم مقاطعته، عندما سـمعته يقـول لي إن سـلوك والدتي الشاذّ لم يكـن- بالضبط- عيباً، ولكنه كان سـلوكاً مـن قَبيل هواية خاصّـة غريبة، فقد كانت تحبّ جمع الخبز.

فـي إسـطنبول، ومنـذ اللحظـة الأولى، تحـوَّل الدخـول إلى المخابـز إلى رياضة غريبة. كانا يشـتريان الخبز دون حاجة أو جـدوى تمامـاً، إذ لم تكن الغايـة منها أن تُسْـتعْمَلَ للأكل، بـل لزيـادةِ وزْنِ الكيس الكبير الذي كانت تقـعُ فيه المجموعةُ الخاصَّة بأمّي. بعد ذلك، سـرعان ما احْتَجَّ والدي وتسـاءل، بتوتُّر لافت للنظر: إلام يعودُ ذلك العشقُ الغريبُ للخبز؟

- لابـدّ أن يكـون ثمّة شـيءٌ لإطعـام الجيش. أجابتْ والدتي بشكل مقتضب، وهي تبتسمُ له، كَمَنْ يتابع خطواتِ مجنون.

- لكن، يا ديانا، أيُّ نوعٍ من الهزلِ هو هذا؟ تَمْتمَ والدي مُرتبكاً.

- يبـدو لـي أنكَ أنتَ الذي تمزحُ بهذه الأسـئلة السَّـخيفةِ جدّاً. أجابت، في أجواءِ غيبوبةٍ، وهي ترسـم نظرةً عذبةً وحالمةً لحَسيري البَصَر.

في إسـطنبول، بقيا سـبعة أيام، بحسـب والدي. ولمَّا وصلا القاهـرة كانت والدتي تحملُ في كيسـها الكبير حوالي أربعين رغيفاً من الخبز. وبما أن الوقتَ كان ساعة متأخرةً من الليل، فقد سَـعِدَ والدي لمعرفتِهِ بأنَّه في مَأمَنٍ مِنَ المَخابِزِ القاهرية، بل إنه تطوَّعَ لحَمْلِ الكيس، ولم يكن يعْرفُ أن تلكَ السَّـاعاتِ سـتكونُ آخِرَ سـاعاتِ سـعادتِهِ الزَّوْجِيَّة. تناولا العشاء على متن المَرْكبِ الرَّاسِي على جانب ضفة النيل، وانتهيا يرقصان، مـا بين كـؤوس الشـمبانيا الوردية، وتحتَ أضـواءِ القمرِ في شـرفة غرفة الفندق. لكن، سـاعاتٍ بعد ذلك، استيقظ والدي في منتصفِ الليلة القاهرية فزعاً، واكتشـفَ، بدهشة عظيمة، أنَّ والدتي كانتْ مُسرنمة، وكانتْ ترقصُ، بشكلٍ مُحتدم، على الكنبـةِ، رقصـة التيرانا. حـاولَ أنْ يحافظَ علـى هدوئهِ، وأن ينتظرَ، بصبر، أن تستنفدَ كُلَّ قواها وتعودَ إلى السرير، وأن تغْرقَ مِن جديدٍ في نومها العميق. لكن لمَّا حدث هذا، انضافتْ إلى ما سَلفَ أسبابٌ جديدةٌ للقلق: لقد شرعت والدتي فجأة في الحديثِ وهي نائمة، فالتفتَتْ إليه وقالتْ له شـيئاً. وفي لمح البصر، دَوَّى صَوْتُ أمْرٍ حادٍّ لا هوادة فيه:

- رُصّ الصُّفُوف.
كانتْ دهشةُ والدي لم تغادرْهُ، بعد، لمَّا سَمِعَ:
- نصف دورة. فرِّق الصفوف.
لم يستطع النوم طوال الليل، وساوره الشكّ في أن زوجته، في المنام، كانت تخدعه مع فوج عسكري كامل. في صباح اليوم التالي، كانت مواجهة الواقع تقتضي من أبي أن يَقْبَلَ أنَّ زوجتَهُ كانتْ، خلال السَّاعَات الأخيـرة المُنْصَرِمة، قد رقصتْ رقصة التيرانا، وأنها تصرَّفتْ مثل عقيدٍ مُنزعِجٍ، يَبدو أنَّ كُلَّ ما كان يهمُّه هو إعطاءُ الأوامر، وتوزيعُ أرْغِفَةِ الخبز بيْنَ الجنودِ فقط. وكان عزاؤه أنَّ زوجتَهُ، خلال اليومِ كلِّه، قد استمرَّتْ عذبةً ومستسلمة، كالمُعتاد. ولكن هذا لم يَكن عزاءً كبيراً، لأنه، على الرغم من أنَّ السرنمةَ المُتَجبِّرَةَ، لمْ تُعاودِ الظُّهورَ في الليالي القاهرية، إلّا أنَّ المُؤكَّدَ هو أنَّ الأوامرَ قد زادتْ، وبشكلٍ أكثرَ حدَّة.
وبدأت لمسةٌ من ديانا تتحوَّل إلى محنة حقيقية، قال لي والدي، ثم أضاف: فوالدتك كُلَّ يوم، ودقائقَ قليلة قبل أن تستيقظَ، كان شخيرُها الذي يتبعُ الغطيطَ يبدو كما لو أنه يحاكي صوْتَ نفيرٍ لا لُبْسَ فيه، عند الفجر.
هل كان والدي يهْذي؟ على العكس تماماً؛ كان يعي جيداً ما كان يقول، وكان رائعاً -أيضاً- أن أرى كيف أنه، وهو على مشارف الموت، بقي محافظاً، تماماً، على روح السخرية المعتادة فيه. هل كان يبتدع؟ ربّما! ولذلك حاولتُ أن أنظرَ إليه بعينينِ غير مصدِّقتين، لكن، لم يبدُ لي أنَّه قد تأثَّر، واستمرَّ جادّاً وثابتاً في حكايته.
حكى أنها، عندما كانتْ تستيقظُ مرَّةً أخرى، تغدو، من جديدٍ، الزوجة العذبة والمستسلمة، على الرغم من أنها، في بعضِ الأحيان، عندما تكون بالقرب من مخبزة، أو بمجرَّدِ سَيْرِها في الشارع، تنفلتُ منها نظراتٌ مكتئبةٌ غريبةٌ توجِّهُها في تلك القاهرةِ، وهي على عتباتِ الحرب، إلى الجنودِ وهم يقومون بالحراسة خلفَ المتاريس جنب النيل. بل إنها، في صباحِ يومٍ ما، جرَّبَتْ بعضَ الخطوات مِنْ رقصة التيرانا أمام الجنود.
أكثر من مرّة كان والدي يُحسُّ برغبةٍ لمواجهةِ المُشْكل، مباشرةً، بالتحدُّثِ إليها، كأن يقول لها على سبيل المثال:
- أنت لديكِ- على الأقلِّ- انفصامٌ في الشَّخْصية، فأنتِ مسرنمة! و-بالإضافة إلى ذلك- أنت ترقصين رقصة التيرانا فوق الكنبة، وتجعلين سرير الزوجية حقلاً للتداريب العسكرية.
لم يقل لها شيئاً، لأنه كان يخشى- إذا ما تكلَّم معها عن كلّ ذلك- أن يكون ذلك مؤذياً لها، والشيْءُ الوحيدُ الذي يمكن أن يحقّقه هو أن يوجّهها إلى دليلٍ على مَلْمَحٍ خَفِيٍّ مِنْ طبْعِها: بعْضَ مواهبِها في القيادة. لكنْ، في يومٍ ما، وهما يتجوّلان فوْقَ الجِمَالِ بالقرب من الأهرامات، ارتكب والدي خطأً حين أوحى إليها بحبكة قصّة قصيرة، كان قد خطَّطَ لكتابتِها:
- انظري، يا ديانا: إنها حكاية زوجين منسجمين كثيراً، بل يمكنني أن أتجرَّأ على القول إنهما مثاليان. ومثل كل الحكايات السعيدة، فإنه لن يكون ثمة أهمّيّة كبرى في أن تُحْكَى لولا أن الزوجة كانت تتحوَّلُ، في كلِّ ليلةٍ، خلال الحُلْم، إلى عسكريّ.
لم يكن يعد قد أنهى جُمْلَتَهُ، حينما طلبتْ منه والدتي أن يَتِمَّ إنزالُها عن مَتْنِ الجَمَل، وبعد أن حدجته بنظرةِ تحَدٍّ، أمَرَته أنْ يحمل كيس أرغفةِ الخُبْز: التركية، والمصرية. أحَسَّ والدي حالةَ رعب، لأنَّهُ، منذ ذلك الحين، لن يكونَ، فقط، محكوماً عليه بتَحَمُّلِ كوابيس القمح الأجنبي، ولكن، سوف يتلقى الأوامر- أيضاً- تباعاً: الأمر تِلْوَ الآخر.
في رحلة العودة إلى برشلونة، كانت والدتي تأمُرُ، بسُلْطَةٍ مَكينَةٍ، جَعَلَتْهَا تلتبسُ عليْه بالقائد العامِّ للفيلق الأجْنبِيِّ، وأغْرَبُ ما في الأمْرِ، ومن المُضحكِ- أيضاً- أنَّها بَدَتْ، منذ اللحظة الأولى، متماهيةً تماماً مع ذلك الدور، لأنها بقيتْ كما لو أنها غائبة، وقالتْ إنها كانت تحسُّ نفسها تائهة في عالم تُزَيِّنُه بُسُط جزائريَّة ثقيلة، مع مرشّحات للتَّخفيف من شراب العَرَق وشراب الأبسنت ونارجيلات الكيفِ، وهي تَمْسَحُ أفقَ الصَّحراء من اللَّيْل المُضيء، للقريةِ المُنغرسة في الواحة.
وعند وصولهما إلى برشلونة، وبعد استقرارهما في القصر القديم للحَيّ القوطي، ذهب الأصدقاءُ لزيارتهما، وأصابتهم مفاجأةٌ كبرى لمَّا رأوْها تدخِّنُ مثلَ رَجُلٍ، والسيجارة ينبعث دخانها، وتعلق بمقرن شفتيها، أمَّا والدي فقد رأوه بملامحَ كليلةٍ وملساءَ، مثل الحصى المصقول بالأمواج، نصْفَ أعمى، في شمس الصحراء، وقد صار جندياً عجوزاً في الفيلقِ الأجنبيِّ، يراجعُ الصُّحُفَ الاستعمارية القديمة.
- والدتك كانتْ جنرالاً. خَلَص أبي إلى ذلك، ولم يكن لدَيَّ أيُّ خيارٍ سوى الانتصار في المعركة، من خلال الاتّفاق مع شخْصٍ لقتلها. لكن، أجلْ، انتظرتُ أنْ تُولدَ أنتَ، لأنَّني أردتُ أن يكونَ لديَّ وريثٌ. كنتُ، دوماً، واثقاً بأنني يومَ أعترفُ لك بالجريمة، سوف تعرفُ كيف تتفهَّمُ أمْرِي.
كلّ ما كنتُ قد استوعبتُه، بالتمام، حتى تلك المرحلة من الحكاية، هو أنَّ والدي كان في موقف عظيم، على مشارفِ الموت، وكان يُبْدِعُ بلا توقُّفٍ، وفقاً لحاجتِه المُستمرَّةِ في سَرْدِ الحكاياتِ. ولم يستطعْ دُنُوُّ الموت أنْ يُثنيه عن لذَّةِ إبداعِ الحكاياتِ. وكان لدَيَّ انطباعٌ بأنَّهُ كانَ يرغبُ في أنْ يُوَرِّثَني بَيْتَ التَّخْييل، ونعمة أنْ أسْكُنَ فيه إلى الأبد؛ لذلك، وأنا أصعدُ مشياً إلى عربةِ كلماته، قلتُ له فجأة:
- لا شكّ في أنكَ شبَّهْتَنِي بآخَرَ! فأنا لستُ ابنكَ.
أمّا بالنسبةِ إلى العمَّةِ كونسويلو فهي ليستْ سوى شخصيةٍ، من خَلقي أنا.
نظرَ إليَّ بنوعٍ منَ القلقِ إلى أنْ تجَاوَبَ معي، في آخرِ المَطافِ. شدَّ على يدَيَّ مُتأثِّراً بحماس، وابتسمَ لي ابتسامةَ سعيدةً، ابتسامة المُقتنع بأنَّ رسالتَهُ قد وصلتْ إلى مَرْفئها الآمن. مع مَخزونٍ من الحنين، كانَ، لِلتَّوِّ، قد أورثني بيتَ الظِّلال الأبديَّة.
والدي الذي كان، في أزمنة أخرى، يؤمنُ بأشياء وأشياء عديدةٍ، لينتهيَ، في الأخير، غيْرَ واثقٍ من أيِّ شيْءٍ، كانَ يمنحني يقيناً واحداً ونهائياً: يقين الإيمان بالخيال، بوصفه خيالاً، وأن أعلمَ ألّا شيءَ آخرَ موجودٌ، وأنَّ الحقيقةَ الرّائعَةَ تفْرضُ أنْ يكونَ المرءُ على وعْيٍ بأنَّ الأمر يتعلّقُ بخيال، وأن تعرفَ كيف تؤمنُ به.

ترجمة: خالد الريسوني

القراءة هي نوع من مقاومة الوحدة

ليانغ شياو شنغ

ترجمتها عن الصينية: مي عاشور

يعتقد الجميع أن الوحدة تكون نتيجة أنك تريد فعل شيء، ولكنك لا تجد شيئاً لتفعله، تريد أن تتحدَّث، ولكنك لا تجد شخصاً تحدِّثه، ترغب في تغيير الظروف من حولك، ولكنك تعجز عن ذلك. نعم، كلّ ما سبق هو تعريف أساسي للوحدة؛ الوحدة هي تدمير بطيء للطبيعة الإنسانية، الوحدة ضدّ روح الإنسان، وتشبه- تماماً- معدناً يصدأ بسهولة.

سُئلت ذات مرّة، عندما كنت أتناقش مع طلّاب جامعيّين: «ما هي- بالضبط- فوائد عادة القراءة للإنسان؟».

أجبتهم عدّة إجابات، وكانت أخرها أن القراءة يمكنها أن تجعل الإنسان يملك القدرة على الصمود أمام الوحدة لوقت طويل.

ضحك الطلّاب، بدا لي وكأنهم لم يقتنعوا بذلك. نعم، فكلّهم شباب، والجامعة هي مكان يجتمع فيه عدد ضخم من الطلّاب، ويسكن في الحجرة الواحدة ستّة منهم، لذلك لا تقربهم الوحدة! ولكنني، في الحقيقة، رأيت- في الوقت نفسه- أن الوحدة تسكن أعماق قلوب بعضهم، بشكل لا يوصف.

إن الوحدة، في الجامعة، تتوارى خلف سعيهم وراء الموضة والتسلية، وهذا نوع من أنواع وحدة الإنسان وسط الجموع: نوع أخر من الوحدة، وحدة العصر الحديث.

فإذا كان هناك شخص، يخلو قلبه من ذكريات تستحقّ الذكر، ولا يوجد في عقله أفكار تستحقّ التنظيم، إذاً، ستصدأ، بسرعة، الطبيعة البشرية لهذا الإنسان أو هذه الإنسانة، من ملامحه الخارجية وحتى داخله.

رغم أن والدي كان لا يعدو كونه مهندساً عاديّاً، إلا أنه قد تعرَّض للنفي في أثناء «الثورة الثقافية»[1]. نُفي وحده إلى أغوار جبال ستشوان[2]، لمدّة سبع أو ثماني سنوات؛ ليقوم بزراعة الخضروات لمطاعم العمال. استصلح بمفرده قطعة أرض كبيرة، ولم يتوقف عن زراعتها وحصادها لمدّة عام. وفي ذلك الوقت، اعتمد على القراءة لتسلية نفسه في وحدته.

إن أثمن قدرة تعطيها المعرفة للمثقَّفين هي القدرة على التفكير؛ لأن الاعتماد على قدرة التفكير، تجعل الإنسان يحتفظ بآخر رفيق يتجاذب معه أطراف الحديث، بغضّ النظر عن الظروف التي يكون وحيداً بموجبها؛ وهذا الرفيق هو ذاته. إن الحديث مع الذات كافٍ لمقاومة الوحدة الطويلة جدّاً، والصمود أمامها، حتى لو رأى الآخرون أن فعل هذا لا معنى له.

ليس أكبر أنواع الوحدة أنك تريد فعل شيء ولا تجد ما تفعله، وليست أن ترغب في التكلّم ولكنك لا تجد من تُحدِّثه، بل هي



الصورة من كلمة «ليانغ شياو شنغ» في معهد فينغ تجي تساي للأدب والفنون.

أن تريد أن تتذكّر، ولكنك لا تجد ذكريات جديرة بالتذكُّر، وتريد أن تفكِّر ولكنك تكون قد خسرت عادة التفكير، منذ أمد بعيد. وحينها، يكون الإنسان قد أقصى آخر شخص يرافقه، بل أكثر صديق إخلاصاً له في الحياة، وذلك الشخص هو نفسه. لا يظنّ أحدكم، مخطئاً، أن الوحدة والعزلة لن تجدا سبيلاً إلى قلبه إلى الأبد، فإن واقع المجتمع الحديث يخبرنا أنهما سيداهمانا، عاجلاً أم آجلاً.

يا إنسان، اقرأ، من أجل أن تملك قدرة على مقاومة الوحدة والصمود أمامها! ستستطيع أن تتكيّف مع الوحدة والعزلة لتستمتع بالوقت، في بعض الظروف العادية، بمجرّد أن تمتلك هذه القدرة.

صدِّق أو لا تصدق، فالأمر متروك لك.

ليانغ شياو شنغ: كاتب وسيناريست صيني معاصر، عضو اتّحاد الكتّاب الصينيّين، وُلِد عام 1949، له العديد من الأعمال القصصية، والنثرية التي أثَّرت- بشكل كبير- في الأدب الصيني.

(1) الثورة الثّقافية: قادها الزعيم الصيني ماوزي دونغ عام 1966، بهدف تطهير الحزب الشيوعي الحاكم. وخلالها، تَمّ نفي عدد كبير جداً من المثقَّفين إلى الريف الصيني والمناطق النائية.

(2) ستشوان: مقاطعة تقع جنوب غربي الصين.

وُلِـد «شـو جه موه» عـام 1897، في مقاطعـة «جه تجيانغ» في الصيـن، وهو واحد من أشـهر الشعراء وكتّاب النثر في الأدب الصيني الحديث، درس في جامعة شنغهاي، وفي جامعة بكّين، وفي جامعة بي يانغ، والتي تُعرَف بجامعة تيان تجين.
تتَّسم أشعار «شو جه موه» بالرومانسية وروعة الكلمات والتشبيهات غير التقليدية التي تخاطب العقـل والقلـب، كما أن أشـعاره لا تخلو من مديـح الطبيعة والجمال، أيضاً. و«شـو جه موه» هو مؤسِّس جماعة الهلال الشعرية، عام 1923، التي كان لها تأثير كبير في تاريخ الأدب الحديث في الصين، وقد تأثَّر كثيراً بالشاعر الهندي الكبير طاغور.

قصيدتان لـ«شو جه موه»

سعادة ندفة الثلج

لو كنت ندفة ثلج،
لكنت انجرفت، برشاقة، في الأفق،
سأعرف، حتماً، اتّجاهي بوضوح،
أحلِّق إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى
على هذه الأرض وجهتي.
لن أذهب إلى تلك الوديان الفاترة النائية،
ولا إلى سفوح تلك الجبال المقفرة،
ولن أمرّ- أيضاً- بالشوارع المهجورة كَسِيْرَ الفؤاد،
سأطير إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى.
انظر، لديّ اتّجاهي
أتراقص بلطف، في عرض السماء،
وقد ميّزت ذلك البيت الهادىء الجميل،
أنتظرها لتأتي إلى زيارة الحديقة
أطير إلى أعلى، إلى أعلى، إلى أعلى،
آه، يفـوح من جسـدها عطر ناعم من الـ«جو شـا ماي»(*)،
في ذلك الوقت، أتَّكىء على جسدي النحيل،
ألامس صدر ملابسها بلطف،
ألتصق بقلبها الشبيه بالمُوَيْجات،
أذوب، أذوب، أذوب
حتى أنصهر فيه!

من أجل البحث عن نجمة

أركب جواداً أعرج ضريراً،
أضربه بسوط صوب ليل حالك،
أضربه بسوط صوب ليل حالك،
اجتازُ الجواد الأعرج الضرير!
أندفع تجاه ظلام هذا الليل الدامس،
من أجل البحث عن نجمة.



العمل الفني: Hu yongku-الصين

من أجل البحث عن نجمة،
أندفع تجاه هذه البراري المعتمة.
أُنُهكت، وأُنهِك الجواد أسفل سرجي،
ولم تظهر، بعدُ، تلك النجمة!
لم تظهر بعد،
تَعبت، وتَعبت تلك المهارة التي تعلو سرج الجواد.
لاح في الأفق،

هذه المرّة، وميض كالكريستال،
تقع دابّة في البراري،
وتتمدّد جثّة في سواد الليل،
في المرّة التي لاح فيها وميض، كالكريستال، في الأفق!

*«شو جه موه» واحد من أهم الشعراء في الصين في العصر الحديث.
* ترجمة: مي عاشور

الأعياد التي تحت النافذة..

نصف قرن على رحيل الشاعرة آنّا اخماتوفا

منير أولاد الجيلالي

في الخامس من مارس/آذار، 1966، توفّيت آنّا اخماتوفا، في ضواحي موسكو، ونُقِل جثمانها إلى لينينغراد، حيث دُفنت في مقبرة «كوماروفو» بالضواحي. أي أنه قد مَرّ نصف قرن على التأثير القوي الذي تركته آنّا فينا، بوصفها امرأة وشاعرة. فصوتها الثائر المنبعث من وراء «الكولاغ» المكسوّة زواياه بالفجيعة لروسيا الستالينية، سيغدو قدراً عظيماً لمجابهة الموت، والكلمات التي اختفت في حداد طويل، تبدو، الآن، أبديّة وشجاعة، والشعر سيصنع الحياة ويتجاوزها. وقد يصير، يوماً ما، خلاصاً، في عالم أكثر إيماناً بالإنسان والحبّ والحياة.

من أبوين هما: أندريه أنطونوفيتش غورينكو، ضابط بحرية في الأسطول القيصري، وإينا إيرازموفنا، وُلِدت آنّا أندرييفنا غورنكو «اخماتوفا»، في بلدة «بلشوي فونتان»، إحدى ضواحي مدينة أوديسا على البحر الأسود، في 23 يونيو/حزيران 1889. بالقرب من مدينة بطرسبرغ في بلدة «تسارسكوري سيلو»، أمضت طفولتها وتعليمها الثانوي، وبعد انفصال والديها هاجرت مع والدتها إلى الجنوب قبل أن تلتحق بمعهد الحقوق التابع لجامعة كييف.

في العام 1910 تزوّجت آنّا، التي اختارت كتابة الشعر في سنّ مبكرة، من صديق طفولتها الشاعر نيقولاي غوميلوف الذي أنجبت منه طفلهما ليف غوميلوف. ورغم انفصالهما القهري، وزواج آنّا، بعد ذلك، من عالم الآشوريات فلاديمير شليكو، وبعده الناقد الجمالي نيكولاي بونين، إلّا أنها ظلّت أكثر ارتباطاً بتاريخية زوجها الأوّل غوميلوف، الذي شاركته بدايات سفرها الشعري داخل حركة الأوجية «Acmeisme» المناهضة للتيّار الرمزي، إلى جانب الشاعر الكبير سيرغي غروديتسكي، وعدد من الشعراء الشباب: أوسيب ماندلشتام، وميخائيل كوزمين، وبوريس سادوفسكي، وغيرهم.

فبعيداً عن خيالات المدرسة الرمزية وأوهامها التي انطلقت في السنوات الأولى للقرن العشرين، والتي تميَّزت بأشكالها الشعرية المشبعة باللغزية والصوفية ذات الجذور التأمُّلية الآخروية لفلسفات القرن التاسع عشر، دافعت آنّا، داخل تيّارها الجديد، ذي النزعة الواقعية، المحتفظ بالرمزية الأسلوبية والفنّية، وعلى عكس السمات التي كانت، آنئاك، مميِّزة للأدب السوفياتي المنجذب أكثر نحو الإيديولوجيا والفنتازيا، عن العودة إلى العالم الواقعي؛ أي جعل الكتابة مشروعاً نبيلاً قادراً على إعطاء صور أعمق عن معاناة الإنسان واغترابه داخل كيانه ووجوده، في تلك الحدود التي تخلّص الكتابة من قسيّة التطابق الشكلي، لصالح قوّة الكلمة وجاذبيّتها.

ومنذ ديوانها الأوّل «المساء» (1912)، إلى ديوان «المسبحة» (1914)، و«السرب الأبيض» (1917)، ثم «عابر السبيل» (1921) و«آنّو - دوميني» (1922)، نستطيع أن نقرأ، لدى آنّا، ذلك الإحساس القويّ باللّغة والأسماء والأمكنة المحمومة، لامرأة حوّلتها عزلة الحبّ والحرب إلى أسطورة. لقد استطاعت أن تجعل من كتاباتها الشبيهة بقصص شعرية، تعويضاً عن غيابها القريب من ذاتها ومن العالم، حيث تختفي آنّا في جراح شعبها الباكي كما تختفي أيقونة نادرة في نهر «النيفا». لكننا، عندما نحفر أعمق لاستعادة الظلال الغارقة في الظلام والصمت، نستعيد معها تلك الأعياد التي تحت النافذة، والذكريات المثقلة بالإيمان والأسى والأسرار.

ما بين 1921، السنة التي أُعدِم فيها صديقها وزوجها السابق غوميليف بتهمة معاداته للنظام السوفياتي، واعتقال ابنها ليف، في العام 1937، عاشت آنّا حياة جحيمية، أخفتها عن الأنظار. لقد فضّلت الإبقاء على درجة من الحرّيّة الداخلية بعيداً عن شرّ النظام (على حَدّ تعبير الكاتب سولجنيتسين)، إلى حدود بداية الأربعينيات، حين بدأت مجلّة «النجم» الدورية بنشر بعض قصائدها المهرَّبة المختارة. لكنها استمرّت، بكبرياء صلب، في مواجهة مسيرة الثورة الاشتراكية بكلّ دمويّتها، وعايشت كيف زَجّت الآلة البوليسية للنظام بالمعارضين، من الشعراء والكتاب وكبار الفنانين، في أقبية المعتقلات. وظلّت، بمداد من حديد، تنعى، في عزلتها، موت الشاعر أوسيب مندلشتام، في معتقله البارد، وانتحار مايكوفسكي، واغتيال اسينين، والمصير التراجيدي للمسرحي مايور خولد والشاعرة مارينا تسفيتايفا، حتى عُدَّ ديوانها «قدّاس جنائزي» أو «تراتيل الموتى»، الذي لم ينشر إلّا بعد رحيلها واندثار دولة الاتّحاد السوفياتي، من بين الروائع التراجيدية في الشعر الروسي الحديث، من حيث قوّة إيحاءاته، وعمقه الإنساني، الذي جعل منه مرثيّة وجودية للبؤساء والمعذّبين، وشهادة مرعبة وجريئة على جرائم السنوات الستالينية.

حين اندلعت الحرب الوطنية العظمى، وفي بداية الغزو الألماني للاتّحاد السوفياتي، استغلّ النظام رمزية آنّا لحشد مزيد من التأييد القومي ضدّ الغزو. حيث كتبت عدداً من القصائد الوطنية



آنّا اخماتوفا

والحماسية التي صدرت في طشقند سنة 1943. إلّا أنها، مع عودتها إلى لينينغراد، تعرّضت للطرد من اتّحاد الكتاب السوفيات، بعدما صودرت كتاباتها، واتُّهِمَت بالتحريفية واللاوطنية، من طرف بعض القياديّين في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي، في منتصف الأربعينيات. ورغم ما عاشته من قساوة الاضطهاد في هذه الفترة، إلّا أنها ظلت ممانعة، رافضة الخضوع لمطالب النظام، عدا مرّة واحدة، في العام 1950، حين كتبت بعض القصائد «الباهتة» في مديح ستالين والنظام الشيوعي؛ طمعاً في العفو عن ابنها الوحيد وتحريره من جحيم الأَسْر.

بعد موت ستالين، الذي وصفها بالبرجوازية المتعفّنة والضالّة، وفي المدّة الفاصلة بين 1955 و1965، عرف الحقل الثقافي الداخلي نوعاً من الانفراج النسبي، مَكّنَ أخماتوفا- رغم ظروف الرقابة الجدانوفية المتسلّطة- من استعادة مكانتها الأدبية في قوّتها وتنوّعها، داخل الوطن وخارجه؛ حيث قامت بترجمة مجموعة من الأعمال الأدبية، لعدد كبير من الشعراء والكتاب الأجانب المرموقين، إلى اللّغة الروسية، وعلى رأسهم الفرنسي فيكتور هوغو، والإيطالي جياكومو ليوباردي، والهندي رابندرانت طاغور، وبعض المجموعات القديمة من الشعر الآسيوي والشعرالمصري، بالإضافة إلى عدد هائل من الدراسات والمقالات الأدبية والفنّية، كان أشهرها حول شعر بوشكين وحياة ألكسندر بلوك. إلى جانب قصيدتها الملحمية «قصيدة بدون بطل» التي عَدَّها النقّاد من أعمق كتاباتها السير- ذاتية، وأكثرها تجسيداً للإرهاب: الأيديولوجي والعسكري الذي عاشته تحت حصار لينينغراد.

لقد عرفت اخماتوفا، بأصالة وتفرُّد، كيف تجعل أشعارها واقعية في واقع فجائعي بعيداً عن الغموض الاستعاري والتجريد الرمزي والذي اعتمده شعراء آخرون: (اسينين، باسترناك، بلوك، وماياكوفسكي...). كانت مشدودة أكثر بواقعية يقظة وطليعية إلى الشفافية في التعبير والبساطة في الإيقاع. إننا نجد أنفسنا أمام ملحمة شعرية لكتابة، لا تقول إلّا نفسها، كاملة ومستقلّة، منزوية في نوع من الصمت الجارف، الذي استطاع أن يمتلك القدرة على إبداع الكثير من الكبرياء والجمال، وسط الخراب والانكسارات الكابوسية المباغتة؛ كتابة عصيّة، أقرب ما تكون إلى عصف ناري يقصف جدران البشاعة التي رسَّبتها الأيديولوجيا على حساب حرّيّة الإنسان. في منتصف الستينيات، وبعدما ذاع صيتها، وتُرجمت أعمالها إلى العديد من اللّغات العالمية. مُنِحت آنّا أخماتوفا، تكريماً لها، جائزة «ايتنا - تاورمينا» العالمية للشعر في إيطاليا، والدكتوراه الفخرية في الأدب من جامعة أوكسفورد، بعد رحلة مروّعة من الألم والقهر، لم تنل من شموخها وصلابتها في مواجهة العدم والدوغمائية.

لقد قاومت- بوصفها شاعرة- ببسالة وإيمان نادرين، كلّ أشكال الهمجية والقذارة، لكي لا تكون للشعر وظيفة أخرى سوى الحياة. ففي عالم غير آمن وأعمى، ستبقى كلماتها العظيمة ملهمة:

«بهدوء يجري اللون الهادئ
القمر الأصفر يدخل إلى الدار..
يدخل القمر بقبّعة مائلة،
ويرى ظلاماً..
هذه امرأة وحيدة..
الزوج في القبر، والابن في السجن..
صلّوا، إذن، من أجلي».

الإرث المنسيّ..

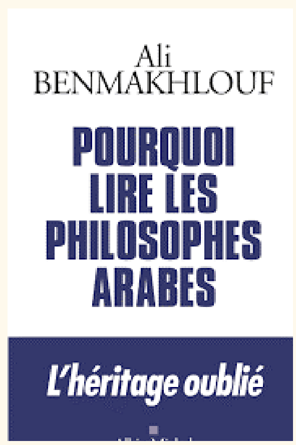
لِمَ قراءة الفلاسفة العرب؟

المهدي مستقيم

تسهم عدّة عوامل في تهميش الفلسفة العربية، وعدم الاعتراف بإسهامها في تشكيل التراث الإنساني. ومن بين هذه العوامل نجد تلك الأفكار النمطيّة التي أُلصِقت بالفلسفة العربيّة، كونها تنطلق من أسس دينية إسلامية، من جهة، وكونها تكراراً للفلسفة اليونانية، من جهة أخرى؛ وهنا ما نجده حاضراً، بقوّة، لدى أرنست رينان، الذي يقصي إسهام الفلسفة العربيّة في تشكيل التراث الإنساني، إذ ليس لدينا- بحسب رينان- ما نتعلّمه، من ابن رشد، أو من العرب، أو من العصر الوسيط، كما أنه لا يتردّد في إقحام ابن رشد داخل صراع العقل ضدّ التعصُّب،اشارة منه إلى أن تاريخ البلدان الإسلامية كَرَّسَ انتصار التعصُّب الديني على نور العقل.

يلقي المفكّر المغربي علي بن مخلوف، في كتابه، «لِمَ قراءة الفلاسفة العرب؟.. الإرث المنسي». الصادر- مؤخَّراً- عن منشورات (ألبان ميشال) الفرنسية، المسؤولية على إرنست رينان وأتباعه، فيما لحق الفلسفة الإسلامية من تهميش ناتج عن تصوُّرات عنصرية، تؤمن بأن التفكير في العالم العربي الإسلامي مات بموت ابن رشد، ولم يتأتَّ له الظهور مرّة أخرى إلّا مع رحلة بونابارت إلى مصر، وفي ذلك تمهيد للتوسُّع الاستعماري الذي ادَّعى أنه جاء من أجل إحياء التفكير في البلدان التي تفتقده.

لكن الأعمال التي انصبّت على الفلسفة العربيّة في الخمسين سنة الأخيرة، تتيح لنا اليوم فرصة قراءة الفلسفة



العربيّة قراءة جديدة، تختلف كلّ الاختلاف عن القراءات التي سادت في القرن التاسع عشر، إذ كشفت مجموعة من الدراسات في الفلسفة الأنجلوساكسونية المعاصرة، وخاصّة تلك التي انصبَّت حول الفلسفة المنطقية، أن هناك نقط التقاء وتقاطع عديدة، تجمع الفلسفة الوسيطية بالفلسفة المعاصرة، حيث أصبح يبدو التكامل واضحاً- مثلاً- بين القدّيس توماس الإكويني و فتجنشتين، وبين ابن رشد وغوتلب فريج. ويمكن أن نستحضر، هنا، أبحاث بيتر غيتش وأنطوني كيني، وهما اسمان بارزان في الفلسفة المعاصرة، إذ يعود إليهما الفضل في تقديم قراءة تحليلية جديدة لفلسفة القدّيس طوما الإكويني. وقد اعترف بيتر غيتش بوجود فلسفة منطقية عميقة، بمعناها المعاصر، لدى طوما الإكويني، رغم أن هذا الأخير لم يخصص كتاباً للمنطق.

إذا كان الإكويني الذي لم يخصّص كتاباً للمنطق قد كشف عن براديغم، له وزنه في الفلسفة المنطقية، فماذا يمكننا أن نقول عن الفارابي وابن سينا وابن رشد، الذين خصّصوا أبحاثاً مهمّة للفلسفة المنطقية، قرأها الإكويني عن ظهر قلب؟؟

إن الفلسفة العربيّة، كما الفلسفة الصينية وغيرها، يمكن النظر إليها على أنها جسر، يؤدّي عبوره إلى اكتشاف تاريخ الحقيقة الإنسانية المشتركة. فتعدّد الجسور أو المداخل المؤدّية إلى التاريخ نفسه، لا يعني أن هناك مدخلاً أكثر قيمة من الآخر، كما أن إقامة مقارنة بين الثقافات، دون وضعها في قالب متساوٍ، لا ينتقص من ثقافة على حساب أخرى، بقدر ما يدخلنا في عملية تواصل، ويتيح لنا إمكانية العيش في إطار قول مشترك.

عُرف العصر الوسيط بعصر الظلمات والحزن والملل، لكنه- في الوقت نفسه- كان عصراً غنيّاً بالبحث الفلسفي الميتافيزيقي والمنطقي الذي يحقّق السعادة. لقد كان استعمال مفهوم الحكمة، في المجال التداولي للفلسفة العربيّة، مكان مفهوم الفلسفة بمثابة استراتيجية تخفي التعارض القائم بين الفلسفة والدين، خصوصاً أن الحكمة اسم من أسماء الله: (الحكيم)، وصِفَة تُطلَق على القرآن: (الكتاب الحكيم)، وتبدو هذه الاستراتيجية واضحة في كتاب ابن رشد «فصل المقال»، الذي أوضح فيه أن دراسة الفلسفة والعلوم المنطقية

يسمح بها القرآن، بل يدعو إليها.

نهج الكندي والفلاسفة الذين جاؤوا من بعده، استراتيجية ثاقبة، تتيح لهم جعل التفكير الفلسفي مقبولاً ومشروعاً، وذلك بربطه بالحكمة، لكنها حكمة تُنتِج براهين وحججاً عقلية، ولا تكتفي بتكرار أقوال الفلاسفة القدماء. من هنا، كان الكندي يلحّ على ضرورة النظر إلى طبيعة الموضوع المدروس قبل اختيار المنهج الملائم لدراسته، لأن الموضوع المدروس هو الذي يفرض علينا طبيعة المنهج الذي يجب أن نقاربه به، فهو يرفض- مثلاً- استعمال الخطابة في مجال العلوم الإلهية وفي مجال الرياضيات، لأن الميتافيزيقا والرياضيات تتطلّبان البرهنة، أما الخطابة فنلجأ إليها عندما يتعلّق الأمر بالصور والشهادات والامتثال إلى الحسّ. إن هذا التمييز المنهجي الذي يقيمه الكندي، هو- في الوقت ذاته- تمييز في الملكات الإنسانية، إذ يميِّز بين الإدراك الحسي، الذي يمكّننا من إدراك الأشياء القريبة منا، والبعيدة عن الطبيعة، لأن الإحساس يدرك الأشياء انطلاقاً من مدى تكاملها مع كياننا. أما الإدراك العقلي فيمكّننا من إدراك الأشياء البعيدة عنا والقريبة من الطبيعة؛ ذلك أن العقل ينظر إلى الأشياء في حقيقتها.

الأمر نفسه نجده لدى ابن رشد في نطاق توضيح لعلاقة الدين بالفلسفة؛ إذ يميّز بين ثلاث فئات من الناس، على أساس القدرة على الإدراك واستعمال العقل:

- الفئة الأولى تستطيع إدراك الأدلّة والبراهين العقلية. (تمثّل الفلاسفة).
- الفئة الثانية تستطيع إدراك البراهين الجدلية (يمثّلها علماء الكلام).
- الفئة الثالثة تستطيع إدراك الأدلّة الخطابيّة (يمثّلها عامّة الناس).

لا يتعلّق الأمر بحقيقتَيْن، كما يُشاع حول ابن رشد، بقدرما يتعلّق باختلاف طرق الوصول إلى الحقيقة. لقد أكّدت مجموعة من الدراسات التي تناولت الفلسفة الرشدية، على وجه الخصوص، أن هذه الأخيرة لم تكن تؤمن بوجود حقيقتَيْن: حقيقة مرتبطة بالإيمان، وأخرى مرتبطة بالعقل، وهذا ما أوضحه ليو شتراوس- مثلاً- حين أكّد أن ما يقصده ابن رشد هو اختلاف أشكال التعبير عن الحقيقة الواحدة، حيث يمكن التعبير عن الحقيقة باللجوء إلى الخطابة، كما باللجوء إلى الجدل أو البرهان، ولم يكن يقصد إطلاقاً وجود حقيقتَيْن.

لقد وضع ابن رشد كتاب «فصل المقال» بأسلوب فقهي، وقصد من ذلك التوجُّه إلى عامّة الناس الذين كانوا واقعين تحت التأثير القويّ لسلطة الفقهاء؛ إذ اضطر ابن رشد، في البداية، إلى إخفاء اهتمامه بالفلسفة عندما قابل الخليفة الموحّدي أبا يعقوب يوسف (1139 - 1184)، ولم يكشف له عن هويّته الفكرية إلّا بعد أن طمأنه هذا الأخير.

كان هدف ابن رشد هو التأسيس لمشروعية الخطاب الفلسفي في الثّقافة والمجتمع العربيَّيْن الإسلاميَّيْن، بعد سيادة الخطاب الفقهي الذي يدّعي امتلاك الحقيقة وحده. ومن هنا، يأتي الدور التنويري الذي لعبه فيلسوف قرطبة من أجل ترسيخ فكر الاختلاف، مبيّناً أن هناك عدّة طرق للوصول إلى الحقيقة، وأن الطريق الفلسفي هو أحد تلك الطرق الموصلة إلى الهدف. يقول في كتاب فصل المقال: «فإنه، كما أن الفقيه يستنبط من الأمر- بالتفقُّه في الأحكام- وجوب معرفة المقاييس الفقهية على أنواعها، وما منها قياس وما ليس بقياس، كذلك يجب على العارف أن يستنبط من الأمر- بالنظر في الموجودات- وجوب القياس العقلي وأنواعه، بل هو أحرى بذلك.»

لا يمكن إلّا لجاحد أن يفصل المعرفة التي أنتجتها الفلسفة العربيّة عن تراث الإنساني كلّه، فإسهام هذه الأخيرة، في تشييده، يبدو جليّاً من خلال سعي الفلاسفة العرب الحثيث وراء الحقيقة الإنسانية، وذلك باعتماد استراتيجيات، واتخاذ مداخل مختلفة ومتفرّدة.

إن البحث وراء الحقيقة الإنسانية والالتزام بأسسها ومبادئها المنهجية موشوم في تاريخ واسع مشترك، يضمّ الإنسانية جمعاء: مسلميها، وعَرَبها، وغيرهم.

لقد ترك الفلاسفة العرب بصمتهم واضحة في الفلسفة الوسيطية اللاتينية، وفي عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي (إذا اتَّبَعْنا تحقيب ميشال فوكو). وما تهميشها إلّا دليل على النجاحات الكبرى التي تعزى إليها.

تاريخ الكذب عند دريدا

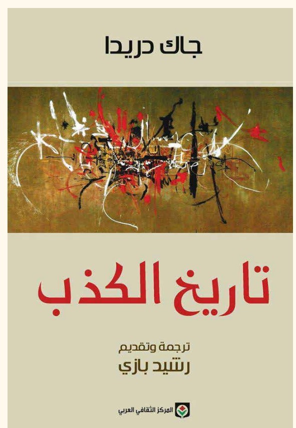
في الحياة والسياسة

ممدوح فراج النابي

يدخل بنا الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (1930 - 2004)، في كتابه «تاريخ الكذب.. مقدّمة»، ترجمة وتقديم رشيد بازي، الصّادر- مؤخّراً- عن المركز الثّقافي العربي / 2016، إلى دائرة الكذب فيحدِّثُنا عن: مفهوم الكذب السائد، ويطرح أسئلة عنه، من مثل: ماهي مميّزاته؟ وهل للكذب تاريخ؟ وما علاقة الكذب بالسياسة؟ وهل هناك ما يمكن أن يُسمّى بـ(الكذب على الذّات)؟.

الكتاب- في الأصل- مُحاضرة، ألقاها الفيلسوف الفرنسي في الكوليج الدولي للفلسفة في باريس (إبريل/نيسان، 1997)، وفي هذه المحاضرة، سعى دريدا إلى مناقشة الكذب: مفهوماً وتاريخاً، متداخلاً مع كتابات سابقة تناولت التيمة ذاتها من قبل.

اعترف المؤلِّف، في بداية الكتاب، بأنّ عنوانه يتناصّ مع عنوان نصّ لنيتشه، هو «تاريخ خطأ»، من كتاب «أفول الأصنام»، وواصل اعترافاته بأنّه لن يقول كلّ شيء بل يَعدُ بأنّه لن يتمكّن حتى من التعبير عن أفكاره الجوهرية، بخصوص تاريخ الكذب (ص 35)، على الرغم من تقاطع أطروحاته مع سابقين، تناولوا هذه الأطروحة في كتاباتهم بالمناقشة، مثل أرسطو، وأفلاطون، ونيتشه، وهايدغر، إلا أنّه يصوغ مفاهيم جديدة عن الكذّاب الذي يراه أرسطو بأنّه «ليس الذي يملك القدرة على الكذب، بل هو الذي يميل إلى الكذب»، وبناءً على هذا فهو يختار الكذب، ويأتي به عن قصد، كما يحدث عندما نمدّ آخرين بمعلومات خاطئة، دون أن نقصد أن نكذب عليهم، كل هذا مُقدِّمة للتأكيد على مسألة النيّة التي ناقشها،



من قبل، القدّيس أوغسطين، في افتتاح رسالته المعَنْوَنة بـ«في الكذب».

يميل عنوان الكتاب إلى نزوع تاريخي، لكن دريدا أكّد على أنه من الصعب الجزم بأن يكون للكذب تاريخ، وحتى لو جازف أحد بهذا الاعتقاد إلا أن هذا لا ينبغي أن يعني، أبداً، تسليمنا بأنه بإمكان الكذب أن يكون له تاريخ. كما يشير إلى ما يقترحه روسو من تصنيف لمختلف أنواع الكذب: فإلى جانب الخديعة يوجد التدليس، والافتراء، والأخير أكثرها سوءاً، ويلفت- أيضاً- إلى أن الكذب الذي لا يُلحق أذًى بالذات ولا بالآخرين، أو ما يسمّيه «الكذب البريء»، هو- على حدّ تعبيره- «لا يُعَدّ كذباً، بل هو تخيّلات»، وهو ما يتعارض مع آراء كانط الذي يرى العكس تماماً، حيث يذهب إلى أننا عندما نَخدع فإننا نكذب، حتى في حالة عدم ارتكابنا أيّة عملية اختلاس، فالالتزام بالصدق يجب أن يكون حاضراً في كلّ معاملاتنا مع الآخرين.

الكذب على الذّات

ناقش دريدا فكرة: هل يمكن الكذب على الذات؟، وعاد بجذور الموضوع إلى روسو الذي كان يُولي الكذب على الذات أهمّيّة، وإن كان دريدا رأى أن الأمر يبدو عبثيّاً ومستحيلاً، في الوقت ذاته، في حين لم يستبعد روسو هذه العملية، رغم أنها قد تصبح نوعاً من الجنون. (ص 22)، ثم طرح دريدا سؤاله مباشرة: ما الكذب؟ وما طبيعته؟ وما المقصود من فِعل الكذب؟ ويقصد بالأخير أننا نتوجّه بالكلام إلى آخرين، فلا يمكننا الكذب إلا على الآخرين، ومن المستحيل الكذب على الذات إلا في حالة اعتبارها آخر، وهو، بهذا، يرفض فكرة الكذب على الذات التي كان روسو قد طرحها.

الحقيقة التي يجب التأكيد عليها، وهي تتطابق وفقاً لآراء القدّيس أوغسطين، في افتتاح رسالته، عن أن المقصد هو الآخر، أوّلاً وأخيراً، أنه لا يوجد كذب بمعزل عن قصد أو رغبة أو إرادة واضحة للخداع، كما يرى أن الكذب- أحياناً- يأخذ طابعاً إنجازياً، وذلك لأنه يتضمّن- في الوقت نفسه- وعداً بقول الحقيقة وخيانةً لذلك الوعد، ويرمي إلى خلق الحدث والدفع إلى الاعتقاد، في حين أنه لا يوجد أيّ شيء قابل للمعاينة.

الكذب والسياسة

وعن تاريخانية الكذب، رأى دريدا أن السياسة مجال خصب للكذب، وهو ما يتوافق مع أطروحات «حَنّه أرندت» التي دشّنتها في مقالتها عن السياسة والحقيقة، ثمّ طوّرتها في كتاب حمل الاسم ذاته، وما تلاها في مقالة «السياسة والكذب:

تأمُّلات في وثائق البنتاجون»، حيث ترى أن «اللجوء إلى الكذب إحدى الوسائل الضرورية والمشروعة، ليس فقط لكلّ مَن يمتهن السياسة أو يُمارس الديماغوجية، بل، كذلك، لممارسة الحكم». (ص 36)

من الأشياء اللافتة أن دريدا، بعد تحدُّثه عن مفهوم الكذب واستعراضه لأدبيات الكذب، أقرّ بأنه من المستحيل أن يكون للكذب تاريخٌ مستقلّ، في حين أن التاريخ، (التاريخ السياسيّ - على وجه الخصوص) - يزخر - كما يعلم الجميع - بالكذب. تساءل دريدا: كيف يكون للكذب تاريخ جوهري ولصيق بخصائصه الداخلية، في حين أنه يُعاش من خلال تجارب مشتركة، وكما أن بنيته التي تبدو بديهية، والظروف المهيِّئة لنشوئه لا ترتبطان بزمان ولا بمكان محدّدَيْن؟ لكن الغريب أن حنّه أرندت استطاعت، في كتابها «السياسة والكذب»، أن تلفت الانتباه إلى أن تاريخ الكذب، بوصفه مفهوماً، شهد تحوُّلاً، يبدو جليّاً في عصرنا الحديث. وإذا كان أوسكار وايلد يتشكّى من احتضار الكذب بسبب الانحطاط الذي يُمارسه المحامون والسياسيون، و - أيضاً - الصحافيون، ففي المُقابل، أبدت حنّة أرندت قلقها من التضخُّم، ومن التنامي المفرط للكذب المطلق.

تحدّث دريدا، في كتابه «تاريخ الكذب»، عن الكذب من منظور كلاسيكي، و - أيضاً - من منظور أخلاقي، ومن منظور قانوني، كما عارض أفكار كانط المثالية، حتى أنها في نظره مغالية، ومن ثَمَّ لا يمكن الامتثال لنصيحته: لا تكذب أبداً، وكن دائماً صادقاً في وعودك، مهما كانت المبرّرات، ومهما كانت قوّة الدوافع.

وفي مناقشته لاعتذار الدول والرؤساء إزاء أفعال اقتُرِفَت في الماضي، كما حدث من قِبَل الوزير الأوّل الياباني في اعتذاره عن المآسي التي حدثت جرّاء الحرب العالمية الثانية، وبالمثل ما قام به جاك شيراك، الرئيس الفرنسي، في حين رفض الرئيس فرنسوا ميتران ذلك، يتساءل دريدا: هل يجوز لنا الحديث عن الكذب، أي انعدام الصدق، في حين أنّه لا يمكن إثبات الحقيقة؟ (ص 61)، وينتهي من هذه الشواهد إلى مُسَلَّمة، يُناقض بها أطروحات كانط عن ضرورة الصدق غير المشروط، فهو يرى أن «كلّ الحقائق ليست صالحة للإفصاح، والأمر، بهذا، ليس مقدّساً ولا مشروطاً»، ومنها: هل من الممكن اتّهام من أخفى الحقيقة بالكذب؟ وهذه الشواهد تنتهي إلى التأكيد على أن من غير المقبول إرجاع كلّ الأخطاء إلى الكذب، فثمّة فرق بين الخطأ والكذب، فمفهوم الكذب له خصوصية قارّة؛ لذا يجب التمييز بين الخطأ والجهل والأحكام المسبقة والاستدلال المغلوط و - أيضاً - النواقص التي قد تعتري المعرفة. والكذب عنده مختلف عن الخطأ.

الخلاصة أن الكذب والكذّاب - كما يُلاحظ - يتغلغلان في كلّ مظاهر الحياة البشرية: من الأسرة، إلى المؤسّسة السياسية، إلى المؤسَّسة الإعلامية، لا شيء ينأى بنفسه عنه، بل إن أكبر السرديات التي طوّرها الإنسان، كالعلم والتاريخ، مستفَزّة دائماً بتهمة الكذب. وفي النهاية، يقرُّ بأنّ من العوامل التي تجعل، من الصعوبة بمكانٍ، الاهتداء إلى تاريخ للكذب، هو التفاؤل الدائم.



من غابو إلى ماريو

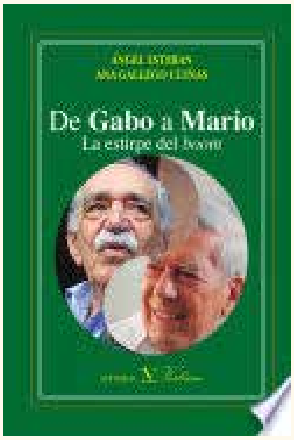
تأريخ ممتع للواقعيّة السحريّة اللاتينيّة

صالح علماني

«آنا غاييغو» و«أنخل إستيبان»، أستاذان في جامعة غرناطة الإسبانية، متخصّصان في آداب اللّغة الإسبانية وعلومها، يقدّمان، في كتاب جديد، بعنوان «من غابو إلى ماريو»، قصّة أدبيّة شائقة عن كاتبين، شَكَّلا المحرّك الدافع لانطلاق الرواية الأميركية اللاتينية، واكتساحها سوق الكتاب، وانتشارها الساحق في العالم، في ستينيات القرن الماضي.

إنه كتاب عن الصداقة الأسطورية المتينة بين نجمَي الرواية الأميركية اللاتينية البارزين: غابرييل غارسيا ماركيز، وماريو بارغاس يوسا، تلك الصداقة التي انقطعت بصورة مفاجئة لأسباب مازالت مجهولة. ويعترف مؤلِّفا الكتاب، بعد بحث طويل وتحرّيات دؤوبة، بأنه لا يمكن لأحد أن يؤكّد أسباب الخصومة والشقاق ما لم يقل الكاتبان المعنيّان- بالذات- ما الذي جرى.

لقد بدأ كلّ شيء في العام 1967، حين أصدر غارسيا ماركيز (الشاعر) رواية «مئة عام من العزلة»، وحصل ماريو بارغاس يوسا (مهندس المعمار الروائي) على جائزة روميلو غاييغوس، عن روايته «البيت الأخضر»، هذا ما يقوله لنا مؤلّفا «من غابو إلى ماريو» في مدخل الكتاب. غير أن السؤال الأساسي يظلّ: كيف انتهت تلك الصداقة بصورة مباغتة، بعد أن كانت، طوال عقد من السنوات، متينة وشديدة الزخم، حتى إن الروائيَّيْن الصديقَيْن الشابَّيْن انتقلا للعيش في البلاد نفسها، وفي المدينة نفسها، وفي الحَيّ نفسه، في مدينة برشلونة التي كانت تبدو خارجة عن طاعة نظام فرانكو، آنذاك.



إنهما روائيّان استثنائيّان: غابو وماريو، الشاعر والمعماري، جون لينون وماكارثي، التوركو والهندي، بطلا إحدى الصداقات الأشدّ متانةً في تاريخ الأدب العالمي. ولكن هذين الرجلين النكِيَّيْن والبارزَيْن واللامعَيْن أنهيا علاقتهما، بعد عشر سنوات، بشِجار، وصل إلى حدّ توجيه اللكمات، بعد أن كانا قد احتضنا تحت جناحيهما مجموعة من أفضل كتّاب القارة الأميركية اللاتينية: يلتقون معاً، ويحتفلون، ويكتبون، ويعيشون مغامرات شائقة ومثيرة. لقد كتب أولئك الكتّاب أهمّ روايات اللّغة الإسبانية في القرن العشرين، وحصدوا أرفع الجوائز الأدبيّة، وحصلوا على عقودِ حقوقٍ مليونية، وكانت لهم جولات وصولات في المؤتمرات والمهرجانات والحفلات، وتبادلوا، في ما بينهم، مئات الرسائل التي تشكّل شهادة على ما صار يُعرَف بـ(انفجار الأدب الهيسبانوأميركي). إنهم مجموعة كتّاب لم تعرف الآداب الناطقة بالإسبانية مثيلاً لهم منذ عصرها الذهبي الأوّل (في القرنين السادس عشر، والسابع عشر)، عصر أدباء من وزن: ميغيل دي ثربانتيس، ولوبي دي بيغا، وكالديرون دي لاباركا، وفنّانين من أمثال: فيلاثكيث، وألغريكو. وقد شَكّل عقدا الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، دون أيّ شك، نسخة ثانية لعصر آداب هيسبانية متميّز.

التقى الكاتبان، وتعارفا- أوّل مرّة- في فنزويلا، عام 1967، بمناسبة تسلُّم ماريو بارغاس يوسا جائزة روميلو غاييغوس، أهمّ جائزة أدبيّة أميركية لاتينية، عن روايته «البيت الأخضر». وفي العام ذاته، كانت قد صدرت رواية «مئة عام من العزلة»، ذروة أعمال غابرييل غارسيا ماركيز، والتي نالت الجائزة نفسها في العام التالي، وعُدَّت ذروة اندفاع الرواية اللاتينية التي ضمّت، إضافةً إلى الكاتبين المذكورين، كلّاً من: المكسيكي كارلوس فوينتس، والأرجنتيني خوليو كورتاثر، وغيرهم من الكتّاب اللاتينيين الذين لعبوا، لعدّة عقود، دور البطولة الرئيس في المشهد الثقافي العالمي.

وهنا، لابدّ من التأكيد أن كتاب «من غابو إلى ماريو» لا يتحدّث، فقط، عن جذور صداقة أدبيّة جمعت بين كاتبين بارزين، وإنما يتّخذ من انقطاع تلك الصداقة مسوِّغاً للنبش في الوثائق حول تاريخ الحركة الأدبيّة الأميركية اللاتينية التي بهرت العالم كلّه. ومع الحفاظ على خيط الصداقة بين غابو وماريو، بوصفه الخيط الناظم لتسلسل الكتاب، يؤكّد المؤلّفان أنه لم يكن هناك أيّ اختلاف

في وجهات النظر بين الصديقين؛ ذلك أنهما كانا متوافقين- بصورة أساسية- حول مصطلح «البوم»؛ أي ظاهرة انفجار الرواية اللاتينية عالمياً، وحول التحوُّلات التاريخية التي وجدا نفسيهما منغمسَيْن فيها، كالثورة الكوبيّة، أو نزول الكتّاب الأميركيين اللاتينيين- بقوّة- إلى سوق الكتاب الإسباني، حيث بدؤوا بنشر أعمالهم في برشلونة، والاختلاف النوعي في ذلك الحين، بين نتاج الكُتّاب الإسبان والكُتّاب الأميركيّين اللاتينيّين.

إن من يجول في صفحات الكتاب، يلمس تأثير حماسة الثورة الكوبيّة (ويطلّ، كذلك، على مصاعبها ومناوراتها) على الشبيبة الأميركية اللاتينية المثقّفة في الستينيات، ويتعرّف إلى برشلونة الأوروبيّة، والأدبيّة، التي حيّدت، بتألّقها، ظلمة الحقبة الفرانكوية التي كانت تسيطر على إسبانيا، ويلتقي فيها بالناشر الشاعر النهضوي كارلوس بارّال، وبالشخصية المحورية في ترويج اندفاعة الرواية الأميركية اللاتينية، وأعني بها الوكيلة الأدبيّة الكتلانية كارمن بالثيلس التي تُعَدّ «الأمّ الكبيرة» لذلك الانفجار الأدبي المدوّي.

حجر العثرة الأوّل الذي واجه صداقة غارسيا ماركيز وبارغاس يوسا ظهر في عام 1971، إثر سجن الشاعر الكوبي هيبرتو باديّا. وهنا، يشير الكتاب إلى أن بارغاس يوسا كان «الأوّل»، جنباً إلى جنب، مع خوليو كورتاثر، وكارلوس فوينتيس، في التقرُّب من الثورة الكوبيّة ودعمها، بينما ظلّ غارسيا ماركيز على الهامش. وحين جاءت «قضيّة باديّا»، أدانَ جميع الكتّاب (تقريباً) محاكمة الشاعر الكوبي، و«صاروا يبتعدون عن الثورة، وعلى رأسهم بارغاس يوسا، أمّا غارسيا ماركيز فواصل التصاقه بالثورة الكوبيّة حتى النهاية».

لقد كانت «قضيّة باديّا» هي بداية النهاية للجماعة الأدبيّة التي شكّلت فورة الرواية الأميركية اللاتينية، ولكن الصداقة بين الكاتب الكولومبي وزميله البيروي ظلت سليمة، لم تُمَسّ حتى العام 1976، على الرغم من اختلاف الرأي «المتزايد أكثر فأكثر»، بخصوص كوبا.

يتطرّق الكتاب، في النهاية، إلى أن الأكاديمية السويدية منحت، في عام 1982، جائزة نوبل للآداب لغابرييل غارسيا ماركيز. وفي العام 2010 جاء دور ماريو بارغاس يوسا. ويتساءل: هل تساوت، بذلك، الحسابات؟ ثم يضيف: «جائزة نوبل لا تساوي أحداً بأحد؛ فالإسباني كاميلو خوسيه ثيلا (نوبل 1989)، مازال كاتباً من الصفّ الثاني، ومثله، في ذلك، المسرحي خاثيتو بينابينتي (نوبل 1922)، أمّا الشاعر فيثنتي ألكسندري (نوبل 1977)، فلن يصل أبداً إلى مستوى نعل حذاء غارسيا لوركا، وسوف يظلّ بورخيس، لقرون عديدة، الكاتب الأهم (باللّغة الإسبانية)، جنباً إلى جنب، مع ثربانتيس».

أمّا عن محاولات أجيال جديدة من الكتّاب الأميركيّين اللاتينيين التقليل من شأن انفجار الرواية في قارّتهم، في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، كما هي حال جماعة ماك أوندو أو مجموعة الكُتّاب المكسيكيّين المنضوين تحت تسمية «جيل الكراك»، فإن مؤلّفا الكتاب لا يجدان أيّة نقطة مقارنة بين هؤلاء وجيل الرواية الأميركية اللاتينية السابق، ممثَّلاً بـ«غابو» و«ماريو»؛ إذ «لا وجود بينهم لكاتب واحد مثل أولئك، على الأقلّ بالنظر إلى ما نشرها هؤلاء الشباب من أعمال حتى الآن». ثم يضيفان: «من يدري إذا ما وُجد، خلال خمسين عاماً، متّسع للقول بأن شخصاً يدعى روبيرتو بولانيو (كاتب تشيلي)، أو إدموند باث سودان (كاتب بوليفي)، أو ليوناردو بادورا (كاتب كوبي)، قد وصل- في الكتابة الأدبيّة- إلى المستوى الذي بلغه ذلك الجيل السابق؟»، ثم يتنبّأ المؤلّفان: «سيدخل بولانو التاريخ، بكلّ تأكيد، إلّا أنه سيدخله في إطار البورخسية أكثر ممّا هو في إطار تيّار «البوم»، إلا أنه سيدخل التاريخ، على أيّة حال».

إذا كان عنوان الكتاب يوحي بأنه مكرَّس، بالكامل، لغارسيا ماركيز وبارغاس يوسا، فإن هذا الإيحاء غير حقيقي؛ ففضلاً عن الجانب الشخصي المتعلّق بـ«غابو» و«ماريو»، يشكّل الكتاب جولة غنية وجيِّدة التوثيق للسنوات الحاسمة في تاريخ الرواية الهيسبانو أميركية، إضافةً إلى متابعة قصّة علاقة شخصية بالاستناد إلى مراسلات ومقابلات وتصريحات الروائيّين والمقرَّبين منهما.

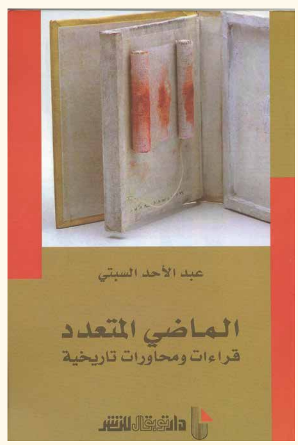
الكتاب خوض في تفاصيل حركة أدبيّة اجتاحت العالم، ومازالت ارتداداتها قائمة حتى الآن، كما أنه دراسة للشعرية الماركيزية ولمنهجية بارغاس يوسا العملية في العالم السردي، والطروحات الأيديولوجية لكاتبَيْن، لا يمكن تجاهل دورهما وتأثيرهما: الأدبي، والفكري، في الخمسين عاماً الأخيرة.

الماضي المتعدِّد

تنقيب في تاريخ المغرب

أسامة الزكاري

أصبحت الأعمال التنقيبية، والتنظيرية، والتشريحية، للأستاذ عبد الأحد السبتي، تكتسي قيمة مرجعية في كلّ جهود القبض على تفاصيل تحوُّلات الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة. لا يتعلّق الأمر بأدوار أكاديمية تقنية مرتبطة بضرورات «الواجب العلمي» المواكب للمهنة، بقدر ما هي اختزال لنزوعات واضحة نحو اقتحام حقل ألغام تاريخ المغرب، ونحو استنفار العدّة المنهجية لإثارة الأسئلة التفكيكية لبنية كلّ من الثابت والمتغيِّر، داخل تناقضات «السكون المغربي»، للقرون الزمنية الماضية. وعلى أساس ذلك، أضحت أسئلة الأستاذ السبتي تكتسي قيمة إجرائية في التأصيل لمنطلقات بديلة في إعادة قراءة رصيد المواد الوثائقية الخام وتركة الإسطوغرافيّات المتوارثة الكلاسيكية والمجدّدة، وفي بلورة رؤى نقدية إزاء ما تنتجه الساحة العلمية من أعمال ذات صلة بتاريخنا، سواء في الداخل وفي الخارج، ثم في البحث عن القنوات المفضية إلى تنظيم الانفتاح على نمط جديد من «الوثائق» المادّيّة، والوثائق الرمزيّة، المؤطّرة لأرضيات البحث ولمنطلقاته المنهجية المجدّدة. لذلك، ظلت أعمال الأستاذ عبد الأحد السبتي تحظى بقوّة منهجية غير متنازع حولها، وبعمق تنظيري واضح، وبصرامة علمية استثنائية، أضحت عنواناً لتطوُّر مدارس البحث التاريخي الوطني المعاصر. وعلى رأس الأعمال التي أنجزها الأستاذ السبتي، وحظيت



(ولازالت تحظى) باهتمام متزايد لدى الباحثين والمهتمّين، يمكن أن نستشهد- على سبيل المثال، لا الحصر- بكتاب «المدينة في العصر الوسيط: قضايا ووثائق من تاريخ الغرب الإسلامي» (1994)، وبكتاب «من الشاي إلى الأتاي: العادة والتاريخ» (1999)، وبكتاب «المجتمع الحضري والسلطة بالمغرب، من القرن الخامس عشر حتى الثامن عشر» (2007)، وبكتاب «النفوذ وصراعاته في مجتمع فاس: من القرن السابع عشر حتى بداية القرن العشرين» (2007)، وبكتاب «بين الزطاط وقاطع الطريق: أمن الطرق في مغرب ما قبل الاستعمار» (2009)، وبكتاب «التاريخ والذاكرة: أوراش في تاريخ المغرب» (2012).

في سياق مسار هذا النهر المتدفِّق، أصدر المؤرِّخ السبتي عملاً نقدياً جديداً، خلال مطلع السنة الجارية (2016)، تحت عنوان «الماضي المتعدّد: قراءات ومحاورات تاريخية» (دار توبقال للنشر)، وذلك في ما مجموعه 183 من الصفحات ذات الحجم المتوسّط. والعمل الجديد اختزال لمجمل الخصائص النسقية في تطوير إواليّات الكتابة التاريخية لدى الأستاذ السبتي، بحسب ما حدَّدنا معالمه أعلاه، من خلال تقديم سلسلة من القراءات النقدية لأعمال ولإصدارات، صدرت خلال المرحلة السابقة، والتقت في الاشتغال على ماضي البلاد في مختلف حقبه، الممتدّة من مراحل ما قبل دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا، وحتى زماننا الراهن، وخاصّة منها تلك الفترة التي دأبنا على نعتها بـ«الحماية». ولقد لخَّص الأستاذ السبتي السقف العامّ لأعماله المدرجة بين دفَّتَي الكتاب، في كلمته التقديمية، عندما قال: «نسعى في هذا الكتاب إلى تحقيق غرض مزدوج، وهو إشراك القارئ في تجربة القراءة، والتعريف بعدد من الدراسات المتميِّزة التي تتَّصل بمواضيع تاريخية متنوِّعة. ويضمّ الكتاب قراءات في خمسة وعشرين كتاباً، سبق أن نشرناها بين سنتَيْ 1982 و2008، أي بمعدَّل قراءة واحدة في السنة. وتدلّ هذه الوتيرة المتواضعة على ظاهرة عامّة، وهي أن الوسط الجامعي المغربي لم يتشبَّع، بعد، بثقافة التواصل النقدي، علما بأن الكتابة حول أعمال الزملاء القريبين أو البعيدين تقوم بعدّة وظائف، من بينها التقييم والاعتراف والاقتراح والتحفيز، وكلّها وظائف حيويّة، من المفترض

أن تساهم في تكوين جماعة علمية متناسقة ورصينة. وبدل ذلك نلاحظ أن الإصدارات، غالباً ما تستقبل: إمّا بموقف المجاملة اللامشروطة، أو بموقف التجاهل والصمت، وهي مواقف تنتج، أحياناً، عن حساسيات المعاصرة.... إن ما يبرّر نشر هذه الباقة من القراءات هو أنها يمكن أن تشكّل مدخلاً للثقافة المغربية الحديثة في المغرب، فنحن نحاور أبحاثاً تاريخية مغربية، وأبحاثاً تاريخية غير مغربية، وكتابات تنتمي إلى عالم الأدب والأنثروبولوجيا ...» (ص. 7 - 8).

وللاستجابة لأفق هذا المطلب العامّ، حرص المؤلّف على توزيع منطلقات قراءاته النقدية التفكيكية، عبر أربع محاور متداخلة، اهتمّ، في أوّلها، بمقاربة «التاريخيات» أو ما يعرف بالمقاربة الإسطوغرافيّة التي تجعل من التأليف التاريخي موضوعاً للتاريخ، واهتمّ، في ثانيها، بالمقاربة الاجتماعية، من خلال التركيز على التمييز بين التاريخ الاجتماعي كحقل قائم بذاته، وبين حضور البعد الاجتماعي في حقول أخرى، وانتقل، في المحور الثالث، إلى مقاربة التجربة الاستعمارية من زاوية التحليل وتجديد الأسئلة بشكل يتجاوز منطق اشتغال لغة الشهادة والمشاعر والذاكرة، واهتمّ، في المحور الرابع، بإثارة الأسئلة المنهجية الخاصّة بعلاقة التاريخ بالعلوم الإنسانية المختلفة، مركّزاً على رصيد التراث الفرجوي، وكذا على منجز الكتابات الأدبية السردية المتنوّعة.

وفي كلّ هذه المحاور، ظلّ المؤلِّف يستحضر آخر منجزات الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة، من خلال أعمال مرجعية، مثل أطروحة الأستاذ أحمد التوفيق حول قبيلة «إينولتان» خلال القرن 19، أو كتابات المؤرِّخ ألبير عياش حول حصيلة السيطرة الاستعمارية الفرنسية على بلادنا، أو مع أطروحة الأستاذ محمد الأمين البزاز حول أوبئة المغرب ومجاعاته خلال القرنين: 18، و19 الميلاديَّيْن، أو مع كتاب «بريطانيا وإشكالية الإصلاح في المغرب» للأستاذ خالد بن الصغير، أو مع كتاب «العرب وتاريخ الأدب» للأستاذ أحمد بوحسن.

هي قراءات فاحصة، صارمة، مدقّقة، تعيد مناقشة أسئلة الأعمال المقدّمة في الكتاب، بشكل يتجاوز منطق القراءات التجميعية / التلخيصية، ويرتقي بها إلى مستوى أكثر عمقاً وأكثر جرأةً؛ بمعنى أن الأسئلة المُثارة في هذه القراءات تحوّلت- بدورها- إلى أسئلة ارتكازية في البحث، وفي التنقيب، وفي التقييم، وفي التصنيف، وفي الاستثمار. وداخل هذا الإطار، حظيت الظاهرة الكولونيالية التي ضربت المغرب منذ القرن15م، عقب فورة الاحتلال الإيبيري وتداعيات معركة وادي المخازن لسنة 1578، ثم ملابسات فرض نظام الحماية على البلاد سنة 1912، بنصيب وافر من الاهتمام والبحث، بل من الجرأة الفكرية في إثارة المسلّمات المتوارثة، وذلك بلغة الأستاذ السبتي الصارمة والواضحة والدقيقة. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بإحدى خلاصاته التركيبية التي يقول فيها: «إن التعريف بالإسطوغرافيّات الأجنبية عملية إيجابية، تفرضها ضرورة الحوار العلمي الهادئ. فإذا كان بعض المؤرِّخين يرون أن مواجهة الكتابة الاستعمارية مهمّة، لازالت مطروحة ضمن الأولويّات، بسبب التشويه الذي تعرّض له ماضي المغرب من خلال المقولات المعروفة، فإن آخرين يرون أن المؤرِّخ المغربي مطالَب بتجاوز «مركب» التاريخ الاستعماري. فقد كان لموقف المخاصمة ما يبرره فيما مضى، أما أن نستمرّ فيه رغم تغيُّر الظرفية، فذاك موقف ينطوي على عدد من مواطن الضعف، إذ إنه يؤدّي إلى تشويه مقابل تشويه، ويجبر الباحث على المكوث في المواقع التي حدّدتها تلك الكتابة، كما أن الموقف الدفاعي قد يبتعد عن الموضوعية، حين يحمّل الآخر كلّ مسؤوليّات التأخُّر التاريخي، ويتجاهل مَواطن الضعف داخل الكيان المغربي...» (ص. 58).

لا شكّ في أن هذه الرؤى تعطي لاجتهادات الأستاذ السبتي عناصر الريادة والجرأة في التأصيل لمنظور بديل لنظيمة التأريخ والتدوين، بشكل يعيد للكتابة التاريخية بعدها العلمي غير المهادن، ويؤطّر للنزوعات المعرفية التي من المفروض أن توجّه أسئلة الدراسة العلمية المنشودة، في رؤاها المنهجية، وفي آفاقها التفكيكية، ثم في ثوابتها التجديدية.

غسان كنفاني ودكتور جيفاغو

شعبان يوسف

لا يعلم كثيرون أن رواية «دكتور جيفاغو»، للكاتب الروسي بوريس باسترناك، والتي بيعت مخطوطتها في مزاد علني، أقيم في 11 إبريل/نيسان الماضي، في مدينة نيويورك، بـ77500 دولار أميركي، والتي كان باسترناك دوّن عليها بعض أشعارٍ، وجّهها إلى ملهمته أولغا إيفنسكايا، قد أثارت جدلاً عالمياً مثيراً عندما أعلنت الأكاديمية السويدية في 23 أكتوبر/تشرين الأول، عام 1958، منح باسترناك جائزة نوبل، وكانت الرواية قد أثارت كثيراً من اللغط قبل أن تعلن الأكاديمية السويدية منح صاحبها الجائزة الكبرى.

ففي إبريل/نيسان عام 1954، نشرت مجلّة «العلم» التي يصدرها اتّحاد الكتّاب السوفيات عشر قصائد، كانت مدرَجة في الرواية الجديدة «الدكتور جيفاغو»، لبوريس باسترناك، والذي صرّح بأن الرواية ستنتهي خلال صيف ذلك العام، وأن حوادثها تدور بين عامَيْ 1903 و1929، ونوّه بأن بطل الرواية يوري.أ. جيفاغو طبيب ورجل فكر، يبحث عن الحقيقة، وهو يحمل سمات فَنّية وأخلاقية ستقوده- حتماً- ليقول ما سوف يُغضِب السلطات السوفياتية منه، فيما بعد.

إلا أن باسترناك لم ينتهِ من الرواية إلّا في صيف 1956، وأرسلها إلى مجلّة «نوفي مبر» السوفياتية، إلا أن رئيس التحرير أعادها إليه في سبتمبر/أيلول، مصحوبة برسالة قاسية، وصف فيها أبطال الرواية بأنهم غارقون في انعزالية مَرَضيّة، ولا يهمّهم مَنْ حولهم، على الإطلاق، واستفاض رئيس التحرير في توبيخه وتجريمه، لينتهي بأن الرواية ضدّ الاتّحاد السوفياتي، جملةً وتفصيلاً.

ولجأ باسترناك إلى أحد الناشرين الإيطاليين، الذي نشر الرواية في عام 1957، رغم التدخُّل السوفياتي لمنع نشرها، لتثير ذلك الجدل الواسع في العالم، ويتمّ ترجمتها إلى حوالي عشرين لغة حَيّة، ثم يأتي قرار الأكاديمية السويدية ليصدم السلطات السوفياتية وكل حلفائها في العالم، بينما رقصت كلّ الأقلام الأخرى،طرباً، على لحن جائزة نوبل.

ولم يكن العالم العربي منفصلاً عن ذلك الصخب، ولم يكن كتّابه منعزلين عن ذلك الاستقطاب الذي راح يعمل، بقوّة، في كافة الصحف والمجلّات ومحطات الإذاعة. حينذاك، وفي أسرع استجابة، صدر كتاب «قضية باسترناك»، عن منشورات الفكر الحرّ في بيروت، وضعه الشاعر علي أحمد سعيد، وسرد تفاصيل القضية كاملة، ومن وجهة نظر منحازة تماماً لباسترناك ضدّ الاتّحاد السوفياتي، وجاء الكتاب مصحوباً بترجمة بعض قصائد باسترناك.

وفي مواجهة ذلك الانحياز الذي عبّرت عنه جهات أخرى كثيرة، نشرت مجلّة «الثقافة الوطنية» اللبنانية في ديسمبر/كانون الأول، 1958 تقريراً مطوّلاً، مُتَّهِمة فيه الأكاديمية السويدية بمعاداة الأدب الروسي، علِى تاريخ الجائزة الطويل، وفي إشارات سريعة، ذكر التقرير تجاهل الجائزة لأسماء روسية كبيرة، مثل تولستوي وتشيخوف وجوركي، كما تَمَّ تجاهُل أدباء سوفيات، مثل ماياكوفيسكي وشولوخوف صاحب رواية «الدون الهادئ»، وعندما تنكَّروا روسيا، منحت الجائزة للكاتب إيفان بونين، الكاتب الروسي الأبيض الذي حارب النظام الجديد، ووصل التقرير ليشنّ هجوماً ضارياً على منح بوريس باسترناك الجائزة، وعَدّ التقرير ذلك الأمر انحيازاً مضادّاً للاتّحاد السوفياتي، وهذا نوع من تسييس الجائزة، والتي يفترض أن تنأى بنفسها عن هذا المجال.

وفي القاهرة، سارعت مطبوعات «كتابي» بتكليف مجموعة من الكتّاب والمترجمين المرموقين- على رأسهم يحيى حقي- بنقل الرواية إلى اللّغة العربية، وكتب رئيس التحرير مقدِّمة تفصيلية، انتصر فيها للشاعر والروائي بوريس باسترناك، كما عَدَّ الرواية من إحدى عيون الأدب المعاصر، وجاءت، في صدر الرواية، مقدّمة تقريظية رصينة لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، جاء في نهايتها: «لا أذكر أني قرأت تصويراً لحركة الجماعات، في الخوف والأمن وفي السخط والرضى، كما قرأته في هذه القصّة، ولا أعرف أحداً



وصـف حيـاة الهاربيـن فـي القطـارات التـي تمضـي لتقـف حتـى ييأسـوا أو يوشـكوا أن ييأسـوا مـن حركتهـا، وهـم مـع ذلـك يهربـون مـن المـوت أو مـا يشـبه ذلـك».

وفـي فبراير/شـباط، عـام 1959 كتـب الناقـد «العقائـدي القومـي» رئيـف خـوري مقـالاً مضـادّاً لباسـترناك وروايتـه والأكاديميـة السـويدية التـي منحتـه الجائـزة، وكـرّر الانحيـاز الواضـح للأكاديميـة ضـدّ الاتّحـاد السـوفياتي، ولـم ينـس أن يمتـدح السلطة السـوفياتية التي لـم تضطهد باسـترناك، ولـم تطرده مـن البـلاد، ولـم تسـتجب للبيـان الـذي وقّـع عليـه مجموعـة مـن الكتّـاب السـوفيات بإسـقاط الجنسـية عـن باسـترناك؛ ومـن ثَـمَّ فقـد لام هـؤلاء الكتّـاب علـى هـذا الموقـف، وكان قـد قـدّم مقالـه بنبـرة عدوانيـة سـاخرة، ونقـل حـواراً (يبـدو) متخيَّـلاً بيـن سـيّدتين لبنانيّتيـن، تسـخران مـن ذلـك الدكتـور الـذي يُدعـى «جيفاغـو»، والـذي سيفتتح عيادة في بيروت، ويستطرد بأنـه لـم يقـرأ الروايـة، ولكنـه اطّلـع علـى بعـض أشـعار لباسـترناك، باللّغـة الإنجليزيـة، وهـي أشـعار لا تؤهّـل كاتبهـا ليحصـل علـى جائـزة مـن طـراز نوبـل.

وفـي مـارس/آذار مـن العـام نفسـه، نشـرت «الآداب» ثلاثـة ردود علـى رئيـف خـوري، كتبهـا عبدالله عبد الدائـم، ومحمـد كشـلي، وباسـم عبـد الحميـد حمـودي، آخذيـن علـى خـوري انحيـازه المسـبق ضـدّ باسـترناك دون أن يقـرأ الروايـة، وبضـع ملاحظـات أخـرى، ممّـا اضطـرّ رئيـف خـوري أن يسـتكمل رؤيتـه فـي إبريـل التالـي، ليشـنّ هجومـاً عنيفـاً علـى الكتّـاب الثلاثـة، ذاكـراً أن أصدقائـه الكتّـاب هـم الذيـن ينحـازون ضـدّ الاتّحـاد السـوفياتي وسياسـاته؛ ومـن ثَـمّ، انعكـس ذلك الانحيـاز علـى رؤيتهم لقضيـة باسـترناك المرفوعـة أمـام محكمـة الـرأي العـامّ العالمـي.

وفـي مايو/أيّـار التالـي، كتـب الأديـب الشـاب غسـان كنفانـي، ردّاً واعيـاً علـى مـا جـاء ذكـره فـي ردّ رئيـف خـوري، وأعـرب عـن دهشـته مـن تلـك العقائديـة المفرطة لـدى الناقـد، وأبـان كنفانـي كثيـراً مـن أفـكاره النقديـة، والتـي أصبحـت مرتكـزات رئيسـية، ارتفـع وفقهـا غالبيـة مشـروع كنفانـي النقـدي والإبداعـي، وانتقـد كنفانـي اعتـداء خـوري علـى باسـترناك قائـلاً: «لقـد قـال الأسـتاذ خـوري عـن باسـترناك أنـه جبـان، ومـع يقينـي بـأن هـذا القـول لا علاقـة لـه بالقصّـة، مـن حيـث هـي أثـر أدبـي، إلا أنني أرفـض مثـل هـذا التجنّـي الغريـب، ويسـتطيع الأسـتاذ خـوري مراجعـة تاريـخ باسـترناك مـن أجـل أن يتأكّـد مـن أن أهـمّ مـا يميّـز باسـترناك هـو جرأتـه الغريبـة... كان موقـف الأسـتاذ خـوري المسـبق مـن قضيـة باسـترناك هـو الـذي يحـرّك نقـد الدكتـور جيفاغـو، وهـذا الموقـف، كيفمـا كان، هـو ضـدّ مـا تسـتلزمه الموضوعيـة، كمـا أن هـذا التدخُّـل الغريـب فـي أمـور باسـترناك الشـخصية يتناقـض وأصـول النقـد المطلـوب، أمـا الحلـول التـي قدَّمهـا الأسـتاذ لمشـكلة الدكتـور جيفاغـو فهـي تصلـح لمسـابقة نهايـة القصّـة».

ورغـم حداثـة غسـان كنفانـي - آنـذاك - بالنقـد الأدبـي، إلا أن مقالـه كان مبشّـراً، بشـكل منهـل، بالإبداعـات التـي قدَّمهـا فيمـا بعـد، وكذلـك الدراسـات النقديـة التـي قـدّم فيهـا - لأوّل مـرّة - شـعراء الأرض المحتلّـة. وحـول اتّهـام خـوري لباسـترناك بأنـه كان يتجنّـى علـى واقـع روسـيا، يكتب كنفانـي: «إن باسـترناك لا يتجنّـى علـى واقـع روسـيا بالصـورة التـي يحـاول الأسـتاذ خـوري أن يصورّهـا، فقـد نجحـت القصّـة فـي نقـل صـورة مـا يجـري، تحـت شـعار «الغايـة تبـرّر الواسـطة»، وهـذا النجـاح، أو هـذه الجـرأة علـى طـرق الموضـوع الـذي يخشـاه «الأدبـاء الموظّفـون»، ليـس شـيئاً هيّنـاً، فعندمـا انتحـر «سـترلينكوف» علـى الثلـج برصاصـة مسدسـه، ورسـم الدائـرة القانيـة علـى البيـاض المترامـي الصامـت، كان رجـال الحـزب يتنفّسـون الصعـداء، لأن سـترلينكوف محـا، بانتحـاره، كل الجرائـم الدمويـة التـي لوّثـت ثـورة أكتوبـر فـي روسـيا البيضـاء. وانتحـاره، فـي الواقـع، لـم يكـن سـوى تخلّـص مـن مطاردتهـم لـه».

بهـذا الـردّ الحاسـم، يقـدّم غسـان كنفانـي رؤيـة ثاقبـة لروايـة مهمّـة، ظلّـت تعمـل كفزّاعـة دائمـة فـي مواجهـة البطـش الـذي كان ينـال كثيـراً مـن الأدبـاء الملاحَقيـن فـي العالـم. ويسـتكمل غسّـان رسـالته الأدبيـة، فـي كلّ مـا كتبـه فيمـا بعـد، حتـى اخترقتـه رصاصـات الموسـاد الغـادرة، وهـو فـي محـلّ عملـه فـي بيـروت، لتمـزّق جسـده النحيـل، ولكـن، تبقـى كلماتـه مشـرقة حتـى الآن.

ليلى بوزيد مخرجة تونسية شابة (مواليد 1984)، درست الآداب والسينما بفرنسا. اسمها اليوم يتردّد في الأوساط الثّقافيّة العربيّة، بعد أن تُوّجت باكورة أفلامها الروائية الطويلة «على حلّة عيني» بجائزة المهر الذهبي في «مهرجان دبي السينمائي».

«على حلّة عيني» مرآة لتونس قبيل «ثورة الياسمين»، يحكي قصة «فرح»، وهي في مقتبل العمر، منخرطة في فرقة موسيقية مناوئة للسلطة. يقود التمرُّد «فرح» إلى أقبية «دولة البوليس»، حيث تعاين عن كثب خيانة الأصدقاء!

حضرت بوزيد، مؤخراً، إلى بيروت، لمشاركة الجمهور اللبناني ختام «مهرجان متروبوليس لأفلام اليافعين والشباب» بعرض «على حلّة عيني»، وكان هذا الحوار:



المخرجة التونسية ليلى بوزيد

المخرجة ليلى بوزيد: «على حلّة عيني»

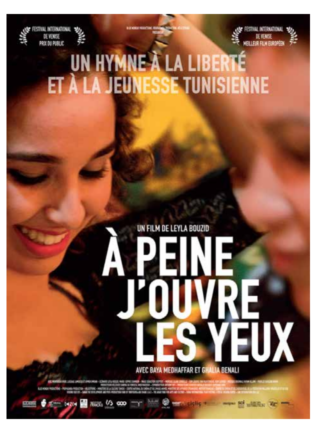
ليس فيلماً موجَّهاً للغرب

حوار: نسرين حمود

والدك هو المخرج نوري بوزيد، وقد لعب دوراً صغيراً في باكورة أفلامك.

- رغبت في أن يلعب والدي دور «كومبارس» في فيلمي، من باب ردّ التحيّة له، بعد أن كان يوظفني للعب أدوار مماثلة في أفلامه، حين كنت طفلةً من جهة ثانية، أرى أن عدد المخرجات العربيات سليلات المخرجين ضئيل، والأمر ليس سهلاً، نظراً إلى سلطة الآباء في عالمنا العربي. من جانبي، لقد درست السينما بفرنسا (معهد فيميس) بعيداً عنه، كما أن «على حلّة عيني» يُعبِّر عن رؤيتي وهواجسي. ومن ثَمّ، لم يتدخل أبي في أي تفصيل فيه على الإطلاق.. حتى أني لم أسمح له أن يحضر أثناء فترات التصوير!

عموماً، إن أثر أبي والدين، على اختلاف



مهنهما، واضح في مسير أبنائهما، ولو أني أُرجع حبي للسينما إلى أمي، وهي طبيبة. وكانت تصحبني إلى الصالات منذ نعومة أظفاري. كما أنها قارئة نهمة ومهتمة بالفنون. لقد عشت وقتاً طويلاً معها، نظراً لانفصالها عن والدي. وهي طبعت حياتي في جوانب عِدّة.

« على حلة عيني» مرآة عن تونس قبل الثورة؛ الفيلم يفضح «دولة البوليس»، من خلال قصة محكمة الحبكة، ترويها شابة مولعة بالغناء. لماذا تناولت هذه الفترة بالذات من تاريخ تونس؟

- أحببت أن أعود إلى هذه الفترة من تاريخ تونس، على الرغم من انقضائها، لأنه لم يكنْ من الممكن الحديث عنها بالطريقة المباشرة التي يُعبِّر عنها «على حلّة عيني»، قبل الثورة. والأخيرة نجحت في أن تجعل الشعور الجمعي بالخوف من السلطة يتلاشى! كبرت في جو كان حضور المخابرات فيه طاغياً ومؤثّراً في العلاقات الاجتماعية، وهذا ما دفعني إلى أن أُعدّ وثيقة بصرية تعرّف فئة المراهقين والشباب بتونس عن هذه الفترة، وتقول لهم إننا لا نريد الرجوع



مشهد من فيلم « على حلة عيني »

إلى الخلف.

العوالم الموازية التي يصنعها ليل تونس مظهرة بطريقة جذابة بالفيلم...

- مع بداية الفيلم، يلاحظ المشاهد كمّاً من الطاقة والألوان، إلّا أنه شيئاً فشيئاً يواجه بطء سير الأحداث وغياب الألوان عن مشاهد النهارات المثقلة بالضغوط، مقابل بقاء هذه الألوان في الليل، بطريقة تبيّن أن الشباب يحاول أن يتخفّف من السلطة البوليسية المفروضة عليه، على ضوء القمر. وهنا يجسّد التناقض الذي عشناه!

تعاونك مع المؤلّف الموسيقي العراقي خيام اللامي، أفرز أغنيات تلعب دوراً رئيسياً في مسار أحداث «على حلّة عيني». كيف التقيتما؟

-أثناء الكتابة، رغبت في أن يضم الفيلم عزفاً موسيقياً مباشراً، لـ«الروك» المُطعَّم بالموسيقى التونسية التقليدية، بحيث تحضر نغمات العود في الإيقاع، ولكني لم أعثر على من يُلبّي رغبتي. علماً بأن غالبية الموسيقيين التونسيين تعزف «الراب» أو الموسيقى الإلكترونية. قابلت خيام صدفةً، حيث حضرت حفلاً له بباريس، واكتشفت عمله مع فرقة «أليف»، وعرفت أنه عاش بضع سنوات في تونس... وحين تقابلنا وأطلعته على فكرتي، سرعان ما حصل تواصل وتفاهم، خصوصاً أنه يعرف الموسيقى التقليدية التونسية ومدى قربها من «الروك». وقد تلبّس خيام لبوس شخصية الموسيقي «برهان» في الفيلم، وألّف أغنيات الأخير انطلاقاً من كلمات الشاعر غسان عمامي، بما يناسب صوت فرح (بيا مظفر). كما قام بتدريب الفرقة قبل أسبوعين من التصوير، وحضر في فترة تصوير المشاهد الموسيقية.

«على حلّة عيني» لاقى دعماً من فرنسا وبلجيكا.. هل تدخلت جمعيات الدعم في الفيلم؟

- الدعم الرئيسي في الفيلم، مصدره وزارة الثّقافة التونسية (صندوق السينما الوطنية)، بالإضافة إلى جمعيتي «آفاق» و«سند»، وأقلّ من «المركز الفرنسي للسينما» ومن بلجيكا.

صراحةً، كنت حُرّة في تعاوني مع المنتجين، لأنهم رأوا المشروع بعد أن أنجزت كتابة النسخة الأولى للسيناريو. ومن ثَمّ، كان عليهم إما قبول الأخيرة أو رفضها. مع الدعم الأوروبي، سُئلت مراراً عن سبب عودتي إلى ما قبل الثورة، وليس إلى الثورة وما تلاها، فيما كنت مقتنعة بضرورة تطهير هذه الفترة. لكن، حين اكتملت عناصر الفيلم، اقتنع الجميع بفكرتي، خصوصاً أن بعض الأمور لم تبدّل في تونس منذ ذلك الحين.

من النادر أن نشاهد أفلاماً عربيّة تتحدّث عن المراهقين.. لماذا تركيزك على هذه الفئة؟

-تتملّكني إرادة قويّة في الحديث عن فئة الشباب العربي المعاصر عموماً، والتونسي خصوصاً، عن أفكاره وقضاياه المقصية وغير المظهرة في الأفلام العربيّة. أحببت أن أسمع المشاهدين صوت هذه الشريحة، عسى أن يجد بعضهم نفسه في الفيلم. يجهل الجمهور الأوروبي النماذج التي عَبّرت عنها، لأن ما يقدّم إليه يدخل في إطار التنميط.

الفيلم فيه طاقة إيجابية ويتحدّث عن حالة جيدة متمثلة في البطلة فرح التي تكتشف جسدها وتختبر حياة الكبار للمرّة الأولى، ما يجعل من بعض المشاهدين يتماهون مع هذه الشخصية، على اختلاف جنسياتهم. في هنا الإطار، قال لي أحد المشاهدين في «تورونتو» إن الفيلم، وعلى الرغم من هويّته العربيّة، أعاده إلى مراهقته.

وفي الموازاة، إن «على حلّة عيني» ليس فيلماً «إكزوتيكياً» عن عالمنا العربي، وهو حقيقي.

من الواضح أن «الكاستينغ» ممتاز، إضافة إلى بيا مظفر، لفتني أداء غالية بن علي، التي لعبت دور الأم.

-قضيت ما يزيد على سنة في مرحلة «الكاستينغ»، وقابلت كثيرات بسنّ تراوح بين 17 و25 سنة، حتى تعرفت إلى بيا مظفر التي تسجّل في «على حلّة عيني» الظهور الأول لها، سواء تمثيلاً أو غناءً. أقنعني وجهها المُعبّر، وسنها المقاربة لسن البطلة فرح. ومن ثَمّ، هي كانت تعيش حقيقةً ما تُعبّر عنه تمثيلاً، وقد جهدت لتقديم الدور بهذا الصدق، وفلحت. أمّا غالية بن علي التي تلعب دور الأم، فهي مغنية تونسية ومعروفة بمصر، ومثّلت مرّة قبل سنوات طويلة في فيلم تونسي يدعى «موسم الرجال». حين عرضت عليها الفكرة، دهشت لطلبي، وقابلتني بالآتي: كيف تعرضين عليّ دوراً تمثيلياً لا أُغني فيه، على الرغم من أن الفيلم موسيقي؟!

كان منطلق طلبي، أنها عاشت ما تمرّ به فرح من أحداث، ومن ثَمّ ستعزّز الدور التمثيلي. وبعد أن قدّمت إليها السيناريو، رأت في اسم الممثّلة الرئيسية (بيا) واسم شخصية البطل (برهان) البطل فألاً حسناً، لأن هذين الاسمين يعنيانها كونهما اسمي ولديها!

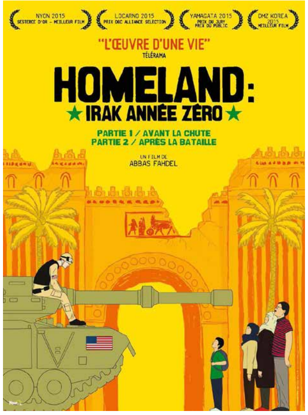
«العراق سنة صفر»

قبل السقوط..
بعد المعركة

صلاح هاشم مصطفى

خرج مُؤخّراً للعرض التجاري في باريس الفيلم الوثائقي «الوطن.. العراق سنة صفر» -HOMELAND.IRAQ AN NEE ZERO» لمخرجه العراقي عباس فاضل. وكان الفيلم خلال مشاركاته بمهرجانات عديدة قد نال متابعة عالمية لما يقدّمه من توثيق حصري لمرحلة دقيقة وحاسمة في تاريخ العراق قبيل 2003 وما بعدها.

عن نشأة هذا الفيلم يصرح عباس فاضل لـ«الدوحة»: «... كنت غادرت العراق أثناء الحرب العراقية- الإيرانية، وجئت لدراسة السينما هنا في باريس، ولما بدأت تباشير حرب جديدة، وأعني بها حرب أميركا على العراق تلوح في الأفق عام 2002، وكان مضى أكثر من 15 سنة على مغادرتي للعراق، قرّرت أن أعود من جديد لوطني، لإحساسي بالذنب؛ كوني غادرت بلدي وهو في حالة حرب، قرّرت العودة لأصوّر عراق شبابي قبل أن يختفي إلى الأبد، ولإحساسي أيضاً بأن انقلاباً ما حتماً سوف يقع مع تلك الحرب الجديدة، حيث سيتغيّر معه واقع العراق بأكمله. قرّرت العودة لأصوّر كلّ الأشياء الصغيرة في حياتنا اليومية المعرّضة لخطر الفناء



والاندثار، وأن التقي بأفراد أسرتي وأبقى معهم.. أو أموت معهم... قمت بالفعل بتصوير أكثر من 120 ساعة أخذت منها نحو 6 ساعات فقط لإنجاز الجزأين اللذين يتكوّن منهما الفيلم، حيث صوّرت الجزء الأول بين فبراير/شباط 2002، ومارس/آذار 2003، قبل وقوع الحرب ثمّ عدت إلى باريس ولم أحضر الحرب، لكني عدت من جديد وصوّرت الجزء الثاني بعد أسبوعين على نشوب الحرب..».

هكذا يوضح عباس فاضل ظروف إنجاز تحفته الوثائقية «الوطن.. العراق سنة صفر» لتكون «شهادة» تاريخية على تفاصيل الحياة في العراق غداة التدخل الأميركي وسط مناخات الحرب والدمار.

يعرض الفيلم في جزأين، الأول بعنوان «قبل السقوط» والثاني «بعد المعركة»، ويستغرق عرضهما أكثر من خمس ساعات. تدور أحداث الجزء الأول قبل الغزو الأميركي العسكري على العراق عام 2003 وسقوط نظام صدام حسين..

في أجواء حميمية تقترب الكاميرا من يوميات أسرة صغيرة، وتعرفنا تدريجياً إلى أفرادها من خلال شخصية «حيدر» (12 عاماً) الذي يراقب عملية حفر بئر وسط حديقة المنزل. يسخر حيدر من شقيقاته اللواتي يكتفين بالأكل والشرب وزيارة صديقاتهن دون أن يساعدن في ضخ الماء من (الطلمبة) الجديدة التي سوف تسد حاجة الأسرة من الماء عندما تقوم الحرب.. فيما باقي أفراد الأسرة، في حالة ترقّب وتردّد لما سيحدث بعد إعلان الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش الحرب على نظام صدام حسين.

يستعيد الفيلم، في هذا الجزء، حالة الانتظار؛ ويذكّرنا بمشاهد يتذكّرها الجميع: فضائيات تنقل المظاهرات في باريس وعواصم العالم داعيةً إلى إيقاف الحرب، خرجات صدام حسين



لقطة من الشريط

التليفزيونية التي كان يخاطب فيها الضباط العراقيين طالباً منهم إيقاع أكبر الخسائر في المعركة الفاصلة القادمة، والخروج منها بأقلّ الخسائر... وهي مشاهد يستحضرها المخرج في سياق حياة بسيطة لأفراد أسرة يعمل فيها الأب بهيئة الإذاعة العراقية...

تفنّن عباس فاضل في رسم بورتريه لمدينة. جعل حركة الكاميرا ترصد كلّ صغيرة وكبيرة داخل الأسرة وخارجها؛ ترافق الكاميرا «حيدر» إلى سطح البيت، تصعد إلى سماء بغداد لتصوّرها من فوق مدينةً لا نهائية، تخرج إلى الريف العراقي الساحر لتنقل ملامح الناس في تعدّدها العرقي، ثمّ تتجوّل في معرض أثري يعكس ماضي بلدة كان أهلها على موعد غير مستوعب مع الخراب، ومعها العراق برمته.

بحميمية وحزن ينتهي الجزء الأول بتدوين عاطفي. شوارع بغداد، مقاهيها، أسواقها، أرصفتها ووجوه الأطفال... مشاهد يملأ بها المخرج عرض الشاشة وطولها إلى ختام الجزء الأول الذي ينتهي بمشهد عرس عراقي شعبي، يفارق فيه الأب ابنته وزوجها، لكنه أثناء السهر رفقة أصحابه يجهش بالبكاء على إيقاع أغنية لأم كلثوم.

بعد المعركة

في الجزء الثاني المعنون بـ«بعد المعركة» يحضر التشويق المتبقي من الجزء الأول؛ ما الذي سيحدث لأفراد الأسرة؟ من جديد يستمر فعل التوثيق لحياة الأسرة بعد التدخل الأميركي العسكري بأسبوعين، وبذلك يكون هذا الجزء تدويناً للخراب.

تنتقل الأسرة إلى العيش في الريف أثناء الغزو ثمّ تعود بجميع أفرادها سالمةً من جديد إلى بغداد شاهدةً على الأنقاض. يجعل المخرج هذه المرّة عيون أفراد الأسرة تحلّ محلّ الكاميرا، يرصد بها: دمار متحف بغداد، واستوديوهاتها السينمائية، عوائل تسكن الشارع أو أكشاك الكرتون والصفيح، فوضى ورعب في كلّ مكان ونهب وموت في كلّ لحظة...

صارت الحياة في شوارع العراق نوعاً من العبث؛ هذا ما تكشفه مشاهد هذا الجزء.

في اللقطة الأخيرة، تنطلق رصاصة طائشة وتصيب «حيدر» في مقتل، ويختفي برحيل الصغير توهج الحياة الذي بدأ في الجزء الأول في طريقه إلى الانطفاء الطويل.

سيرة:

عباس فاضل مخرج عراقي من مواليد بلدة «الحلة» محافظة بابل. انتقل إلى باريس في سن الثامنة عشرة ليدرس السينما. أنجز بعد حصوله على شهادة الدكتوراه في السينما من جامعة السوربون فيلمين وثائقيين: «العودة إلى بابل» 2002، و«نحن العراقيون» 2003، وفيلماً روائياً طويلاً بعنوان «فجر العالم» 2008. فضلاً عن أفلامه القصيرة: (الأشياء في الظلّ، يوم الأحد في مقهى الضواحي، عالم المصور ويجي).

شارك عباس فاضل في مهرجانات دولية عديدة، والسنة الفارطة نال فيلمه «الوطن.. (العراق سنة صفر)» جائزة أفضل فيلم في المسابقة الدولية لمهرجان رؤى الواقع (Visions du Réel) المقام في مدينة نيون (سويسرا).

«نار في البحر»

الموت أو الانتظار في جزيرة لامبيدوزا

محمد هاشم عبد السلام

دائماً ما يقدّم المخرج الإيطالي المتميّز «جيانفرانكو روزي» أعمالاً لافتة في مجال السينما التسجيلية. أحدث أفلامه «نار في البحر» Fuoco ammare (السادس في مسيرته الممتدة منذ العام 1993)، تُوِّجَ في فبراير الماضي بجائزة مهرجان برلين السينمائي، لتكون المرّة الثانية التي يصعد فيها روزي منصة التتويج العالمي، فبعد نيله «أسد» فينسيا عام 2013 عن فيلمه «الطريق الدائري حول روما»، نال «دب» برلين الذهبي، وبذلك لم يتبقَ له سوى الفوز بسعفة «كان» ليحقّق ثلاثية صعبة المنال.

كتب روزي سيناريو «نار في البحر» بالاشتراك مع كارلا كاتاني، وعلى مدى الساعتين تقريباً يتناول الفيلم، بحبكة تجمع بين التسجيلي والروائي، قضيّة الهجرة غير الشرعية كواحدة من أهم القضايا الساخنة التي باتت منذ سنوات تفرض نفسها على العالم بشكل شبه يومي. تجري الأحداث في جزيرة لامبيدوزا، وهي واقعة بصقلية أقصى جنوب إيطاليا على مساحة لا تتعدّى ثمانية أميال مربعة، وتبعد 70 ميلاً عن ليبيا وبـ109 أميال عن مالطا، في حين تعد أقرب قرية إيطالية لها هي «أجريجنتو» وتبعد عنها بـ 127 ميلاً. يبلغ عدد سكان لامبيدوزا 6000 نسمة، يعيشون على الصيد، والزراعة، والسياحة الموسمية. ورغم شُحّ المياه والأمطار فقد استقبلت لامبيدوزا خلال العقدين الأخيرين ما يقرب من 400 ألف مهاجر غير شرعي، وهلك قرب سواحلها، وفقاً للإحصاءات الرسمية، 15 ألفاً، كما عبر من أرضها في العام الماضي حوالي 102 ألف مهاجر.



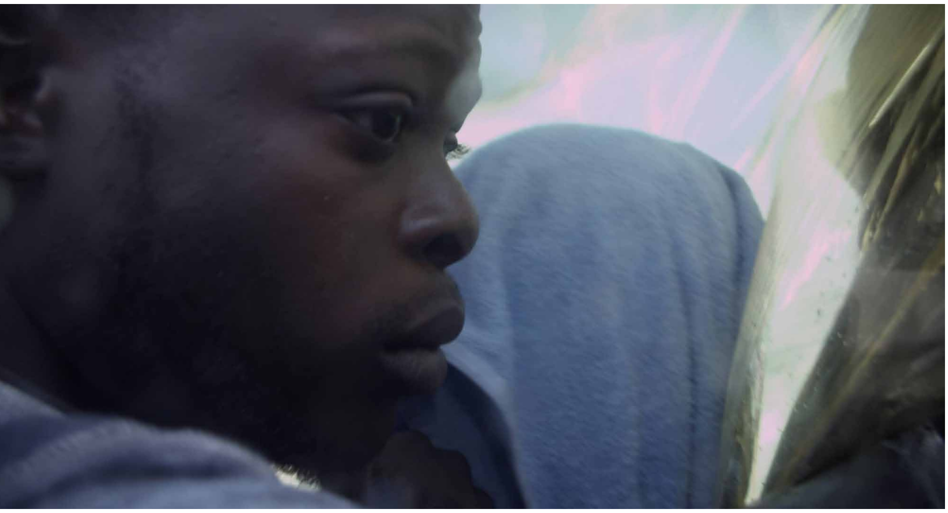
في هذه الجزيرة أقام روزي لمدة عام، يرصد ويُعايش ويُصوِّرُ حياة أهلها، وكذلك يوميات المهاجرين ومعاناتهم.

وتأتي أهمّيّة هذا الفيلم في كونه لم يتناول قضيّة الهجرة غير الشرعية من زاوية نظر تقريرية تصب في تبريرات سياسيّة متعلّقة، كما هو معتاد، بهويّة المهاجرين العرقية وبمصيرهم في سياق الحملات الانتخابية أو غيرها من الاستخدامات السياسيّة لملف المهاجرين غير الشرعيين، فعلى عكس ذلك يقدّم «نار في البحر» تسجيلاً بصرياً صريحاً وحيادياً لمآسي هاته الفئة من البشرية؛ فنجد روزي يرصد حياة الصيادين البسطاء، وأغلبهم من عجائز يكابدون شظف العيش، ويحيون حياة تتسم بالتقشف والوحدة والانعزال.

يتأسس الفيلم في بنائه السردي على مشاهد تسجيلية حديثة وحصرية لقوارب اللاجئين وجثث الغرقى. كما يتأسس على شخوص من عامّة سكان الجزيرة، على رأسهم الصبي صامويل (بطل الفيلم) البالغ 12 سنة وهو ابن أحد الصيادين، والد صامويل وجدته، غواص، صاحب محطة راديو يلبي طلبات المستمعين الغنائية وأخيراً طبيب الجزيرة المقيم.

ما يحدث على الجزيرة من قصص





لقطتان من الفيلم

وأحداث مُركَّب ومعقَّد، لذا كان التعامل معه بمنطق فَنّي مُركَّب أيضاً. لذلك، وعلى نحو مستقل، أعطى المخرج لكل عنصر حقه في الوجود وفي الإفصاح عن عالمه الخاص على الرغم من الأعداد الهائلة من المهاجرين الذين يمرون سنوياً بالجزيرة، والتي تترك دون شك تجليّات تتداخل وتتنافر حسب طبيعة وهويّة الأفراد الثّقافيّة والعقائدية، وهو ما يؤثر في المحصلة على التكوين الديموغرافي، وعلى سلوك الناس وإنتاج تفاصيل الحياة اليومية داخل جزيرة لامبيدوزا. وفي نفس الوقت تكون الأمور على نقيض ذلك تماماً، حيث نجد المهاجرين غير مكترثين بالجزيرة أو مجتمعها أو حتى البقاء فيها ولا بصقلية عامّة، فهي في حسبانهم ليست سوى مجرد معبر نحو قلب إيطاليا، حيث الاستقرار النهائي أو الشروع في رحلة أخرى برية نحو بلد أوروبي آخر مهما طال الانتظار وكثرت المحاولات. هكذا تعكس شخصية الصبي صامويل صورة العابر الذي ينتظر الخروج من الجزيرة؛ ولذلك فهو لا يكل ولا يمل في البحث عن فرصة. وقد وُفِّقَ روزي في إضافته المُتعَمَّدة لتفصيلة العين الكسولة لصامويل، التي هي بحاجة لعلاج، في استعارة لحالة الانتظارية والمصير المعلّق الذي يعيشه المهاجر غير الشرعي في لامبيدوزا أو في أوروبا عامّة.

لم يرصد روزي عالم المهاجرين وتدفقاتهم عبر أعين سكان الجزيرة في الغالب، بل اختار أن يعرض كلا العالمين كأنما لا قاسم مشتركاً بينهما على الإطلاق. وفي الواقع، ثمّة انفصام حقيقي بالفعل بين الحياة اليومية لسكان الجزيرة، التي تتسم بالكثير من الروتين والرتابة والملل، والعالم الذي يحياه المهاجرون في معسكرات الترحيل. ولَعلّ النقطة الوحيدة البارزة التي تربط بين عالم المهاجرون العابرين، وعالم سكان الجزيرة المقيمين، هي الإذاعة المحلّية، حيث تُذاع عبرها عمليات الإغاثة والإخبار عن غرق المراكب وأرقام الناجين أو الغرقى، قبل أن تعاود المحطة بث أغنياتها المحلية القديمة، التي يطلبها المُستمعون، ومنها أغنية «نار في البحر». وأيضاً الاعتماد على شهادات شخصية «بيترو بارتولو»، الطبيب الوحيد بالجزيرة، والمقيم بها منذ أكثر من 25 عاماً، وهو يروي الكثير من المآسي والأهوال التي رآها بعينيه منذ أن بدأ أول القوارب في الوفود بانتظام منذ عام 1991.

يجهش بيترو بارتولو بالبكاء، وهو يروي مشاهد مروعة تطارده في كوابيس مريعة؛ قصص نساء مغتصبات، إصابات بليغة، جثث أطفال ونساء ورجال.. جعلته يتحدّث للعديد من القنوات والصحف العالمية، لَعلّ رسالته تصل. يوجه اللوم للدول الأوروبية التي يراها لا تراعي سوى مصالحها الخاصة، وترفض مَدّ يد العون، بل وفوق ذلك تبني أسيجة، وتعامل المهاجرين بطريقة وحشية. يتحدّث عن إجراءات لحلّ المشكلة من جذورها بخلق أوضاع إيجابية في البلدان الأصلية للمهاجرين الهاربين مضطرين من أوطانهم. يعرض روزي بعض الصور الفوتوغرافية التي يحتفظ بها الطبيب بيترو بارتولو لحالات مروعة، منها واحدة لإحدى المراكب المكتظة عن آخرها بالركاب، والتي ظلّت بعرض البحر لمدة أسبوع تقريباً، وكان على متنها 890 مهاجراً، وعلاوة على ذلك يشرح له كيف أن المركب مقسم إلى ثلاثة أقسام، كل قسم منها له سعر خاص حسب مقدرة المهاجر، فمستوى القاع، حيث لهيب الحرارة الناجمة عن المحركات ونقص الهواء والاختناق التام يصل لأقلّ من ألف دولار، والمستوى الثاني يصل إلى ألف دولار، وأخيراً المستوى العلوي، حيث الجزء الظاهر من المركب، يصل إلى ألف وخمسمئة دولار.

على امتداد زمن الفيلم لا تسطع الشمس؛ غيوم طوال الأيام، سماء رمادية وأغلب المشاهد مصوّرة في الليل.

«حرب» توبياس ليندهوم

السينما الدنماركية تحاكم أبطالها

أحمد ثامر جهاد

في الموسم السينمائي الماضي تناول المخرج البولندي «كريزستوف في سياق جدل سياسي وثقافي أوروبي يتخطّى السينما إلى منابر أخرى، يأتي الفيلم الدنماركي (A war- 2015) للمخرج ليندهوم (وهو ثالث أفلامه الروائية) ليضاف إلى دزينة أفلام سينمائية عالجت الحرب الأفغانية بمستويات مختلفة، ربما أبرزها فيلم المخرج والممثل روبرت ريدفورد (Lions For Lambs-2007)، معبراً عن هموم جدية وتساؤلات واقعية مضمنة في حكايته، ما الثمن الذي ينبغي للدنماركيين دفعه في فاتورة حرب أفغانستان التي كان أغلب ضحاياها من المدنيين؟

وعلى قدر جدارتها، تفتح السينما بوابة التساؤلات هاهنا: هل بوسع نيران جنودنا أن تفلت من أسر محاكمتها أخلاقياً وقانونياً إذا ما حادت عن تأدية مهمتها الأساس؟ إلى أي حَدّ كانت حرب أفغانستان ضرورة سياسيّة ملحة أو واجباً وطنيّاً، أبعد من مجرد الاصطفاف خلف الولايات المتحدة وحلفائها؟ هل ينبغي لنا كدنماركيين التبرؤ مما اقترفه جنودنا من انتهاكات خطيرة في



أفغانستان بمجرد تقديم كشف حساب بضحايا الحرب من الجانبين؟

فيلم«حرب» الذي كتبه وأخرجه ليندهوم يدفع جمهوره للتفكير فيما حصل هناك، بعيداً عن سطوة البروباغندا السياسيّة، حينما يُعيد طرح بعض تلك التساؤلات بشكل درامي مؤثر، حيث يواجه قائد وحدة دنماركية في أفغانستان يدعى كلاوس بيدرسن (الممثل بيلو اسبيك) وضعاً قانونياً شائكاً يُعرّضه للمحاكمة عقب إصداره أمراً عسكرياً بقصف قرية أفغانية انطلقت منها نيران كثيفة صوب جنوده. يعزز الفيلم الاعتقاد بأن القانون الدنماركي لن يتساهل إزاء مقتل 11 مدنياً أفغانياً، بينهم نساء وأطفال، جراء ذلك القصف. مما يعني أن قائد الوحدة خرق قواعد الاشتباك المعمول بها، وعليه أن يُبّرر فعلته. وفقاً للمنطق العسكري: كانت تلك نيراناً معادية. لكن كيف ينبغي التعامل معها؟ لا يغفل الفيلم تمرير فرضية أن الجيش الدنماركي أسوة بقوات حليفة أخرى يقوم بمهمة نبيلة هدفها حماية المدنيين من بطش الجماعات المتطرّفة، وإن أوحى ذلك بدعاية سياسيّة مباشرة.

يبدأ ليندهوم فيلمه بشكل تقليدي، حيث تتحرك مجموعة من الجنود في دورية راجلة بهدف تأمين المساحات التي يشتبه بوجود عناصر طالبان فيها، وفجأة يتعرض أحد الجنود إلى انفجار لغم أرضي يُودي بحياته، ويتسبب الحادث بحالة من الفوضى بين صفوف المقاتلين، فيما يعاني الجندي(لاسي) من أصول مسلمة، من حالة انهيار عصبي بسبب فقدانه أحد زملائه. يحاول الضابط بيدرسن القريب إلى هواجس جنوده، تفهم مشاعر لاسي وتخفيف إحساسه بالذنب، ويقرّر بوصفه الضابط المسؤول عن الدوريات نقله إلى مقر





مشهدان من الفيلم

الوحدة لتخفيف الضغط النفسي عنه.

في الضفة المقابلة، ثمّة عالم موازٍ لعالم الحرب، انتظار ملح لعودة الأب بيدرسن إلى أحضان العائلة التي تتكفل الزوجة ماريا (الممثلة توفا نوفوتني) بكل احتياجاتها وتكاد تفقد عزيمتها في خضم أعباء العناية بأطفاله الثلاثة. عبر اتصالات قصيرة يتلقى بيدرسن شكوى الزوجة من غيابه الطويل وافتقاد الأبناء له. لكن تلك الأزمة قد تبدو ضرباً من الترف بالنسبة لما يعانيه قروي أفغاني فاقد الحيلة يأمل بعلاج ابنته الصغيرة من آثار حروق شديدة تعرّضت لها. يساعده الجنود في تطبيب ابنته، لكنه يتعرّض لاحقاً للتهديد من قِبَل عناصر طالبان بحجة تعامله مع العدو، فيتوسل الرجل الأفغاني القوات الدنماركية من أجل توفير الحماية له ولعائلته.

يحاول الضابط بيدرسن الدفاع عن وجهة نظره من أنه يتفهم معاناة الرجل الأفغاني، كونه- هو الآخر- أباً لأطفال صغار، فيردّ الرجل: نعم لكن أولادك يعيشون في مكان آمن الآن. في نهاية الأمر يرفض الضابط بقاء عائلة الأفغاني في المعسكر. وفي مشهد لاحق يفجر بقية الأحداث، يعثر الجنود على جثث العائلة الأفغانية وقد قتلت بوحشية من قِبَل طالبان.

هناك، حيث تبدو قدما الطفل الصغير عاريتين، تشيران بيأس إلى القتلة، تسود حالة من الإحساس بالاضطراب بين صفوف الجنود الدنماركيين من أنهم لا يفعلون الصواب في هذا البلد العصي على الفهم، وربما لا يفعلون شيئاً أكثر من التسبّب بموت الآخرين.

السرد: وجهة نظر

سردياً تتنقل أحداث الفيلم بين مكانين: الدنمارك (العائلة ثَمّ المحاكمة) وأفغانستان (وتيرة الحرب الدائرة) وكأنه يجاور بين عالمين، يبدو فيهما الضابط بيدرسن أباً مأزوماً في الحالتين، بين عائلته وجنده. وما لا يحسب لصالح الفيلم أنه جعلنا على مدى (115 دقيقة) نتابع سرد الأحداث بعين واحدة، يمكن لها أن تسهم في التلاعب بأحاسيسنا، ذلك أننا لا نرى طوال أحداث الفيلم التي تخللتها ثلاثة مشاهد قتالية، الجانب الأفغاني، رغم سماعنا أصوات نيرانه المصوبة نحو الجنود الدنماركيين. عدو مجهول نستشعر خطره من دون أن نتعرّف إلى وجهة نظره في هذه الحرب. ليس ثمّة مواجهة مباشرة، لكن هناك وعلى نحو مؤذٍ خطر العبوات الناسفة التي توقع أشد الخسائر في صفوف الدنماركيين بوصفها أثر (الأفغاني) المُغيّب.

في مشهد الاقتتال العنيف الذي ينتهي بقصف القرية الأفغانية، لا يعرض المخرج ما جرى فعلياً في القرية، فكل ما نشاهده على الشاشة هو حالة الاشتباك والقذائف التي تطال الجنود عشية اكتشافهم مقتل عائلة الرجل الأفغاني الذي خذلوه. لكن المخرج في المقابل لم يلجأ إلى تنبيه الحواس أو إشباع شغفها المفرط بالمؤثرات الخاصّة في مشاهد (حركة، انفجارات مهولة، عنف مفرط)، وإنما اكتفى بتحريك كاميرا قريبة تتابع أفعال الشخصية وترصدها عبر لقطات منذورة لمعاينة انهياراتها الجسدية والنفسية.

بعد مشاهد طويلة لمحاكمة بيدرسن (النصف الثاني من الفيلم) تتم تبرئته بشهادة يُدلي بها أحد زملائه. فلا أحد بوسعه التشكيك أن مهمة القائد العسكري -مهما كانت رتبته- هي أن يعود بجنوده سالمين إلى أوطانهم، مهما كلّف الأمر. يقول أحد شهود القضية، مخاطباً المحكمة: مهما اجتهدتم، لا يمكن لكم أن تتخيلوا ما يحصل هناك؟

في نهاية الفيلم يضعنا المخرج أمام مشهد ربما يحتمل أكثر من تأويل، حيث يلتفت بيدرسن إلى قدمي ابنه الناعمتين وهو يغط في نومه، يحاول تغطيتهما بحركة بطيئة كأنها تستدعي صورة طفل أفغاني بريء قتل في الحرب. وربما يلمّح الفعل إلى رغبة خفية في التستر على فعلٍ شنيع قد ارتكب، وليس مستبعداً أن تكون تلك محاولة لطي صفحة الماضي الأليم.

عالمنا في صورة

أي فيلم جديد عن الحرب (أية حرب كانت) يستدعي في بناء أحداثه ومعالجته ولغته السينمائية أفلاماً سابقة، فتبدو المحاولات السينمائية التي تنشغل بالجزئيات مناورة صغيرة أمام مغامرة الذهاب إلى مواجهة الأسئلة الكبرى المؤرقة التي تلخص محنة الإنسان في الحرب. يوماً ما فعلها المخرج «ترنس مالك» في تحفته السينمائية (خيط أحمر رفيع 1998) والتي لم يسبق لمخرج معاصر أن تناول الحرب بذات العمق والبراعة الفنّيّة. ربما لأن «مالك» أراد قول كل شيء عن الحرب بوصفها تجربة خراب شامل وشر كبير معد. فيما اكتفى لينهوم بالقول إن من عادوا بأجساد سليمة، يخفون في دواخلهم أرواحاً معطوبة. في الحرب ليس ثمة رابح أبداً.



نوليوود

سلاح نيجيريا في إفريقيا..

عبدالله بن محمد

بشكل لافت برزت في السنوات الأخيرة النجاحات التي حقّقتها صناعة السينما المتطوّرة في نيجيريا، التي تُعرَف باسم نوليوود Nollywood، كظاهرة ثقافية توسّعت وانتشرت في معظم أنحاء القارة، ومؤشر على النفوذ الثّقافي المتزايد لهذا البلد في مختلف أرجاء إفريقيا سواء كان ذلك عبر الموسيقى، أو الكوميديا، أو صناعة السينما، أو حتى اللّغة والأزياء.

وفي السنتين الماضيتين تفوّقت نيجيريا، الدولة الإفريقية الأكبر من حيث عدد السكان، على منافستها جنوب إفريقيا، لتصبح بالتالي أكبر اقتصاد في القارة. ويرجع المحللون الفضل في ذلك، جزئياً، إلى النمو الهائل في صناعة الأفلام السينمائية. وتعكس «نوليوود»، وهو المصطلح الذي يعود إلى سنة 2002 عندما كانت الأفلام النيجيرية في خطواتها الأولى على درب كسب شعبية خارج البلاد، ريادة الدور النيجيري في جميع المجالات، وخاصة الفنّيّة منها، وتصدُّر البلاد الصاعدة في القارة الإفريقية مدفوعة بعوامل اقتصاديّة ونهضة فنّيّة وفكريّة متكاملة.

واكتسبت الأفلام النيجيرية شعبية كبيرة في عدد من الدول الإفريقية على غِرار تنزانيا والكنغو وزامبيا ودول إفريقيا جنوب الصحراء، وأثرّت ثقافياً في الكثير من الشعوب الإفريقية المجاورة. في تنزانيا على سبيل المثال، يتقن الكثيرون اللهجة النيجيرية نتيجة التأثيرات الثّقافيّة لأعمال نوليوود. كما نجح النيجيريون من خلال صناعتهم السينمائية في تصدير هويّتهم وثقافتهم ونمط حياتهم وحتى لغاتهم ولهجاتهم المحلية.

تنتج نوليوود حوالي 2500 فيلم سنوياً، مما يجعلها ثاني أكبر منتج بعد بوليوود في الهند، وأصبحت أعمالها تنافس الأفلام الأميركية والهندية والصينية على شاشات التليفزيون في كل مكان، سواء في المقاهي أو صالونات الحلاقة أو قاعات الانتظار بالمطارات أو المنازل. وتشغّل الصناعة السينمائية في نيجيريا حوالي مليون موظف- ويحتل هذا القطاع المرتبة الثانية بعد الزراعة- ويساهم سنوياً بحوالي 600 مليون دولار في الاقتصاد الوطني، وفقاً للجنة التجارة الدولية في تقريرها الصادر سنة 2014. وفي سنة 2002، أنتجت نوليوود 400 فيلم وساهمت بمبلغ 45 مليون دولار.

وتحظى نوليوود بصدى واسع في معظم أنحاء إفريقيا عبر قصصها التي تجمع بين تاريخ القارة ما قبل الاستعمار وحاضرها المنهك بين الحياة القروية والحداثة الحضرية. وتعرض الأفلام، ضمن مواضيع عديدة، التوترات بين أنماط الأسرة

https://t.me/megallat

oldbookz@gmail.com



النواتية والأسرة الممتدة، وبين عوامل الجذب للحياة الحضرية وعوامل الدفع للحياة الريفية، والصراعات بين المسيحية والمعتقدات التقليدية المتوارثة. وبالنسبة لعدد كبير من الأفارقة الذين عاشوا لفترة طويلة تحت نير المستعمر وتأثيراته الثّقافيّة، تُعدّ أعمال نوليوود فرصة لإعادة رسم ملامح الحياة الإفريقية الأصلية ونشرها في كل مكان عاكسة بذلك نمط عيش الأفارقة، بما فيها من معاناة يومية ومواضيع حياتية مثل السحر والطقوس، والخلافات بين الأم وزوجة الابن.. وهي باختصار تنقل جزءاً كبيراً من الواقع بطريقة أو بأخرى.

وبالعودة إلى سنة 2002، كانت الأفلام تُعرَف اختصاراً باسم «أشرطة الفيديو المحلية النيجيرية». انتشرت في البداية من خلال أشرطة الفيديو التقليدية المتداولة في البلدان الإفريقية، قبل أن تتحوّل إنتاجات نوليوود إلى أعمال متاحة في معظم القنوات الفضائية وتليفزيونات الكابل، فضلاً عن خدمات التدفق العالي على شبكة الإنترنت. في سنة 2012، واستجابة لتزايد شعبيتها في البلدان الإفريقية الناطقة بالفرنسية، شرعت قناة فضائية خاصة تسمى «نوليوود» في تقديم أفلام مدبلجة بالفرنسية على مدار الساعة. وتُنتَج معظم أفلام نوليوود باللّغة الإنجليزية، مع بعض الإنتاجات الأخرى بلغات ولهجات محليّة منتشرة على نطاق واسع في هذا البلد.

وقبل ظهور نوليوود، كانت الأفلام النيجيرية الناطقة بالفرنسية المنتشرة في إفريقيا- والمدعومة مالياً من قبل الحكومة الفرنسية- تهيمن على صناعة الأفلام في القارة. ولكنها لم تكن تحظى بإقبال كبير لأنها كانت- وفق عديد النقاد وحتى المشاهدين في إفريقيا- تتجاهل القضايا الرئيسية وتجامل الحكام ولا تتوجّه بالنقد ومساءلة المسؤولين في الخارج والداخل عن تردّي أوضاع القارة بسبب التفقير والعنصرية والاستعمار، لذلك سجلت معدلات إقبال ضعيفة ضمن المشاهدين في إفريقيا، ولم تترك أي بصمة ثقافيّة تنكر.

وتُعدّ لاغوس الموطن الأصلي لنوليوود قبل أن يمتد الإنتاج السينمائي إلى مدن أخرى، وخاصة مدينة أسابا، عاصمة ولايات جنوب شرق نيجيريا. وتتلقّى الأفلام النوليوودية، التمويلات من المستثمرين المحليين ومن القطاع الخاص بدافع جني أرباح كبيرة. وبعد الانتهاء من تصويرها، توزّع الأفلام في كل البلدان الإفريقية، وهي تصدر في الأصل بالإنجليزية، وتترجم إلى الفرنسية وإلى اللّغات الإفريقية الشائعة، وأحياناً تتم إعادة اقتباسها، أو إعادة طباعتها بعد قرصنتها وتسويقها للجماهير المحليّة. ويلقى العديد من الأفلام إقبالاً كبيراً بسبب العلاقة التضامنية مع نيجيريا. وتعمل نوليوود اليوم على تسويق ثقافة جديدة في المجتمعات الإفريقية؛ وبسبب ذلك برزت ظاهرة النساء اللواتي يقلّدن الأزياء والمكياج وتسريحات الشعر للممثلات النيجيريات. كما يتذمّر الموسيقيون في بلدان إفريقيا جنوب الصحراء الكبرى من تزايد شعبية الموسيقى النيجيرية الوافدة عليهم مقابل ركود للانتاجات المحليّة.

عرفت الأفلام النيجيرية شعبية ونجاحاً كبيرين بفضل قدرة هذا البلد الصاعد على التوفيق بين الحداثة والمحافظة على المورو ث القديم. كما شكّلت نوليوود نموذجاً يُحتذى به لإنتاج الأفلام في دول إفريقية أخرى؛ في كيتوي بزامبيا، على سبيل المثال، أنتج السينمائيون المحليّون مؤخراً أحدث فيلم على النمط النوليوودي: ميلودراما أسرية استغرق تصويرها أكثر من 10 أيام، في منزل خاص، وبميزانية 7 آلاف دولار. وبعد تحويله على أقراص دي في دي، بدأ تسويق الفيلم في زامبيا والدول المجاورة.



هل عرفت السينما المصرية مفهوم الـ Cult ؟

أمجد جمال

الـCult هو أحد المفاهيم الفَنّية التي عرفتها السينما الأميركية منذ عقود، وتجدر الإشارة إلى أنه ليس نوع (Genre) مُعيّن لتصنيف الأفلام مثل الكوميديا أو الحركة أو الرومانسية بينما هو حالة مميّزة يشترك فيها العمل الفَنّي مع الجمهور أياً كان التصنيف الفَنّي لهذا العمل. وتلك الحالة لها عديد من السمات التي إذا انطبقت كلها أو بعضها على فيلم مُعيّن نستطيع حينها أن نصفه بأنه فيلم (Cult).

في البدء يجب التوقُّف أمام الترجمة الحرفية لكلمة (Cult)، والتي تعني «طائفة» من الناس تربطها صفة مشتركة. وبإسقاط المفهوم على السينما فهو سيعني الأفلام التي تحظى بمكانة خاصة عند مجموعة مُعيّنة من الجمهور بالرغم من أنها لم تتمتع بالتقدير الجماهيري العام أو الاحتفاء النقدي بصورة كافية لاعتبارها من الروائع وقت صدورها، ولكنها اكتسبت مع مرور الوقت جماهيرية متصاعدة بين قطاعات مُعيّنة وفي أحيان تكون قد اكتسبت مديح وإعادة اكتشاف من النقّاد أنفسهم باعتبارها لم تأخذ حقّها أو تمّ فهمها بشكل خاطئ أو لم يسلّط عليها الضوء بشكل كافٍ، أو حتى تم منعها لما تحتويه من عنف مفرط أو جرأة جنسية، أو مواضيع شائكة.

وفي أحيانٍ لا يجد أنصار تلك الأعمال سبباً فَنّياً واضحاً للاحتفاء بها، فيحبونها لأسباب لا عقلانية بها نوع من الشعور بالذّنب أو ما يُعرف اصطلاحاً بالـ Guilty Pleasure. لأن هذه الأفلام، وكما يصفها محرّر موقع «كرايتيريون» السينمائي: «تتأرجح فوق الخيط الرقيق الذي يصل الفَنّ الراقي بالفَنّ الهابط». بينما كثيراً ما يعي أنصار تلك الأفلام الأسباب الفَنّية الموضوعية التي تجعلهم يحبونها بالرغم من ظلمها وتجاهلها بواسطة التيار العام، الوضع الذي تشبهه «جوي كوينان» محرّرة الجارديان كما يلي: «أفلام الـ Cult هي المعادل في الثّقافة الجماهيرية لأطول مبنى في ولاية كنساس، ربما لا يعلم جميع سكان العالم بوجود مبنى شاهق الارتفاع في هذه الولاية، ولكن سكانها يعرفون».

وما ساعد على تكوّن هذه الحالة بين جمهور السينما الأميركي هو وجود مجتمعات سينمائية في الأساس، تشكّلت على خلفية السينما كمادة تُدرّس في المدارس، ما يفتح الباب أمام تنظيم نوادي السينما والتواصل الحي بين مهووسي الأفلام. بينما في الواقع المصري والعربي ظلّ التواصل مُنعدماً إلى أن جاءت مؤخراً المواقع الإلكترونية بواقعها الافتراضي لتكون وسيلة هذا التواصل.

ولا شك بأن فيلم «أرض الخوف - 1999» للمخرج داوود عبد السيد هو أحد أكثر الأفلام التي تنطبق عليها حالة الطائفة cult، فهو من ناحية لم يأخذ حقّه من المشاهدة والاهتمام الجماهيري في وقت عرضه نظراً لتزامن هذا التوقيت مع سطوع موجة السينما الشبابية الكوميدية التي اكتسحت الساحة المصرية بأفكارها البسيطة التي تميل للسطحية، وميولها العائلية المحافظة، ما جعل المناخ غير ملائم بالنسبة لفيلم يتناول المعضلة الوجودية للإنسان بجرأة «أرض الخوف»، وبرمزيته الشائكة وتعرضه لقصة الخلق والخطيئة الأولى ونشأة الأديان. لكنه مع الوقت استطاع تجميع فئات من المحبين حوله، وظهر على الشبكة الإلكترونية عديد من التدوينات النقدية التي تمدحه وتتناوله من أكثر الزوايا جرأة.

يشترك «أرض الخوف» مع فيلم «المشبوه - 1981» للمخرج سمير سيف، الذي يُعدّ أيضاً فيلم طائفة، حيث عانى الفيلمان من التجاهل والتهميش لفترات من العرض على تليفزيون الدولة الرسمي، منصة العرض الأولى في العقود الماضية، الأول نظراً لجرأته الفلسفية، أما الثاني فنظراً لتقديمه نموذجاً سلبياً لرجل الشرطة المصري الذي ينخرط في عمليات تعذيب وتصفية حسابات مع مجرم تائب. يُمثّل «المشبوه» حالة خاصة أخرى بكونه قد شهد أول الأدوار الجادة لنجم السينما المصرية الألمع «عادل إمام» بعد سلسلة من الأدوار الهزلية والأفلام الخفيفة، وقد صنعت حالة الندرة والخصوصية تلك هالة مميّزة حول الفيلم جعلته من أكثر الأفلام شعبية تحت الأرض عن طريق نوادي شرائط الفيديو أو تبادل نسخته المسجلة من إحدى القنوات الفضائية السعودية عبر الأقراص الصلبة والمرنة في بداية عصر الحاسب الآلي.

وإن كنا نتحدّث عن الشعبية عبر الوسائط الإلكترونية فلا يمكن تجاهل فيلم صدر ببداية الألفية بعنوان «رجال لا تعرف المستحيل»، صنعه مجموعة من الشباب الهواة بميزانية ضئيلة وأدوات بدائية لكن قُدّر له الانتشار بين فئة المراهقين والشباب في فترة وجيزة وبأساليب توزيع غير شرعية، ما أدّى بجهاز الأمن القومي المصري لاستجواب صُنّاعه وتحذيرهم من تكرار التجربة إلّا عبر القنوات الشرعية، وقد أصبح صُنّاعه الآن نجوماً لامعة على الساحة الكوميدية المصرية وصنعوا بعض التجارب الناجحة مثل فيلم «سمير وشهير وبهير».

وعلى نفس المنهج ما بعد الحداثي من الكوميديا قدّم المخرج أحمد مكي فيلماً بعنوان «الحاسة السابعة - 2005»، ولم يلقَ أي نجاح وقت صدوره، لكن الفيلم بمرور الوقت وبعد أن استطاع الجمهور تدريجياً التآلف واستيعاب هذا النوع من الكوميديا من مكي عن طريق تجاربه التالية، أصبح للفيلم كثير من المعجبين الذين اجتمعوا على أنه فيلم راقٍ فَنّياً وقد ظُلِمَ وقت عرضه.

والرقي الفَنّي ليس وحده ما يُعطي صفة الطائفة للأفلام، هناك أفلام شديدة السوء يمكننا وصفها بأنها أفلام طائفة، لَعلّ أبرزها الفيلم الكوميدي «4-2-4» الذي صُنِعَ على طراز أفلام المقاولات الرخيصة في ثمانينيات القرن الماضي، ولكن خفة ظِلّ نجومه وهزليته الاستثنائية ظلّت تستقطب يومياً فئات من المعجبين أغلبهم من جمهور كرة القدم، ولَعلّ جميعهم يدرك مدى سوء المستوى الفَنّي لهذا الفيلم، ولكنها المُتعة المُذنبة.

فيلم «شمس الزناتي - 1991» للمخرج سمير سيف ينتمي أيضاً للنوع السابق من أفلام الطائفة، فبرغم كونه تمصيراً متواضع الفَنّية لملحمة أكيرا كوروساوا «الساموراي السبعة - 1954»، إلّا أن قطاعاً خاصاً من الجمهور يكن إخلاصاً شديداً لهذا الفيلم ويحفظ قفشاته الخرقاء عن ظهر قلب، بل إن شخصيات الفيلم بأسمائها الغريبة وصفاتها القتالية المميّزة صنعت ما يشبه الظاهرة في الثّقافة الجماهيرية المصرية أشبه بظواهر أفلام الكوميكس بأميركا، لا داعي للحديث عن موسيقى هاني شنودة المستلهمة من موسيقات أفلام الغرب الأميركي والتي كلّلت هذه الحالة.

«البداية» و«فوزية البورجوازية» فيلمان كتبهما «لينين الرملي» في ثمانينيات القرن الماضي، أي في عصر الاستقرار والركود السياسي، لكنهما لم ينالا اهتماماً مثل الذي نالاه بعد الحِراك السياسي الذي حدث في يناير 2011، نظراً لموضوع الفيلمين بنزعته السياسية الساخرة وامتلائهما بالتعبيرات والمصطلحات السياسية الغريبة على المواطن العادي، ما تناغم مع حالة الزخم والاستقطاب التي عاشها المصريون في ذلك الوقت.

ولَعلّ فيلمي «الإنسان يعيش مرة واحدة - 1981» للمخرج سيمون صالح، و«آيس كريم في جليم - 1992» للمخرج خيري بشارة، نموذجان ساطعان على مفهوم فيلم الطائفة في السينما المصرية. فالأول يحظى بأبرز عملية إعادة اكتشاف عبر الأجيال الجديدة من الشريحة المثقّفة التي صُدمت بوجودية هذا الفيلم المُتجاهلة وبرومانسيته الفريدة، وهذا يظهر على مواقع التواصل الاجتماعي. بينما الفيلم الثاني أصبح يُنظَر إليه من النقاد بصورة مُختلفة عن وقت صدوره، فلم يعد ذلك الفيلم التجاري لبطله نجم البوب الأنجح الذي يغني للآيس كريم، بل أصبحنا نقرأ مقالات نقدية تعطي الفيلم المكانة والأهمّية التي كان يستحقّها سواء على الصعيد الفَنّي أو الاجتماعي؛ كونه من أول الأفلام التي بشّرت بظهور جيل جديد من الذوق والقيم والأحلام، وحتى الفَنّ والموسيقى.

ستار كاووش:

تخطيطات على مقامات شهرزاد

في عام 1999 حَطّ الفَنّان العراقي ستار كاووش رحاله بهولندا قادماً من بغداد. جاء حاملاً مشعل التعبيرية، وسرعان ما راح يصيغ أسلوبه الخاص، فبعد أن تتلّمذ على يد أستاذه القدير الفَنّان الرائد فائق حسن، خرج عن طاعة الكلاسيكية، ولم يقلّد أستاذه في شيء. عاش في بلد فان كوخ ورمبرانت دون أن يكون ظلاً لهما. جرأته الفَنّيّة جعلته يتجاوز ما ظَلّ البعض أسيراً له، كما جعلته ثورته الداخلية وملاحظاته المرهفة يكسر التقاليد الفَنّيّة المكرّسة، لينطلق إلى فضاء يحمل بصماته. ولَعلّ ما يميّز لوحاته، وهو الآتي من بلد المآسي التراجيدية والحروب، هو ابتهاج اللوحة، بألوان ساحرة وخطوط عذبة ومهارة حاذقة واحتفاء بالحياة.

غاليري لمياتوس في دبي احتضن مؤخراً 46 لوحة من لوحات ستار كاووش، واستمرّ المعرض شهراً كاملاً حتى نهاية شهر مارس /آذار الماضي، تحت عنوان «أناشيد شهرزاد».





سيرة

ولد في 1963 في مدينة بغداد، العراق. درس في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد بين 1984 إلى 1990، وحصل على دبلوم الفنون البصرية. أقام أربعة معارض فردية. فكثير من أعماله وجدت طريقها إلى معارض العالم. وصدرت عنه كتب، منها: «نساء فيروز مقدّمة شارلوت هيغنز، 2015 باللّغتين الهولندية والإنجليزية، و«سيرة مدينة» لخالد مطلق 2014. و«سر رسام» مقدّمة «ميشيل فان» باللّغتين الهولندية والإنجليزية، و«أصابع كاووش»، لموفق السواد 2006 في هولندا، و«أطياف ستار كاووش» لعندنا حسن أحمد 2005.

حوار: شاكر نوري

يحمل عنوان معرضك الجديد «أناشيد شهرزاد» نفساً أسطورياً؟

- تمتزج الأساطير وتتداخل في لوحاتي. ومن الطبيعي أن يؤثّر الواقع العراقي المحلّي على عملي، حتى أنني رسمت طاقية أبي، وهي جزء من موروث الأزياء الذي اعتدت على رؤيته في البيت. ولابدّ من ذكر ألف ليلة وليلة وشهرزاد، وتأثيراتها علي، لكنني أقدّمها بطريقة أخرى من خلال التركواز، مزجت معها لون القباب، وفي هولندا لدينا اللونان الأخضر والأزرق، وعندما نمزجهما يتحوّلان إلى لون التركواز لأن القنوات المائية تنتشر في كل مكان، وهولندا عبارة عن حديقة كبيرة.

تميّزت أعمالك السابقة بالتعبيرية، لكنك خرجت من إطارها أليس كذلك؟

- نعم هذا صحيح. لوحاتي الآن مزيج بين الشرق في بغداد والآرت أيكو والآرت نوفو في أوروبا. المعماري البرتغالي غاودي الذي بنى برشلونة، ويوغنت ستيل في الفنّ الحديث، أثّرا في لوحاتي. وهو ما أطلق عليه الواقعية السحرية. هناك 900 متحف في هولندا، والعراق أكبر من هولندا 12 مرّة لا يوجد فيه سوى 3 متاحف، وذلك يعني أنني بحاجة إلى 18 عاماً لكي أزور هذه المتاحف.

ترسم لوحة واحدة على تنويعات متنوّعة.. كيف تبلور لديك هذا التوجّه؟

- أعتقد بالنسبة لعملي الفنّي، هناك عوامل عديدة ساعدتني في صياغة أسلوبي وتقنيتي. عندما كنت صغيراً كانت رسمة البنت الموجودة على ورق اللعب، تسحرني، بينما تمرّ على الآخرين مرور الكرام. وظلّت خطوطها راسخة في ذهنه إلى أن ظهرت مثل رمز متألّق ونموذج فنّي. والمرأة التي أحبّها هي في ورق اللعب، قريبة إلى الخطوط الرمزية وتأثيراتها البعيدة. التأثير الثاني هو الصحافة العربية التي عملت فيها في مجال الغرافيك والموتيفات الصحافية التي أثّرت على شغلي ووظفتها بشكل إيجابي بالخطوط السوداء كأنها شبكة عنكبوت. ثم تأتي الأيقونات الروسية التي رأيتها في مدينة كييف، وكنائسها التي أعطتني تقنياتها العالية وتألق ألوانها. كنت أنظر إليها وأتأملها ساعات طويلة. وهناك الأيقونات الحديثة والمعاصرة لروبلوف أو غيره، وهي غير موجودة في ثقافتنا لكنني اطلعت عليها أثناء سفري إلى خارج بلدي.

كيف دخلت إلى السوق الفَنّية الهولندية؟

- لدي إحساس بأنني شجرة؛ جذوري في بغداد، وأغصاني الخضراء في أوروبا، أعيش التفاصيل بحذافيرها. وهناك من يقتني لوحاتي، لأنه يحبها، لا أدري هل هو الحظ أو الاجتهاد أو الموهبة الذي أوصلني إلى هذه المرحلة. العمل الفنّي ليس للمتاحف فقط، بل هو للحياة. هناك منافسة في الفنّ لأنني أعيش في بلد كهولندا يعيش فيه مليون رسام، لا ننسى بأنه بلد فان كوخ ورامبرانت. والمجيء إلى هنا يشبه شخصاً يذهب إلى البرازيل من أجل أن يلعب كرة القدم. أقمت أول معرض شخصي في هولندا عام 2000 واستلفت إطارات لوحاتي من مؤسسة هولندية، ولم أبع أي لوحة في حينها. وفي تلك الأثناء، جاء صحافي شاب، ودخل إلى معرضي، بسبب المطر ربما، وأخبرني أنه يعمل في صحيفة صغيرة، وسيكتب مقالاً صغيراً، وبالفعل نشر مقالة صغيرة في زاوية صحيفته، فجاءتني العروض من الغاليريهات، حيث طلب أحدهم لوحتين لأشارك بهما مع خمسة فنانين. وبعدها طلب مني خمس لوحات لعرضها، ثم عمل لي معرضاً شخصياً خاصاً بي. وهكذا جاءتني الفرصة ودخلت السوق الهولندي.

بمن تأثرت، من الرسامين العراقيين أو العرب أو العالميين؟

- التأثّر شيء طبيعي. الفَنّان المحترف يؤثّر في الآخرين. لا يمكن أن لا تُعجب برؤية امرأة جميلة، ولكن هذا التأثير يكون بطريقة الفَنّان الخاصة. والفَنّان الفطري وحده لا يتأثّر بالآخرين، لا بد من تمثّل تجارب الآخرين، وبعض الرسامين المفضلين المبدعين القريبين إلى روحي. بيكاسو قريب من غوستاف كليمت ومارك شاغال قريب من المعمار أنطونيو غاودي، هؤلاء أثّروا في أعمالي. إنها جزء من أعمال الفسيفساء والموزاييك.. وأعمالي تتضمن هذه. يعني هناك عوامل مشتركة بين الآباء الروحيين. يمكنني أن أذكر الفَنّان العراقي جواد سليم وفائق حسن الذي كان أستاذي في أكاديمية الفنون، وهو فنان واقعي أعطانا الأسس لفَنّ الرسم والفَنّان فيصل لعيبي، وكذلك الفَنّان العربي نذير نبعة.. وفاتح المدرس... وكثير من الفَنّانين الذين يعجبني تفرّدهم.

لا يوجد مزاح مع الغرب في مجال الفَنّ، وخاصة عندما يتعلّق الأمر باقتناء اللوحات، أي الجانب التجاري. ربما يوجد مرّة، ولكن ليس على مدى عشرين أو ثلاثين سنة

ما تقييمك لراهن الفَنّ التشكيلي في العراق؟

- إنني معجب بأعمال الجيل الشاب، أرفع لهم القبعة كما يُقال، وقد أثّرت عليهم أجواء الحرب، لكنها متفائلة، وتقنياتهم عالية، ومؤثّرة وهم مجتهدون. والفَنّانون العراقيون انفتحوا على تجارب جديدة، من خلال انتشارهم في بلدان العالم: من أستراليا وأميركا وهولندا ولندن وموسكو.

لكن مع الأسف، فالفَنّ لا يُشكّل أية أولويات في نظر السياسي العراقي. قبل عام 2003 كان وزير الثقافة يقوم بافتتاح المعارض، ومنها معارضي أما الآن فالمسألة مختلفة. عندنا في العراق لا يوجد أي اعتناء بالجداريات، على سبيل المثال، جدراية جواد سليم مُهملة، ومتضرّرة. يتمنى المسؤولون في العراق أن تزول هذه الجداريات من الوجود. تخيّل أن تمثال السعدون تمت سرقته في 2003 وباعوا نحاسه بالكيلوغرامات.

البعض منهم ممن انخرطوا في عالم البورتريهات التجارية ضيّعوا موهبتهم الواعدة، ما هو رأيك في هذا الحُكم؟

- بصراحة ليس الطريق مُعبّداً بالزهور بالنسبة لجميع الفَنّانين، هناك محاولات فَنّيّة توقفت في منتصف الطريق. ومهما اختلفت النائقة الفَنّيّة، فإن الموهبة الكبيرة لا تنطفئ في نظري. ضياع بعض الفَنّانين العراقيين في الرسم التجاري هنا وهناك في أنحاء العالم حالة مؤسفة، لكنها تستجيب لضرورات المعيشة الصعبة.

هل هناك فنّانون عراقيون في هولندا تمكّنوا من الوصول إلى الغاليريهات العالمية؟

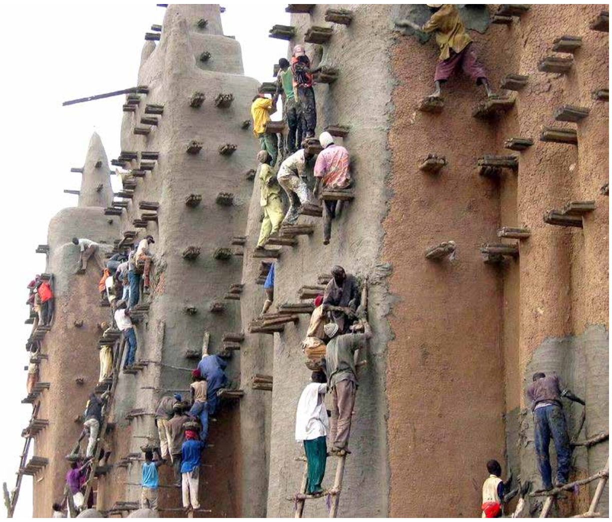
- يوجد في هولندا نحو 80 فناناً عراقياً. بالنسبة لي أرى بأن الفَنّانة عفيفة لعيبي تمكّنت من شَقّ طريقها إلى الغاليريهات الهولندية. لا أستطيع أن أذكر أسماء أخرى. البعض خرج إلى أوروبا وفي أذهانهم أنهم سيغزون متاحف العالم، ولكنهم ظلّوا على الهامش. النوايا وحدها لا تكفي. لا يوجد مزاح مع الغرب في مجال الفَنّ وخاصة عندما يتعلّق الأمر باقتناء اللوحات، أي الجانب التجاري. ربما يمزح مرة، ولكن ليس على مدى عشرين أو ثلاثين سنة.

أعمالك فسيفسائية وموزاييكية.. هل فكرت بإنجاز جدارية؟

- أُفكّر دائماً بعمل جداريات من الموزاييك والفسيفساء حتى عندما كنت في بغداد. لدي سكيتشات عن ذلك لكنني أنتظر الفرصة المواتية. لابدّ لأي بلد أن ينجز جدارية كل خمسين سنة، جواد سليم وفائق حسن فعلا ذلك. ونحن بحاجة إلى عمل جدارية جديدة. هناك أعظم ثلاثة فنّانين مكسيكيين في مجال الجداريات وهم: أورسكو والفارو وريفيرا، زوج الفَنّانة فريدا كالهو، رسموا تاريخ المكسيك من خلال الجداريات. والبورتريهات التي أرسمها تتضمّن الفسيفساء والموزاييك.

أعمل حالياً على لوحة ضخمة أطلقت عليها «الأصدقاء» وهي عبارة عن رسم بورتريهات لوجوه مئة صديق، وهم من مختلف المشارب والاتّجاهات والميادين، فيهم الفَنّان والسياسي والأديب والعامل والفلاح. وقد استوحيت ذلك من لوحة «العشاء الأخير» لدافنشي، حيث تزدحم الطاولة بالشخصيات. التخطيطات جاهزة، وتتطلّب عامين من العمل الدؤوب.




ترميم مسجد جينيه

مساجد إفريقية
تحف معمارية من الطين والماء

أحمد أبو زيد

ابتغى المعماريون في العديد من الدول الإفريقية الفقيرة التكيُّف مع البيئة المحلّية ومقدّراتها الطبيعية لكي يشيّدوا مساجد تقوم عمارتها على الطين والماء.

حوائط طينية حاملة، أسقف خشبية، وأرضيات مفروشة بالحصير التقليدي.. حصلت على جوائز دولية في العمارة.

مسجد بوركينا فاسو

ففي بوركينا فاسو، نجد المسجد الكبير المشيّد عام 1890م، والذي يضمّ الأبراج المخروطية والدعائم الخشبية المرفوعة، إضافة إلى السطح الخارجي للمسجد الذي تشرق في واجهته ظِلال ذهبية عند غروب الشمس.

والمسجد الكبير في بوركينا فاسو ذو طابع فريد ينسجم مع الطابع العام للعمارة في بوركينا فاسو، وخاصّة عمارة المساجد التي تتشابه في تصميمها ونمط أبراجها ومآذنها والتشكيل الجمالي لحوائطها من الداخل والخارج ومداخلها والأسوار الصغيرة التي تحيط بها. فعند بناء المسجد لم يستخدم المعمار غير عناصر ومواد البناء المحلّية، وهذا المسجد يُعدّ من الأماكن المقدسة في هذه البلاد، حيث يجتمع فيه عدد كبير في الجُمع والمناسبات والأعياد.

مسجد نيونو في مالي

وفي مالي نجد مسجد نيونو الكبير، والذي حصل على جائزة الأغا خان الدولية للعمارة عام 1983م، وذلك لما يتمثّل فيه من جمال فَنّي وروعة في التصميم استطاع المعماريون تحقيقه بعناصر تقليدية بسيطة، تكرّس القيّم التقليدية للعمارة القديمة.

وقد وَرَدَ في قرار لجنة التحكيم: أن هذا المسجد حصل على الجائزة لاحتوائه وتوظيفه للأنماط التقليدية، سواء كانت معقّدة أو بدائية، ويُعدّ هنا الحضور المستمر لمثل هذه الأنماط أحد أهم العناصر التي تمكّن من الحفاظ على الصبغة المعمارية والهويّة الثّقافيّة المتميّزة في عالم تفرض فيه الأنماط المعمارية العالمية التي يطغى عليها طابع الحداثة ومؤثرات الثورة الصناعية على نطاق واسع.

مسجد نيونو تحفة معمارية تعكس التعبيرات والعادات المحلّية، وقد قام بتصميم البناء وتنفيذه أحد كبار البنائين المحلّيين وهو المعماري المالي «مينتا لاسييني»، وتَمّ المسجد بشكله الحالي عام 1979م، وبإمكانيات المجتمع المحلّي في مدينة نيونو المالية.

وتاريخ هذا المسجد يرجع إلى عام 1945، وقد تمّت توسعته عدّة مرّات على يد نفس المعماري «لاسييني»، حيث قام عام 1952م بتوسعته لأول مرّة، ثم أعاد توسعة المبنى الرئيسي، كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من 1969م إلى 1973م، وأُضيفت اليه بعض الملحقات الجيدة، حتى تحوّل المسجد من مسجد صغير إلى جامع ضخم.



مسجد نيونو بمالي

وفي عام 1979م، قرّرت لجنة الشيوخ بالمدينة توسعة الجامع مرّة أخرى، وعهدت بذلك إلى نفس المعماري، وتضمّن المشروع الجديد للتوسعة إضافة قاعة صلاة مُخصّصة للنساء، حيث شيّدت في الجهة الغربية من السور، وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من المسجد.

ويتكوّن الجزء الخارجي المهيب من المسجد من أربعة أبراج شاهقة، ويستعمل برج المدخل كمئذنة، أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة فهي تمثّل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب إفريقيا.

وتَمّ تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن الذي يتحمّل الأحمال الكبيرة، والأسقف الخشبية التي تتحمّل الأقواس، وغيرها من التقنيات والمواد والأساليب والعناصر البنائية التي ظلّت مستخدمة في المنطقة لعِدّة قرون.

مسجد جينيه

وفي مالي أيضاً نجد الجامع الكبير في جينيه، وهو أشهر مساجد الدولة والساحل الإفريقي بأسره، ويُعدّ رمزاً للمدينة، وأكبر مبنى من الطوب الطيني في العالم. وقد أُنشئ في القرن الثاني عشر الميلادي وأُعيد بناؤه في مطلع القرن العشرين، ويقوم سكان المدينة بترميمه يدوياً بالوسائل التقليدية كل عام في مهرجان كبير، وتقسم الأدوار على غِرار المعتاد في ثقافة غرب إفريقيا فكل عائلة لها حرفة محدّدة تتوارثها أباً عن جد، كما تتسابق عشائر المدينة الاثنتا عشرة في إتقان عملية الترميم.

ويقوم هذا المسجد الجامع على منصة ناتئة، وترفع أرضيته إلى منسوب أعلى من مستوى الأرض الطبيعية، ويشغل مساحة ذات شكل قريب من المربع أبعادها 50×50 متراً تقريباً؛ ويملك ثلاث مآذن تقع في الجدار القبلي، ويقدّر ارتفاع هذه الأبراج بحوالي عشرة أمتار.

وفي عمارة المسجد تلعب المادة الإنشائية الرئيسية، وهي الطين، دوراً رئيسياً في مهمة تجلي المبنى معمارياً، فالطين هنا، بمثابة البداية والمرجعية معاً لعموم المعالجات التكوينية للمبنى، إذ تُوظّف المادة بغية الوصول لحل ملائم لجميع المعضلات الإنشائية للمبنى.

مسجد ياما في النيجر

وفي النيجر نجد نموذجاً آخر لتلك المساجد التي تقوم عمارتها على الطين، وهو مسجد ياما المشهور بمسجد الجمعة، وقد توّجت هذه التحفة بجائزة الأغا خان الدولية للعمارة عام 1982م.



عمارة المساجد المحلّية في إفريقيا



من المساجد القديمة بإفريقيا



مسجد ياما في النيجر



مسجد بوركينا فاسو

وقد ظهرت النسخة الأولى لهذا المسجد المبني من الطين أول مرّة عام 1962، على شكل صفوف مستطيلة كمكان للصلاة، ومحراب ظاهر كجزء ثانوي، وفي إصلاحات لاحقة تَمّت إضافة قبة مركزية وأربع مآذن في زواياه، كل مئذنة عبارة عن منحوتة متفرّدة بشكلها، مع نطاقات مدرجة ومستدقة يقلّ قطرها تدريجياً كلما اقتربت من قمتها. وتزيّن البناء نوافذ نصف دائرية متموضعة على كامل السور ومآذن دائرية عند الزوايا.

قام بتصميم المسجد وتنفيذه أحد كبار البنائين المحلّيين وهو المعماري النيجيري «فالكه بارمو»، وهو مهندس محلّي وفلاح في المقام الأول. والمسجد بمثابة مركز لحياة القرية، إذ يُعدّ مثالاً حياً لمشروع البناء الكامل والمتكامل.

وتقوم عمارة هذا المسجد على قاعة مستطيلة للصلاة يرتكز سقفها على صفوف من الأعمدة، ومعلمها الظاهر الوحيد هو المحراب. وتَمّ تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن.

كما أُضيفت أربعة أبراج عند أركان المسجد تضمّ أروقة من طابقين، ولكل برج شكل خاص فريد يتألّف من جدران ممتلئة تضيق تدريجياً ويعلوها عنصر تشكيلي أخفّ وزناً، وهذه الأبراج شبيهة بالمآذن المدرجة المنتشرة في هذه المنطقة.

ويتميّز بناء المسجد باستخدامه المبتكر للتقنيات والمواد التقليدية، فقد استعاض المعماري عن السقف التقليدي بنظام من العقود المصنوعة من حزم العصي المثنية والمطمورة في الأعمدة، وتَمّ استخدام نفس الأسلوب في بناء القبة ولكن على نحو أكثر تعقيداً، والجدران والأعمدة مبنية من طوب «ني» مجفف في الشمس، وقد تَمّت إضافة التبن إلى الطين ليحميه من التشقق.

صيانة مستمرة

رغم أن الطين مادة إنشائية رخيصة ومتوافرة ومألوفة في الدول الإفريقية، إلّا أنها عرضه للتآكل وسريعة التأثير بالحرارة والريح والمطر وأشعة الشمس. ولذلك كان من الضروري بعد بناء المساجد إيجاد طرق وأساليب مبتكرة غايتها تحييد سلبيات الظروف المناخية السائدة، وتأثيراتها على المبنى. وهنا تأتي عمليات «الإكساء» السنوية، وإجراءات الصيانة المستمرة لجميع سطوح المبنى، كعامل أساسي في ديمومة هذه المنشآت الفريدة، وحُسن قيامها بوظائفها المختلفة. وتتطلّب أعمال الإكساء هذه استخدام أعمدة خشبية ناتئة مثبتة في حوائط المبنى بأماكن محدّدة، تساعد عمال الإكساء في مهمّتهم الترميمية، وتقوم بوظيفة جمالية تساعد في روعة العمارة الإسلامية الممثلة في هذه المساجد.

حدائق الشرق

من الحمراء إلى تاج محل

باريس- أوراس زيباوي



Scène dans le parc, Marguerite Nakhla, vers 1940 Artwork Courtesy of Barjeel Art Foundation, Sharjah

تشكّل بعض المعارض في باريس مناسبة استثنائية للتعرُّف إلى أوجه نادرة في مسيرة الحضارة العربية الإسلامية، وتأتي أهميتها اليوم في زمن بات فيه الإسلام في الإعلام والرأي العام الغربيين مرادفاً للعنف والإجرام ومتناقضاً مع القيم الحضارية والثّقافة بصورة عامة. من هذه المعارض المعرض الكبير المقام حالياً في «معهد العالم العربي» تحت عنوان «حدائق الشرق، من الحمراء إلى تاج محل». إنه دعوة إلى السفر في الأزمنة والأمكنة خلال مرحلة زمنية طويلة تغطّي أكثر من ألف عام وصولاً إلى يومنا هذا. يهدف المعرض إلى التعريف بالحدائق العربية الإسلامية من خلال مجموعة متنوّعة من القطع الفَنّية والتحف النادرة ومنها القطع الخزفية والمعدنية والزجاجية والمنمنمات وقطع السجاد والنسيج، وأيضاً من خلال الصور الفوتوغرافية والوثائق التاريخية للمعالم والحدائق الموزّعة على ثلاث قارات، ومنها الحدائق الأندلسية كحدائق قصر الحمراء وحدائق القصور المغربية والحدائق الفارسية والحدائق المغولية في الهند الإسلامية...

تؤكّد زيارة المعرض أن الحدائق العربية الإسلامية عكست قيماً مادية وروحانية وعلمية، وأنها تجد جنورها في إبداعات ما قبل الإسلام في هذا المجال، ومنها حدائق بابل المعلّقة في بلاد ما بين النهرين وحدائق الأخمينيين في بلاد الفرس...

لقد نشأت الحضارة العربية- الإسلامية في أراضٍ شاسعة طغت فيها الصحراء والبادية، من هنا أهمية المياه والأنهر والحدائق التي كانت لها مكانة خاصة في نصوصها الأدبية ومخيلتها الجماعية ونتاجها الفَنّي. وبسبب هيمنة الجفاف، ارتبطت فكرة الحديقة بالجنّة السماوية، وفي القرآن الكريم آيات تصف الجنّة الموعودة التي تجري فيها الأنهار وتبعث البهجة في النفوس.

عرفت الحيقة العربية- الإسلامية تحوّلات عديدة عبر الزمن مع تبدُّل أنظمة الحكم وخضوع المسلمين لحكّام متنوّعي الجنسيات والأصول واللّغات، غير أنّ الجامع الأساسي بين الحدائق، سواء كانت عربية أم فارسية أم مغولية أم تركية، هو منطقها الجمالي الواحد وتركيزها على مجاري المياه وعلى جوانبها المساحات الخضراء، وفيها أحواض الزهور والأشجار المثمرة الموزّعة ضمن أشكال هندسية متعاكسة. وترجع أقدم صور الحدائق في الفنون الإسلامية إلى المرحلة الأموية، كما في فسيفساء الجامع الأموي في دمشق. وبصورة عامة، كانت الحدائق جزءاً من قصور الأمراء والسلاطين، ففيها يستريحون ويقيمون حفلاتهم الموسيقية، كما تشهد على ذلك المنمنمات الفارسية التي تطالعنا في المخطوطات الأدبية وفي دواوين الشعراء الكبار كسعدي وحافظ والفردوسي، وهي من روائع الفنون الإسلامية لما تختزله من منطق جمالي متكامل.



Jardin éphémère sur le parvis de l'IMA simulation: Michel Péna

من الإضافات المهمة التي نشاهدها في المعرض الإضاءة على الجوانب العلمية المرتبطة بازدهار الحدائق في العالم العربي والإسلامي. وكما يبيّن محمد الفايز، الباحث المغربي في علم الحدائق العربية- الإسلامية، تختصر هذه الحدائق منظومة علمية متكاملة من حيث أنظمة السقي وجلب المياه من المنابع وكيفية تخزينها وتوزيعها.

ولا تنحصر محتويات المعرض في التحف والوثائق المعروضة داخل قاعات المعهد، بل تذهب أبعد من ذلك لتصل إلى باحته الخارجية المفتوحة على الهواء الطلق، وقد تَمّ فيها تشييد حديقة مؤقّتة على مساحة ألفي متر يتجوّل فيها الزوّار وتفسح المجال أمامهم لاكتشاف المشهد الطبيعي، بأشجاره ونباتاته وأزهاره، وكذلك بتكاوينه الهندسية خصوصاً تلك المتمثّلة في النجمة المضلّعة.

أما بالنسبة إلى ميشال بينا، المهندس الذي صمّم الحديقة، فهو يعتبر أنّ الهدف من تخيّل حديقة شرقية في المعهد ليس من باب الحاجة إلى عرض أشياء متفرّقة وبقايا حدائق قيمة وآفلة، وإنما اقتراح تجربة حقيقية وملموسة، ذلك أنّ الحديقة الشرقية تقدّم، أكثر من أي حديقة أخرى، رؤية للعالم قائمة على الحواس الخمس، مما يسهّل تحسّسها بعمق. ولقد انطلق المصمّم ميشال بينا في إنجازه للحديقة من حكايات الرحّالة الغربيين ووصفهم للطبيعة التي تستقبلهم أثناء ترحالهم عبر الطرقات الجافّة في الشرق، فتبدو



Mausolée d'Akbar à Sikandra Inde, début du XIXe siècle
(Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art (MSS 886

الطبيعة وخضارها وماؤها، حين تمتثل أمام أعينهم، كأنها حلم مجسّد.

ولا تغيب الحديقة هنا عن الفضاء الهندسي الشامل القائم على خطوط وتخطيطات عربية وعلى نباتات متنوّعة وعطور، في تفاعلها مع بعضها البعض، فتصبح بذلك زيارة صالات المعرض كأنها مرحلة أولى تمهيدية قبل وقوف الزائر أمام المشاهد التي تتألف منها الحديقة، وفي خلفيتها آفاق مدينة باريس الجميلة وقلبها التاريخي، حيث يوجد الجامع الكبير وجامعة السوربون وكاتدرائية نوتردام وغيرها من المعالم التاريخية للمدينة.

في هذا السياق، تظهر الحديقة هنا داخل التأليف الهندسي المعاصر للمدينة، كما تبدو الواحة في قلب الصحراء، فهي تروي كيف يُعاد ابتكار الطبيعة على الرغم من وطأة الحجارة وجفاف المكان. وهذا ما يضع المشروع الراهن داخل مشروع مستقبلي أكبر، لأنه يكشف لنا كيف بالإمكان بناء فضاءات طبيعية تبهج العين والنفس لمدن الغد. فضاءات تجمع، بصورة حميمة، بين ثنائية العلم والشعر التي طالما تميّزت بها الحديقة العربية- الإسلامية وعكست روحها العميقة.



أمير تاج السر

ذكرى كتابة

في بداية تعرُّفي إلى سكّة كتابة المقال في الصحف، والذي تختلف الأدوات المستخدمة فيه عن تلك التي تُستخدَم في صياغة العمل الأدبي، كنت أقرأ مقالات كثيرة: سياسية، واجتماعية، وثقافية، أقرؤها جيداً، وأحاول التعرُّف إلى أسرار الكتابة فيها، ربما أعجبتني فيها أفكار، تمنَّيت لو كتبتها، و- أيضاً- لم تعجبني أفكار أخرى.

في تلك الفترة، كانت الإنترنت قد بدأت تنشط قليلاً، وتجتذب إليها العديد من المشتركين. لم يكن ثمة إنترنت لاسلكي، أو «واي فاي»، مثل الآن، مزروع في كل ركن، وشارع، و(كوفي شوب)، وحتى محطّة قطار، و- ربّما- في كوكب آخر بعيد عن الأرض. كان الكمبيوتر أداة مريحة للكتابة، تعفي كثيراً من إرهاق كتابة اليد، والحذف والإضافة بالقلم الرصاص، ثم إعادة الكتابة من جديد، بالنسبة إلى من يكتب. وبالطبع، لم يكن الأمر- أيضاً- سهلاً، حيث كان لابدّ من الإلمام بحروف لوحة المفاتيح وكيفية توظيف الأصابع، للحصول على نصّ مكتوب بسرعة جيّدة. وجاءت الإنترنت السلكية ببهرجتها الزائدة، وبما فيها من بحر متلاطم الأمواج، كان الخوض فيه مغامرة، وهي- أيضاً- تستهلك الكثير من الوقت؛ نظراً إلى المتصفّحات الإلكترونية، وإلى أن متصفّح (ياهو) كان، في البداية، هو المتصفِّح المعتمَد، والموثوق فيه، ولعلّه الوحيد اللامع وسط متصفّحات باهتة، مثل (مايكروسوفت) الذي لم يكن يعرف يجيد البحث حتى عن اسمه، وحتى بعد أن تطوَّر، ما زال في بطئه وتسكُّعه، وعدم معرفته بالكثير، ثم ليأتي العملاق (جوجل)، بكل ما فيه من حداثة وعبقرية، ليسيطر على كلّ أمور البحث.

لقد تزامن ذلك الوقت مع ظهور عصابات احتيال، نشطت في الإنترنت الوليد سريعاً، وابتدأت ترسل رسائل إلكترونية، لضحايا مستهدفين، تغريهم بالكثير من المال، والجاه. ولأن الأمر كان جديداً فعلاً، ولأن قلّة قليلة من الناس كانت تعرف معنى الإنترنت، فقد سقط ضحايا كثيرون بالفعل، وضاعت منهم أموال، قد تبدو بسيطة جدّاً في ميزان الأموال التي تضيع، لكنها- في الوقت نفسه- كانت كثيرة جدّاً عند البعض، و- ربّما- كانت حصيلة سنوات من التوفير.

أذكر أنني تلقّيت، في تلك الفترة، رسالة من شخص قال إن اسمه «يوسفو»، وإنه مسؤول عن مشروع كبير في بلاده، ويودّ أن يمنحني ذلك المشروع الضخم، بلا مقابل. فقط، أبلغه بموافقتي، وقبل أن أردّ (والحقيقة أنني تلكأت كثيراً في الردّ، ولم أكن أنوي الردّ أبداً) فاجأني برسالة أخرى، يقول فيها إنه في محنة كبيرة، إذ سيُسحَب منه المشروع ما لم يستلمه مستثمر، وعلى أن أرسل فوراً بضع مئات من الدولارات، هي رسوم تسجيل للمشروع، باسمي، ثم ما عليّ سوى الجلوس على مائدة مقهى رائع في سويسرا، وانتظار العائد.

كانت تلك الرسالة هي محفّزي لكتابة أوّل مقال لي في الصحافة، في جريدة «الوطن» القطرية، وكان اسمه «يوسفو في محنة».

الآن، تذكّرت هذا المقال، بمناسبة مرور خمسة عشر عاماً على كتابته، التي مهَّدت لي الاستمرار في كتابة المقال، بعد ذلك.



صورة المهندسة العراقية «زها حديد» من تصوير «ستيف دوبل»
العمل الفني للغلاف من ابتكار «زها حديد»



تركيا
الأدب الإسلامي في عصر الجمهورية

ميلانو..
«الوصايا العشر»

أزمة اللاجئين
صمت المثقَّف الفرنسي

سمير فريد:
أين سيكون الغزو القادم؟

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العـدد 104 - يونيو 2016

قضية العدد
ثقافات رمضان

السينما البديلة عربيّاً
المخاض الموازي للحرّيّة

محمد دياب من «كان»:
واجهت خوفي في «اشتباك»

مجاناً مع العدد كتاب
براعمُ الأمل
مُختاراتٌ شِعْريّة
وانغ جـوه چـن

تكامُل الحضارات

يتفّـق كثيـرون علـى أن الرياضـة هـي التـي تجمـع شـعوب العالـم، لكـنّ الخلافـات الرياضيـة التـي تصـل إلـى حَـدّ العِـراك والتشـابُك بالأيـدي، سـواء أكانت بيـن الجماهيـر الرياضيـة، أم بيـن اللاعبيـن أنفسـهم، أم بيـن المدربيـن والإداريين، لا يُحصـى عددهـا، ومـن ثَـمّ تصبـح الرياضـة كغيرهـا مـن الأمـور التـي تجمع بيـن النقيضيـن، ولا يمكن الجزم بأنها تجمع بين شـعوب العالـم أو تفـرّق بينهـا.

مـا أسـتطيع أن أُجـزم بـه وأؤكـده أنـه إن كان هنـاك مـا يمكـن أن يجمـع العالـم ويُقـرِّب بيـن شـعوبه، مـع إمكانيـة وجـود اختلافـات فـي وجهـات النظـر، لكـن يسـودها الاحتـرام، فهـو الثّقافـة، نعـم.. الثّقافـة هـي التـي تجمـع ولا تفـرّق، بـل تفـرض احترامهـا علـى الجميـع، واعتـزاز أي شـخص أو جماعـة أو فئـة مجتمعيـة بثقافتهـا وعاداتهـا وتقاليدهـا يفرض احتـرام ثقافـة الآخرين وعاداتهم وتقاليدهـم، مـع الأخـذ بعيـن الاعتبـار أن اختـلاف الثّقافـات موجـود حتـى فـي المجتمعـات المتداخلـة، منـذ العصـور القديمـة حتـى عصرنـا الراهـن. وأنـا أراهـن علـى أن العصـر القـادم هـو عصـر الثّقافـة، والمنافسـة بيـن المجتمعـات سـتكون حـول كيفيـة تقديـم ثقافاتهـا المختلفـة بمـا يتناسـب مـع طبيعـة الوقـت الـذي تعيـش فيـه، فلـكلّ عصـر أدواتـه وطرائقـه الخاصـة.

مَـنْ يقـرأ هـذه المقالـة قـد يتبـادر إلـى ذهنـه كتـاب «صـراع الحضـارات» للكاتب والعالِـم السياسـي الأميركـي صامويـل فيليبـس هنتنجتـون، الـذي جـادل فيـه، وقـرّر أن الصراعـات لـن تكـون متمحـورة حـول اختـلاف الأيديولوجيـات بيـن الـدول القوميـة؛ بـل سـتكون بسـبب الاختـلاف الثّقافـي والدينـي بيـن حضـارات كبـرى فـي العالـم، وهـو مـا تمسّـك بـه حتـى وفاتـه.

بـذرة الكتـاب كانـت مقـالاً تحـت عنـوان «صـراع الحضـارات»، نشـره هنتنجتـون فـي مجلّـة «فوريـن آفيـرز»، وقـد أثـار جـدلاً واسـعاً بيـن أوسـاط منظّـري السياسـة الدوليـة، وكان ردّاً علـى أطروحـة أحـد تلاميـذه حـول «نهايـة التاريـخ والإنسـان الأخيـر»، التـي أكّـد فيهـا أنـه، بنهايـة الحـرب البـاردة، سـتكون الديموقراطيـة الليبراليـة هـي الغالبـة علـى الأنظمـة فـي العالـم؛ إلّا أن هنتنجتـون رآهـا نظـرة قاصـرة، وذكـر أن صراعـات مـا بعـد الحـرب البـاردة لـن تكـون بيـن الـدول القوميـة باختلافاتهـا: السياسـية، والاقتصاديـة، بـل سـتكون الاختلافـات الثّقافيـة هـي المحـرّك الرئيسـي للنزاعـات بيـن البشـر، ثـم طـوّر مقالـه إلـى أن وصـل إلـى تأليـف كتابـه «صـراع الحضـارات»، الـذي أوضـح فيـه أن النـزاع بيـن الرأسـمالية والشـيوعية فـي أثنـاء الحـرب البـاردة كان أيديولوجيـاً، أمـا النـزاع القـادم فسـيتّخذ شـكلاً مختلفـاً، وسـيكون بيـن حضـارات محتملـة.

كتـاب هنتنجتـون بُنـي، باعتقـادي، علـى أُسـس ومعطيـات، ارتسـمت فـي رأسـه بنـاءً علـى التغنيـة العنصريـة التـي شـهد مراحـل نموّهـا فـي أواخـر حياتـه، فالخلافـات السياسـية والحـروب التـي قامـت بنـاءً علـى ادّعـاءات غيـر صحيحـة هـي التـي وَلَّـدَتْ (وسـتولِّد) النزاعـات والصراعـات بيـن شـعوب العالـم، وإذا حيِّـدت الخلافـات والإشـكاليات جانبـاً ونشـأت علاقـات إنسـانية تحتـرم الاختـلاف والثّقافـات الأخـرى، فمـن المؤكّـد أن الثّقافـة سـتكون عامـلاً أساسـياً للتقـارُب بيـن الشـعوب، وعنصـراً فاعـلاً فـي الاحتـرام المتبـادل بينهـا؛ الأمـر الـذي سـينتج عنـه إجمـاع حـول أهمّيّـة الثّقافـة ودورهـا الرئيسـي فـي «تكامُـل الحضـارات» لا فـي الصـراع بينهـا أو النـزاع الـذي لا رابـح فيـه.

رئيس التحرير

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر ويفضـل أن ترسـل عبـر البريـد الالكترونـي للمجلـة أو علـى قـرص مدمـج فـي حـدود 1000 كلمـة علـى العنـوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 104

السنة التاسعة - العدد مئة وأربعة
شعبان 1437 -يونيو 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـراليـا	150دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

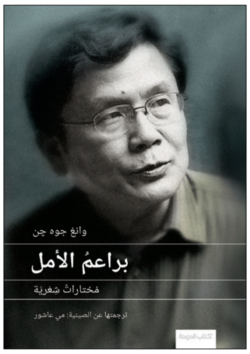
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



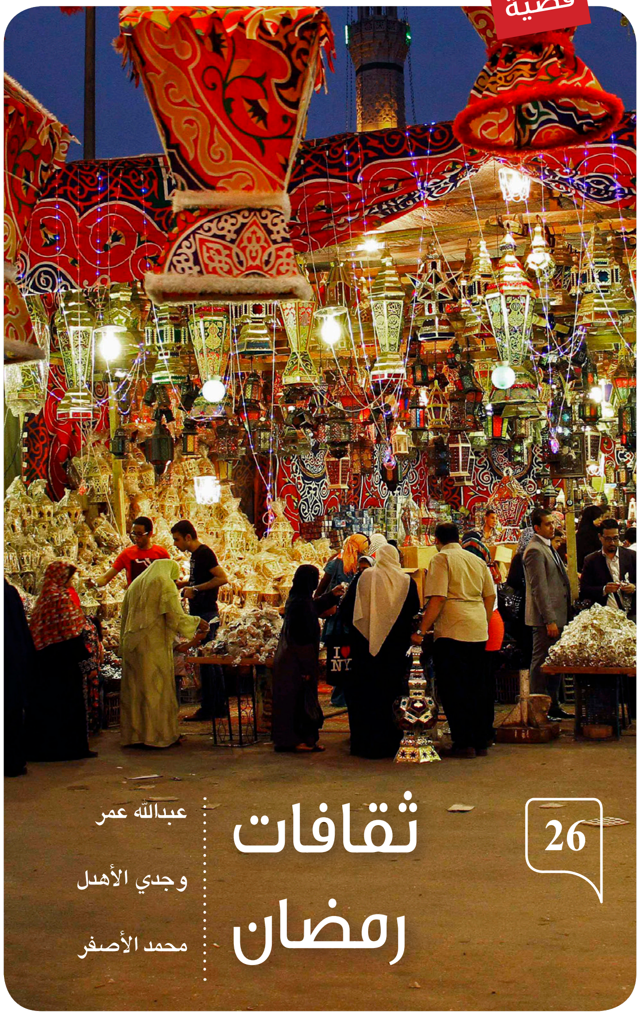
لوحة الغلاف:
شانت افسيان

مجاناً مع العدد:



العمل الفني:
صورة الكاتب وانغ جوه جن

متابعات





ملف

34

السينما البديلة عربيّاً المخاض الموازي للحرّية

حسام علوان
أحمد ثامر جهاد
ياسر فائز
أمجد جمال
عبد الكريم واكريم
عدنان مدانات
نديم جرجوره
عماد مفرح مصطفى

حوار

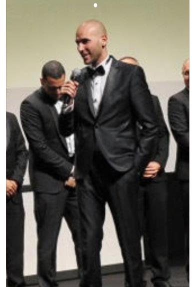


82

ماريوفارغاس يوسا.. يدخل فهرس لابليلا

بورتريه

محمد دياب: واجهت خوفي الشخصي في «اشتباك»



130

مقالات

مدن



ميلانو... «الوصايا العشر» السياحية

72



أزمة اللاجئين
وصمت المثقّف الفرنسي

عبد الله كرمون - باريس

تجتاز فرنسا، في اللحظة الراهنة، أزمة داخلية خانقة، وعلى جميع الأصعدة: سياسيّة، اقتصاديّة واجتماعيّة. وذلك باستمرار جثو هذه الأزمة- ما كان في السابق مجرد شبح- على صدر القطاعات الماليّة الحيوية، بانهيار مهول في معدل الاستهلاك، وبتراجع عدد توافد السياح، الشيء الذي بات يضرّ ضرراً بادياً بمختلف القطاعات.

وبما أن هذا العام يشكّل المرحلة الأخيرة من رئاسة فرنسوا هولاند للجمهوريّة الفرنسية قبل بداية الاستعداد للانتخابات المقبلة، فإن معسكر الاشتراكيين منهمك بهذا الحدث كلّ منهم وذهابه إلى وطره. ازدادت إذن أسباب غليان الشارع الفرنسي الغاضب، جراء ما ذكرناه سالفاً؛ سواء، من جهة، لأن الاختيارات السياسيّة الحكومية ليست سوى مجرد ردود أفعال، أو لأنها، من جهة ثانية، تذعن لتطلعات مستقبلية معيّنة في أفق فوز انتخابي لاحق.

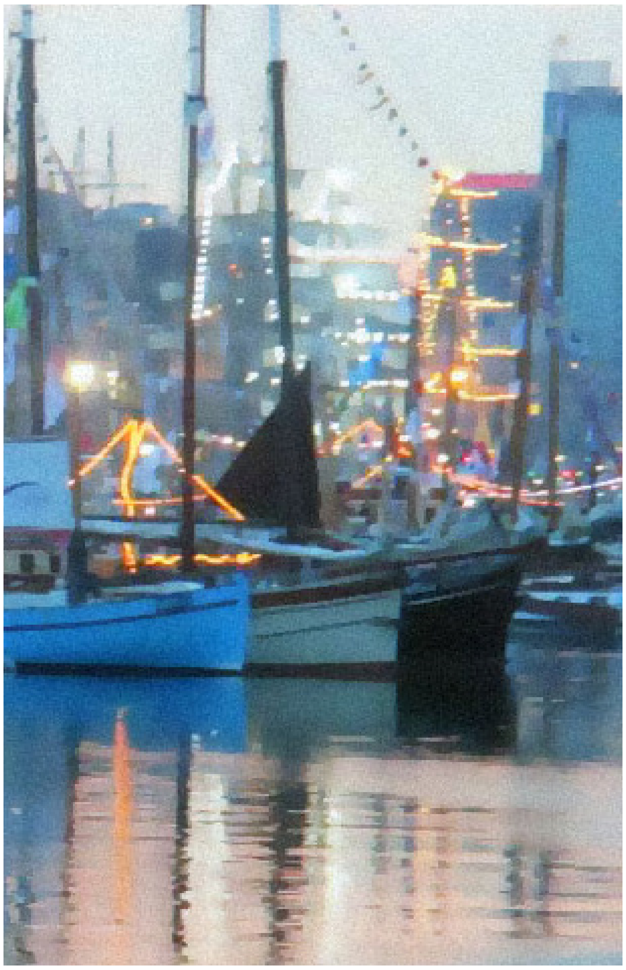
وفي خضم هذا الخطب كله، جاءت مسألة اللاجئين كي تعقّد الأمر تعقيداً. خاصّة أنها قد تزامنت مع الاعتداءات الباريسية المعروفة.

لا يتعلّق الأمر فقط بالسوريين الفارين من لهيب الحرب، وإنما بلفيف هائل من النازحين عن أوطانهم والساعين لوضع أقدامهم على برّ الأمان الأوروبي في زعمهم، فتنوّعت جنسياتهم ومراتع نزوحهم، فمنهم من دعته الضرورة



القصوى للرحيل، ومنهم من دعته ضرورات أخرى للسفر.
كان هناك في الواقع صمت مطبق للمثقّفين الفرنسيين إزاء مشهد النازحين المهول عبر البحر، وعبر طرقات أوروبا الشرقية. أقصد الصوت الإيجابي المرحّب بجزء من الإنسانية المقهورة، لأن الأصوات المضادة والمنكرة لا تُعد.
لذا أعلن في أكثر من محفل، وأكثر من منبر وطني وعالمي موتُ المثقّف الفرنسي الحق، الذي كان على شاكلة جان بول سارتر أو رايمون أرون، اللذين كانا نموذجين بارزين إبان أزمة اللاجئين الآسيويين سنة 1979، عندما دعيا إلى إغاثة قوارب النازحين الفيتناميين والكامبودجيين واللاوسيين حينها، ضدا على المواقف السياسيّة بالنسبة لسارتر ذي النزوعات الشيوعية حينئذ.
وقد كان تضامن سارتر اللامشروط حينها، مع «الإنسان المعرّض لخطر الموت في عرض البحر»، ودعوته السلطات للتحرّك لإنقاذ أولئك المنكوبين، عنوان تلك الفترة الذهبية من التزام المثقّف الفرنسي بالقضايا المصيرية للإنسان بشكل عام.
ولو عدنا لتقصّي الحقائق لعلمنا بأن فرنسا قد وفّرت اللجوء التام وقتئذ لأكثر من مئة وعشرين ألف آسيوي، في فترة تاريخية حرجة على مستوى الهجرة الأجنبية في فرنسا. ففي أواخر السبعينيات، كان الخطاب الرائج هو مثله مثل الخطاب الذي يُتداول حالياً في البلد، بمعنى أن البطالة مستشرية، وأن فرنسا لم تعد بحاجة إلى المهاجرين، وغير ذلك من التبريرات. حدث ذلك التناقض في ذلك الحين، إذ استقبلت فرنسا ذلك العدد الهائل من اللاجئين، وفتحت لهم كلّ الأبواب، وقامت بتشغيلهم سريعاً، في الوقت الذي كانت تفرض فيه ترتيبات معقّدة بالنسبة للمهاجرين من شمال إفريقيا، خاصّة في ما يتعلّق برخص العمل.
كانت للأمر مرام أنأى عن البعد الإنساني، لأن الحرب البـاردة كانت في تلك الآونة على أشدها بين المعسكرين الشرقي والغربي. وكان أولئك الآسيويون يُقدّمون على اعتبار أنهم من ضحايا القمع الشيوعي.
آثرنا هذا المثال الفريد لندل على أن فرنسا اليوم لم تعد هي فرنسا الأمس، أو بالأحرى من جهة مثقّفيها. ففي الوقت الذي يلهج فيه الكثير من الأنجلوسكسونيين بنهاية المثقّف الفرنسي، وانعدام دوره وانحسار فعاليته وتأثيره مثلما كانت عليه أهم الرموز الفرنسية المرموقين في مجالات ثقافية متباينة، كدنا نقول: لقد صدقوا.
فإذا كانت التوازنات العالمية في تلك الفترة متمحورة حول الرحى الدائرة ما بين المعسكرين السالفي الذكر من جهة ومن جهة أخرى ما بين المدّ الكولونيالي ومجابهته من طرف الحركات التحررية، فإن الوصفة السياسيّة والأيديولوجية مختلفة اليوم، بظهور قوى جديدة، تحدث اضطراباً واهتزازاً هنا وهناك في إحداثيات النظام العالمي الجديد الذي تكون، بنفسها، إحدى بنياته النشاز.
وبتعرُّض باريس للطعنات تلو الطعنات، وإن أحياناً، ربما، من طرف أشخاص، وليس بالضرورة من حركات منظّمة، فإن الخوف من الغريب بات بنية متأصلة في قلب الفرنسي اليوم، ولم يعد فتح الباب لاستقباله أمراً سهلاً بعد اليوم، بما في ذلك قلب المثقّف.
من أجل ذلك صمت كثير من مثقّفي اليسار إزاء أزمة اللاجئين، خوفاً منهم من الوقوع في المحظور.
إذ إن اللاجئ مرتبط اليوم، في الغرب، لا محالة بمنبته وملّته. وصارت الديانة الإسلامية بمثابة عنوان خطر بالنسبة للكثيرين، وذلك بُعَيْد ما عرفته باريس من إراقة دماء أبرياء.
ففي خضم الموجة الأولى التي عرفها تدفق اللاجئين على أوروبا، في المرحلة الأخيرة، فتحت ألمانيا ذراعيها لعدد هائل من اللاجئين، في الوقت الذي شجب فيه الوزير الأوّل الفرنسي مانويل فالس ذلك، بقوله «إن قبول أولئك اللاجئين سوف يزعزع تماماً ركائز أوروبا».
لذلك لم تستقبل فرنسا إلّا نسبة يسيرة من اللاجئين، بعدما تم الاتّفاق المتعارف عليه مع ألمانيا. فالذين وصلوا منهم، أي السوريين بالخصوص، قد أُعتني بمصالحهم التامة، ولا شيء يُذكر من سوء عن ذلك.
فالأمر لا يمكن مقارنته بما عرفته السنة التي فَرّ فيها المخلوع بن علي التونسي، بعدما لم يعد من فَكّ النزاع الذي كان بينه وبين أقرانه، سوى أن يفرّ بجلده. وليس الصبي المحروق جلده، في تاريخ تونس، في نظري، سوى كبش فداء. ذلك أن أفواجاً هائلة من التونسيين المهاجرين كانوا يصطفون على بوابات باريس وفي منتجعات الضواحي.
ما عرفته باريس مؤخراً هو توافد المهاجرين الذين طُردوا طرداً من الشمال الغربي لفرنسا. إذ هُدمت المخيمات التي كانت تؤوي عدداً لا يُستهان به من المهاجرين الذين يودون العبور إلى بريطانيا، جنتهم الموعودة.
فبينما وصلوا إلى باريس، وعاشوا في المخيمات التي اختلقوها، صار نفر كثير منهم يذمّ بريطانيا، ويسعى إلى الاستقرار في باريس، وكم سوف يأخذ منهم الزمن من كَدّ، للحصول على ذلك الجمال.
يظلّ الوسط اليساري، رغم تقيته، مرحّباً باللاجئين. في الوقت الذي صارت فيه باريس منغلقة على نفسها، كارهة فتح أبوابها، لمن قد تخشى منه أن يدس السم في العسل.
لقد تبدلت الأزمنة، ولم يعد اللاجئ يرتدي ملابسه المهترئة وحدها، وإنما تكون مطبوعة على محيّاه ملامح الزمن الصعب.
فقد تضاربت آراء المثقّفين حول السماح بقبول فئات عريضة من اللاجئين على أرض الجمهورية، إذ رفض ذلك أهل اليمين رفضاً باتاً، في حين تلعثم كثير من اليساريين، خوفاً منهم، أن يُعتبروا منحازين إلى معسكر الإرهاب: تهمة هذا الزمن البئيس.

سفن السندباد في بحر الشمال



أمستردام: خالد النجار

كانت السفن والقوارب تنساب من أمامنا في استعراض مهيب في ذلك المساء البرتقالي والبنفسجي وهي تدخل ميناء أمستردام عبر المجاز المائي الذي يصله ببحر الشمال. سفن شراعية مرهقة قادمة من بحور بعيدة ومحيطات نائية كما كان شأنها قبل خمسة قرون... مراكب كبيرة ذات صوارٍ عملاقة من بينها سفينة ماجلان فيكتوريا التي دارت العالم لأوّل مَرّة... قلوع بيضاء منتفخة بالهواء ترفرف في سماء بحر أمستردام. غابة من البيارق والأعلام الملوّنة تهزّها الريح. طلقات المدافع المؤذنة بوصول السفن كما هو التقليد العريق... بحارة على القوارب يهزجون بأغاني البحار أغاني القرصان، وآخرون يعزفون على آلات النفخ إنه مهرجان سارل أي إبحار للسفن القديمة سفن السندباد الذي تقيمه أمستردام كلّ خمس سنوات وجعلوا شعاره في هذه الدورة «من الماضي الذهبي إلى المستقبل الذهبي... وبدا المشهد أمام عينيك كأنه مشهد سينمائي لفيلم تاريخي».

هاهي سفن عصر النهضة الشراعية التي غزت البحار البعيدة وكانت طلائع تجارة التوابل والكشوف الجغرافية والاستعمار في أقسى مظاهره، إذ كانوا يشحنون الأهالي مثل الحيوانات يقيّدونهم بالأصفاد ويضجعونهم على ظهورهم ويرصفون كالبضائع هكذا رأيت صورهم في متحف البحر الهولندي... جرائم فظيعة مسكوت عنها.

منذ القرن الخامس عشر وما يليه انتبه الإنسان الغربي وهو في عنفوان صعوده بعد غفوة القرون الوسطى إلى أن العالم بأسره هو مجاله الحيوي، مجال حركته، مجال مغامرته أقول أحسّ أن العالم ملك يمينه. واكتشف أن حدوده هي حدود الكون بأسره. وكان بزوغ الإنسان الفاوستي كما عرفه أوزفالد شبنغلر في كتابه تدهور الغرب.

وصرخ يومها إيرازموس وهو أحد أعمدة النهضة الغربية، والذي ينام الآن راضياً في قبره في بازل السويسرية: العالم بأسره هو وطننا جميعاً. واليوم وبعد خمسة قرون صار العالم كما تنبّأ إيرازموس وطن الناس جميعاً وتحقّقت العولمة وصار العالم وطن الناس وسجن الناس أيضاً.

كانت تلك لحظة فاصلة من التاريخ العالمي وهي اللحظة التي بدأت بيقظة الإنسان الغربي باكتشافه وتحديده لذاته كمركز للكون. صار الكون بأسره هو مجال حركته وبدأ التحوّل من ثقافة القرون الوسطى المتمركّزة والمتمحورة على الإلهي إلى ثقافة النهضة المتمحورة على الإنسان على البشري، لذلك أطلقوا على النهضة أيضاً اسم الحركة الإنسانية أو الحركة البشرية، فالتقابل كان بين الإلهي والبشري.

وكانت اللحظة التي انفصل فيها الغرب عن الثقافات الأخرى في القارات الخمس وشكّل كما يقول أندري مالرو تحدّيا لها وإغراء.. راجع كتابه LA TEN-TATION DE L'OCCIDENT، بيد أن هذا الغرب لم يكن متناغماً وخالياً من الصراع.

كانت الصراعات تقوم بين الممالك البحرية لذاك العصر على الأراضي والجزر البعيدة، كانت- في الأول- مملكتا إسبانيا والبرتغال في صراع دائم لتقاسم الممتلكات مما حدا بالبابا أن يضع مرسوماً بابوياً يقسّم بموجبه الكرة الأرضية إلى شطرين ويحدّد لكلّ من الدولتين شطرها، وتلتهما ممالك وإمبراطوريات بحرية من أشهرها إمبراطورية البحار الهولندية التي جابت سفنها المحيطات النائية من سومطرة وجاوة وإندونيسيا إلى خليج عدن والخليج العربي إلى الأميركيتين، حيث



أسّسوا مدينة نيويورك واستولوا على السرينام.

واليوم هاهي سفن عصر الكشوف البحرية الكبرى في القرنين السادس والسابع عشر تعود من جديد في هذا المهرجان الذي تنظمه أمستردام ومن شروطه أن تبحر السفن المشاركة في المهرجان بالأشرعة والقلاع، كما كان شأنها في الزمن الماضي، وألاّ تشغل المحرّكات. هكذا وكما كان يفعل أجدادهم من البحارة البرتغاليين والإسبان والإنجليز والهولنديين لدى عودتهم من البحار البعيدة انطلق البحارة الأستراليون في سفينة شراعية تدفعها الرياح مما جعل رحلتها عسيرة تستغرق سبعة أشهر. سبعة أشهر بالتمام وهي تمخر عباب البحور وثبجها، معتمدة فقط على اتجاهات الرياح الطيّبة ومواسمها وسواعد نوتيتها، فقد غادرت السفينة الأسترالية الشواطئ في شهر يناير/كانون الثاني 2015 ووصلت إلى ميناء أمستردام أواسط شهر أغسطس/آب... وتخيلت الملاحين وهم يصارعون البحر ينشرون القلاع ويطوونها يقرؤون الخرائط على طريقة ماجلان وفاسكو دي جاما وكريستوف كولمبوس والملاحين القدامى لاستطلاع الطقس وضبط أشرعة السفينة على حركة الرياح...

وغابت سفن السندباد العربية التي كانت ذات يوم سيدة البحار من بحر عمان وسيراف إلى الصين ولم تشارك في هذا المهرجان سوى سفينة شراعية يتيمة حملت أحفاد ابن ماجد فتية سمر جاءوا من عمان صارعوا البحر حتى وصلوا إلى بحر الشمال ودخلوا أمستردام. ووجدتني أمام سفينة العرب العمانية استعيد في سرّي طرفة ابن العبد وهو ينشد:

عدولية أو من سفين ابن يامنٍ يجورُ بها المّلاح طوراً ويهتدي

يشقُّ حبابَ الماءِ حيزومها بها كما قسَمَ التُّربَ المُفايلُ باليَدِ

وهذه الأبيات شاهدة على أن العرب لا كما تقول الأسطورة سكان صحارى وقفار لم يعرفوا ركوب البحر، وإنما كانوا أيضاً بحارة وصلت سفنهم منذ القرن الثامن ميلادية إلى الصين... وابن ماجد الذي استعان بخبرته البحارة البرتغاليون لم يأتِ من عدم أو فراغ، وإنما كان نتاج سلسلة ممتدة من التطوّر بدأت بسفن البحار الجاهلي ابن يامن أو قبله مَنْ أدرانا؟!.



هل يفقد الغرب
ليبراليته بسبب الإرهاب؟

إميل أمين

هل بات الغرب اليوم في مواجهة مأزق وجودي يتصل اتصالاً خاصاً بجوهر ليبراليته، وحيث روح الحرّيّة والإنصاف والاحترام لكل المواطنين؟

قبل الجواب يتعيّن التأكيد على أن المجتمعات الليبرالية موسومة بحرّيّة الدين والضمير، والانفتاح وبالتسامح المنتشر انتشاراً واسعاً، والقدرة على التعاون، وبرغبة المواطنين في تحمل المسؤولية عن أفعالهم، والحضارة الليبرالية تستطيع أن تسمح بالحرّيّة الشاملة من دون التحريض على الفوضى، لأن القانون غير منحاز ومحترم، ولأن العملية السياسية تستحق الموافقة، ولأن المواطنين يستطيعون أن يثق بعضهم ببعض، ليتصرفوا تصرفاً معقولاً.

وفي المجتمعات الليبرالية كذلك، لا يذعن القانون للمكانة، وتضمن العملية السياسية أن تكون الدولة في خدمة الفرد وليس على العكس من ذلك... هل هنا الإرث الليبرالي التنويري مهدّد اليوم؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن هو المهدّد وعلى أي نحو باتت النخب الغربية أسيرة تلك التهديدات؟

دون تطويل مُملّ أو اختصار مُخلّ يمكننا القطع بأن مسيرة الليبرالية الغربية، لاسيما طوال القرن العشرين، قد واجهت ثلاث مجموعات خطيرة من التحدّيات، ويمكن القول بكل تأكيد وتحديد إنها تجاوزتها.

أما عن التهديد الأول فتمثّل في الأيديولوجيات المنافسة التي كان لديها في بعض الأوقات دعم شعبي ضخم داخل الغرب، وقد عبّرت تلك

الأيديولوجيات عن نفسها في ثلاث صور، القومية، والشيوعية، والفاشية، التي تنافست مع الليبرالية من أجل القوة في القرن العشرين.

المجموعة الثانية عَبّرَ عنها التهديد القادم من الأعداء الخارجيين المرتبطين بأيديولوجيات لها دعم غربي ضئيل. وبقيت مجموعة التهديدات الثالثة تنبثق من داخل المجتمع الليبرالي نفسه... ما الذي تغيَّر اليوم؟

حكماً ظهور مهدِّد جديد يجمع في ثناياه بين التهديدات ذات الصبغة الأيديولوجية القادمة من الخارج من جهة، والتي تجد لها مردوداً وانتشاراً فكرياً في صفوف بعض من مواطنيها الأصليين، عطفاً على ولاءات فكرية لتيارات دوجمائية مغلوطة من مهاجرين ينتمي بعضهم إلى الجيل الثاني الذي وُلِدَ وتربّى في الحاضنات الغربية.

المهدّد الذي يكاد يهز قيم الغرب بليبراليته العتيدة اليوم هو الإرهاب، ذلك الطاعون الأسود الذي انتشر حول العالم في الربع الأخير من القرن العشرين، وظهر في أسوأ صورة غداة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001 في نيويورك وواشنطن، مروراً بالكثير من الأحداث الجسام، وصولاً إلى اعتداءات بروكسيل الإرهابية الأخيرة.

في مواجهة مثل هذا الإرهاب يبدو السؤال هل ينتكص الغرب على ليبراليته لتنتصر دعاوى الأمن في مقابل معطيات الحرّيّة؟ غير المشكوك فيه أن خطابات الكراهية والتعصُّب المقيت قد أوجدت في المقابل تياراً يمينياً، يسعى بشكل طبيعي إلى بلورة اتجاه أصولي موازٍ، لا يقيم وزناً للحرّيّات الخاصة، طالما بقي سيف الخوف مسلطاً على الرقاب.

في هذا السياق يبقى من الطبيعي جداً أن يتحدّث رئيس تحرير صحيفة «ليبيرو LIBEREO» اليمينية الإيطالية، ورئيس تحريرها عن من يسميهم «المسلمين الأوغاد»، وفي مقابل ذلك ترتفع الأصوات في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية، قلب الليبرالية الغربية، لا لتندّد بأعمال الظلامية الداعشية فقط، بل لتحاكي في ردّات أفعالها، وتكاد تتماهى في آليات المعالجة مع العنف الداعشي لفظاً وقولاً، وإن كان الأمر مرشحاً لعنف مقابل سيأتي تباعاً ولاشك.

في أوروبا يكفيك أن تتابع تصريحات ماريان لوبان زعيمة حزب الجبهة القومية الفرنسية المغرق في العداء لليبرالية الغربية، إرث أوروبا التنويري الأصيل، والتي تطالب اليوم بتفتيش «أقبية» فرنسا بحثاً عن الإرهابيين من المسلمين، ناهيك عن دعواتها لإسقاط الجنسية، وطردهم من البلاد.

أما في بعض الدول الإسكندنافية، والتي كانت إلى وقت قريب جداً بعيدة عن دائرة الصراع الأصولي، فقد رأينا «فسورن أسبرس» أحد أبرز شخصيات اليمين المتطرّف في الدنمارك، يعتبر أن ضرورة الفوز بالحرب على داعش تبيح استخدام الأساليب كافة، حتى ولو كان الأمر على حساب المدنيين من النساء والأطفال.

على الجانب الآخر من الأطلسي حدّث ولا حرج عن تراجع قيم الليبرالية والحرّيّات الشخصية، لاسيما في إطار جمهورية الخوف التي ولدت نهار الثلاثاء الحزين من سبتمبر الأسود الأميركي عام 2001، والنتاج الطبيعي مدّ ديني أصولي- يميني بعيد شكلاً وموضوعاً عن الأدبيات الإنسانية الكلاسيكية التي وفّرت للغرب مناخات الحرّيّة والتفرُّد والإبداع.

ضمن سياقات الحملة الانتخابية الرئاسية الأميركية يرتفع صوت «دونالد ترامب» الساعي إلى الحصول على بطاقة ترشيح الحزب الجمهوري، مطالباً بعزل المسلمين وإقصائهم من المجتمع الأميركي، ومتهماً إياهم بعد حادث بروكسيل بأنهم شركاء في الإرهاب، بأنهم يرون الأنشطة المثيرة للريبة ولا يبذلون جهداً كافياً لوضع حَدٍّ لها أو لمنع وقوع هجمات إرهابية، فيما منافسه «تيد كروز» يطلب من السلطات الأميركية منح دوريات الشرطة صلاحيات أكبر لمراقبة الأحياء التي تقطنها أغلبية مسلمة تجنباً لظهور نزعات راديكالية، فضلاً عن تأمين الحدود الجنوبية لمنع تسلل الإرهابيين.

هل المشهد اليوم في الولايات المتحدة الأميركية يقترب من ذاك الذي جرت به المقادير غداة الهجوم الياباني على بيرل هاربر، وتجميع اليابانيين في معسكرات جماعية، وعزلهم عن بقية الأميركيين؟

ربما تكون هناك مكارثية جديدة وليدة في الطريق، ما يعني أن الغرب الليبرالي آخذ في التنكُّر رويداً رويداً لقيم ومفاهيم الحرّيّة، وقد بيَّنت الحضارة الليبرالية عملياً في السابق، لا أن الحرّيّة تستطيع أن تتعايش مع الرفاهية الكبيرة فقط، بل بيَّنت كذلك أن الحرّيّة شرط للنمو الكامل للمواهب الفردية ولثروة المجتمع على الصعيدين المادي والأخلاقي دفعة واحدة.

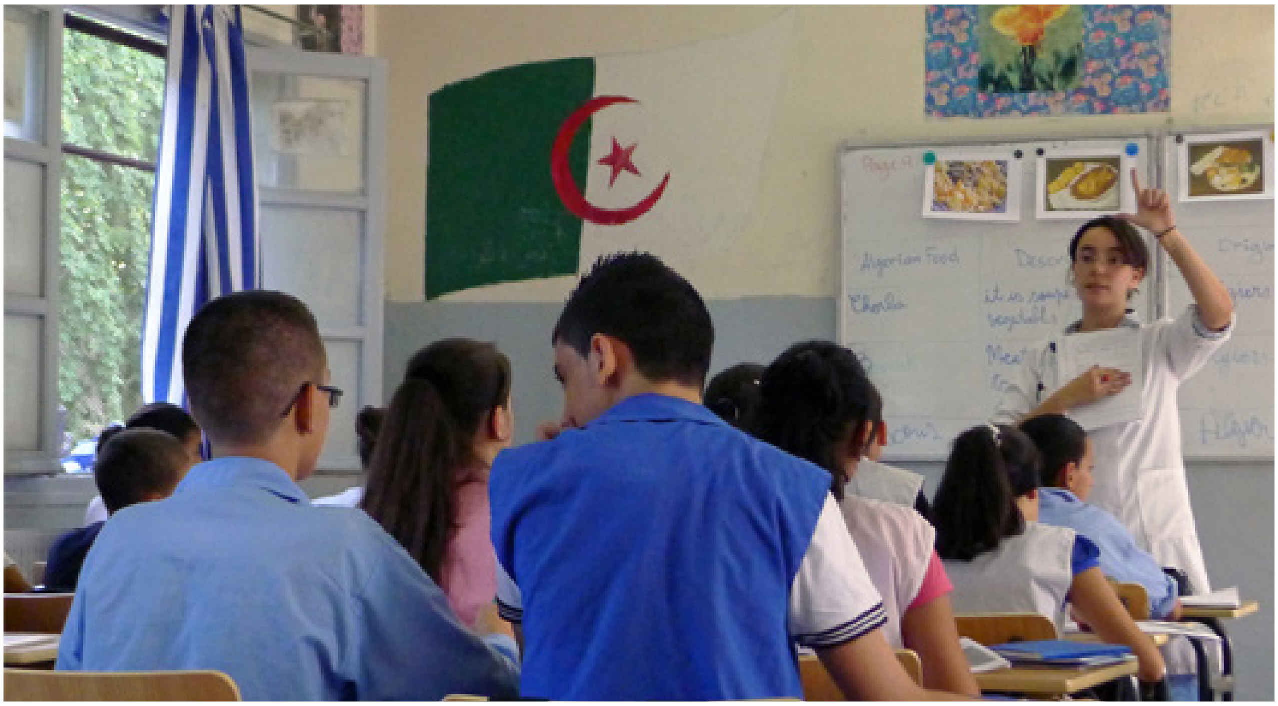
أحد أفضل العقول الغربية التي تنبّهت لهذه الإشكالية، إشكالية الغرب المهدّد بنهاية الحقبة الليبرالية التي عرفناها من جراء صراع الأصوليات، كانت الكاتبة الأميركية الجنسية، البولندية الأصل «آن آيلباوم» التي تساءلت في مقال أخير لها عبر صفحات الواشنطن بوست، الصحيفة الأميركية النافذة والقريبة من مطبخ السياسات الأميركية في البيت الأبيض على نحو خاص تقول: «هل هي نهاية الغرب؟!».

دافع آيلباوم وراء كتابة مثل هذا المقال مخاوفها من أن عمليتين انتخابيتين أو ثلاثة انتخابات، قد تشكّل نهاية حلف شمال الأطلسي (الناتو)، والاتحاد الأوروبي، وربما نهاية النظام العالمي كما تعرفه.

والشاهد أنه لا يخفى على القارئ المحقّق والمدقّق إدراك قصد الكاتبة الأميركية الحائزة على جائزة بوليتز، فالأولى ينتظرها الأميركيون، وقد تحدث المفاجأة ليجد العالم ذاته أمام «دونالد ترامب» كرئيس لأميركا، يعد بتقنين التعذيب في مواجهة الإرهابيين، ويدعم أطروحات الترحيل الجماعي، والتمييز الديني، ويتفاخر بأنه لن يهتم كثيراً إذا انضمّت أوكرانيا إلى حلف شمال الأطلسي، ويرغب في علاقات مميّزة



مع روسيا - بوتين.
الانتخابات الثانية تنتظرها فرنسا العام 2017 وقد تقود أية تغيّرات دراماتيكية مرشحة الجبهة القومية رمز التعصُّب والتطرُّف اليميني الفرنسي، «ماريان لوبان»، إلى قصر الإليزيه، مع دلالات هذا الاختيار في نفوس وعقول الفرنسيين، وقد يدفعهم إلى ذلك دفعاً عمليات إرهابية جديدة في فرنسا.
فيما الانتخابات أو الاستفتاء الثالث يتصل بوضع بريطانيا في الاتحاد الأوروبي، وهل سيسعى الأوروبيون إلى الانسحاب من الجماعة الأوروبية، والنسب متساوية حتى الساعة بين مؤيدي البقاء، وداعمي الرحيل.
بديهي القول إن أوروبا بدون فرنسا تخسر سوقها الأوروبي المشترك، والأطلسي بدون بريطانيا لن يكون له وجود، والعالم في ظِلّ الأحادية الأميركية وارتفاع صوت دعاة الانعزالية ستضطرب أحواله، والمحصلة النهائية هي أن وحدة الغرب التي لعبت الليبرالية فيها العنصر المؤثر والدافع لجهة استقراره السياسي تكاد تكون مسلمات وبديهيات في طريقها للزوال، وقد يكون ذلك هو الخطر الأكبر الذي يحدق بالغرب بأكثر من صواريخ بوتين النووية التي تحاجج بها «سامنتا باور» مندوبة واشنطن في مجلس الأمن.
في القرن العشرين كانت الليبرالية الغربية مهدَّدة بفعل ثلاث أيديولوجيات غربية متنافسة (القومية، والفاشية، والشيوعية)، واليوم تكاد تموت تحت ضربات، جماعات الإرهاب غير المجهولة النشأة والهويّة، والتي لا تملك إلّا القليل جداً من الجاذبية في الغرب، غير أن العملة الرديئة تطرد عادة العملة الجيدة، والأخبار السيئة هي الأخبار، وبمعنى أنه رغم ضعفها من الناحية العسكرية، إلّا أنها قادرة على خلخلة الإيمان بليبرالية الغرب لدى كثير من رجالات الانتلجنسيا الأوروبية والأميركية، لا لدى الرأي العام الذي حوّلته الرأسمالية المتوحشة إلى تروس في ماكيناتها الاستهلاكية المقيتة.
تدفعنا أحداث بروكسيل الأخيرة إلى الإشارة للخطر الذي يتهدّد أوروبا، أي الفخ الذي ينصبه لها المتطرّفون والمتعصبون، والذي يتجاوز انفجارات القنابل، إلى زرع الكراهية في النفوس وإذكاء الصراعات، حضارية، أو دينية، كما سعى إلى ذلك هنتنجتون من قبل.
المعضلة الحقيقية التي تواجه الليبرالية الغربية اليوم تتمثّل في التدابير الاستثنائية التي باتت تلقى موافقة جماعية، في سياقات القلق والأرق من الآخر الإرهابي، وعادة ما تكون مثل هذه التدابير «تربة انزلاقية: لا تقود بالقطع إلى صيانة الدساتير، أو تعزيز الأجواء الليبرالية، بل إلى القضاء عليها».
وحتى يتجنّب الغرب هذا المصير المؤلم ينبغي على الليبراليين المتحمسين من كل الأحزاب ومن كل المذاهب الوقوف صفاً واحداً، للدفاع عن الحرّيّات التعاونية، ولإشعال الحماسة لها، وإلّا فإن من المحتمل القريب أن ينتقل الغرب إلى حضارة أقلّ إمناعاً وتتلاشى فيها الحرّيّة والجماعة، بسبب عدم وجود قضية ملهمة لترفع المواطنين فوق مستوى الانشغال في مطاردة لا تفتر...
هل يمكن للغرب أن يتجنَّب نهاية زمن ليبراليته؟ اختبار عسير، والأيام وحدها كفيلة بأن تحير جواباً على المعضلة المتقدّمة..



غياب النصوص الأدبيّة في المناهج المدرسيّة

الجزائر: نوّارة لحرش

يعيش الأدب الجزائري اغتراباً/ وغياباً في المنظومة والمناهج التربوية الجزائرية، وفي الآونة الأخيرة قرّرت وزارة الثّقافة بالتشارك مع وزارة التربية من خلال عقد اتفاقية بينها، إدراج أكبر عدد ممكن من النصوص الأدبيّة الجزائرية في المناهج التربوية للأطوار الثلاثة، بداية من الموسم الدراسي المقبل.

فهل يمكن القول إن النصّ الجزائري سيعود إلى بيته وسيجد له مكاناً في المنظومة والمناهج التربوية، أم إن الأمر لن يكون بهذه السهولة؟.

حول هذا الشأن، يقول الناقد والقاص، عبد الحفيظ بن جلولي، في تصريحه لـ«الدوحة»: «من المسلّم به أنّ الأمور لا تتّخذ جزافاً، بل التّراكم هو ما يخلق حركية الأشياء داخل المجتمع، وهو الذي ينتج منظوماتها ومن ثمّة طرق تسييرها، لأنّ التّجربة كفيلة بأن تؤسّس للرّؤى والتصوّرات».

بن جلولي، يرى أن خطوة الالتفات إلى النص الجزائري جاءت متأخرة، إذ يقول في هذا السياق: «الاتّفاق الذي تمّ مؤخّراً بين وزارتي الثّقافة والتربية الوطنية، والذي ينصّ على التّعاون في ما بينهما في إطار إدراج النّصوص الأدبية في المناهج التربوية للأطوار الثلاثة، ودون أيّ تشكيك في النّوايا، يبدو أنه جاء متأخّراً، لأنّ أدب أي أمة هو المعبّر الحقيقي عن لسانها وتطلّعاتها وفوق هذا وذاك عن أفقها الجمالي، وخصوصاً والعالم أجمع يعيش أزمة التطرّف، والتي تعتبر في جوهرها أزمة تذوّق جمالي لأنّها تقع على طرفي نقيض الحياة، فالتطرّف ينشد النّهايات بينما الجماليات ترمي إلى فتح أفق البدايات».

المتحدّث ذاته يواصل بنوع من التوضيح: «إنّ هذا الاتّفاق يضعنا أمام تساؤلات عدّة، منها أنّ مثل هذه المستويات الإستراتيجية المتعلّقة بمصائر الشّعوب



إنّما تصدر عن نقاش شامل يدور حول الموضوعة محل الاتّفاق من قِبل المعنيين بها، ومنهم الطلبة والأساتذة ومسؤولو القطاع والمؤسّسات التربوية، وبعد ذلك يكون الحوار التّشاوري الموسّع الذي تشارك فيه كلّ الفعاليات المجتمعية المهتمة بقطاع التربية وحركة الأفكار في المجتمع».

ويختتم بن جلولي بكثير من اليأس ومن اللاجدوى من فكرة تموقع النصّ الجزائري في المناهج التربوية: «أرى أن القرار على مستوى الوزارتين يعتبر حبراً على ورق في حينه وراهنه، والنقاش هو ما يفعّله وينقله من حالة السّكون في بنود الاتّفاق إلى حالة السّريان داخل أروقة المؤسسة، أو بتعبير آخر من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل».

أما الناقد والباحث الأكاديمي نبيل دحماني، فيرى أن عملية جزأرة المدرسة الجزائرية شكّلت نقلة نوعية في سياق معركة البناء والتشييد، بالشكل الذي جعل المدرسة الجزائرية تكتفي ذاتياً من حيث توافر الإطار الجزائري في المجال. دحماني أضاف: «عرفت هذه المنظومة النصّ الأدبي الجزائري من خلال نصوص كثيرة ينكرها كلّ من تدرج في أطوارها خلال سنوات المدرسة الأساسية التي كانت شعاراً وممارسة بعيداً عن الإصلاحات ذات الرائحة والطعم الرديء بفعل الهفوات الكثيرة التي وقعت فيها هذه الإصلاحات».

وفي المنحى ذاته، واصل المتحدث: «من هاته الزاوية أعتقد أن التوجّه لإصلاح هذه المنظومة ينطلق من إعادة جزأرتها مرة ثانية، ليس من خلال جزأرة الإطار ولكن عبر جزأرة الروح والمشاعر والآمال، وذلك في صميم عملية بناء الشخصية الوطنية المُواطِنة والحالمة جزائرياً بما لهذا المجتمع من قيم وخصوصيات تميّزه عن قيم وخصوصيات غيره، دون أن يسيء ذلك للعمق الحضاري والتاريخي والثّقافي الجزائري من حيث الانتماء الإفريقي والعربي الإسلامي والأمازيغي. ناهيك عن الانفتاح على الثّقافات الأخرى واللغات الحية في العالم بما فيها اللّغة الإنجليزية».

ثم، واصل بنوع من الاستدراك: «تُعدّ مسألة الانفتاح على الأدب الجزائري ضرورة بيداغوجية ومعرفية وحتى نفسية يستفيد منها المتلقي/ التلميذ أكثر من الأديب، مع العلم أن الكثير من النصوص الأدبية الجزائرية الحالية تفتقد إلى الأداء وإلى الكثير من المعايير الموضوعية في الانتقاء، وهي مسألة

على غاية من الأهمية حتى لا يكون الرهان مبنياً على فرس خاسر».
دحماني، غير مؤمن بالإدارة التي ستوكل لها مهمة إدراج النصوص في المناهج الدراسية، إذ يقول في معرض حديثه هنا: «لا أعوّل كثيراً على الإدارة على اعتبار أن مهمة انتقاء النصوص وتضمينها في المناهج هي مسألة تتعدّى الإدارة لترسو لدى الخبراء وعلماء التربية والمربين/ الأساتذة بالشكل الذي سيعطي دفعة شرعية وأخلاقية لهذا المشروع، ويضمن نجاحه».
وخلص إلى القول: «حسب رأيي الخاص أن أحسن منظومة تربوية في الجزائر هي التي كانت تدرس محمد العيد الخليفة وعبد الحميد بن باديس ومحمد رضا حوحو ومحمد ديب وأبو العيد دودو، أي تلك التي سبقت لجنة بن زاغو، وبحكم علاقتي بالتدريس هناك فرق شاسع بين المدرستين، نلمسه في لغة أبنائنا في الجامعات والمعاهد، وفي ميولاتهم الفكرية والنفسية والذهنية».
من جانبه الكاتب والناقد، الدكتور عبد الملك بومنجل، يرى أنه «يُفترَض عند الحديث عن المقرّرات المدرسية لأية دولة أن تكون المعالجة تربوية علمية وحضارية، لا يراعى فيها سوى ما يُتصوّر أن تُبنى عليه شخصية المتعلّم من الوعي بواقعه وانتمائه، والاكتساب للقيم الوطنية والإنسانية الداعمة لوجوده الفردي والاجتماعي والحضاري، والتزوُّد بالضروري من العلوم والمعارف المتصلة بمجال تعلّمه».
وقد أضاف موضحاً: «هذا يعني أن النصوص التي ينبغي أن يكون لها حضور في الكتب المدرسية، ينبغي أن تكون مناسبة أكثر من غيرها لإعداد هذه الشخصية التي تتكامل فيها القيم الأخلاقية المختلفة مع الرصيد المعرفي، ما يعني أن قدراً معتبراً من النصوص ينبغي أن يكون متصلاً بواقع المتعلّم وبيئته القريبة، وأن قدراً آخرَ ينبغي أن ينفتح على بيئته الحضارية الواسعة، التي هي البيئة الثّقافية والحضارية العربية على امتداد تاريخها. كما ينبغي أن يخصّص قدر معيّن للنصوص ذات الصبغة الإنسانية العالمية مما يناسب بيئة المتعلّم ويغني رصيده».
الدكتور بومنجل، يؤكد من جهة أخرى على أن الكُتب المدرسية في الجزائر خلال العقود الماضية كانت قد فسحت مجالاً واسعاً للنصّ الأدبي أو العلمي المشرقي، فقد كان ذلك -حسب قوله- «نِتاج مركزية ثقافية مشرقية، مصرية أو شامية، فرضت على واضع المقرّرات المدرسية هيمنتها. أما الآن فقد انحسرت هذه المركزية، بانتشار العلوم والمعارف والمؤسسات العلمية في كلّ الأقطار العربية، فصار لزاماً أن يكون لكلّ دولة حضور معتبر لأدبائها وعلمائها في تشكيل مادة الكُتب المدرسية، على ألّا يكون ذلك على حساب ما يجب من وصل المتعلّم ببيئته الحضارية الواسعة، وبالثّقافة الإنسانية».
وخلص في الأخير: «أعتقد أن إعادة الاعتبار لأدباء الجزائر من خلال إدراج نصوصهم في المناهج التربوية، مرهونة بالطريقة التي سينفذ بها هذا الأمر، وكيف يتم انتخَاب وانتقاء النصوص، إذا حصل ذلك بموضوعية ونزاهة ستكون الثمرة طيبة، أما إذا روعي في الأمر العلاقات والاعتبارات غير العلمية، فلا أظن أن الوضع سيستقيم».
أما الكاتب والناقد وعميد كلية الآداب واللغات بجامعة بشار الدكتور محمد تحريشي، فيرى أن: «غياب الأدب الجزائري في المنظومة التربوية الجزائرية، يُعدّ من نافلة القول، وكثيراً ما يطرح السؤال عن قلّة تواجد هذا الأدب في الكتب المدرسية».
الدكتور تحريشي، أوضح في المنحى ذاته: «لقد أنجزت الكثير من البحوث حول هذا الموضوع وقد انطلقت من قراءة إحصائية، فلو أخذنا المرحلتين المتوسطة والثانوية- على سبيل المثال- نجد أن مجموع النصوص الأدبية المقرّرة (421) نصاً أدبياً منها 64 نصاً أدبياً جزائرياً، 49 نصاً نثرياً و15 نصاً شعرياً مما يمثل نسبة 15.20 % من النصوص المقرّرة، مما دفع بالوزارة الوصية أن تعقد اتفاقاً مع وزارة الثّقافة لوضع إستراتيجية لتغطية هذا النقص لبناء هوية ثقافية جزائرية».
وهنا يتساءل عن كيفية اختيار النصوص لتكون ضمن منتخبات المناهج التربوية وعلى أي أساس يتم اختيارها: «اللافت للنظر في هذا الموضوع كيف ستتم عملية الاختيار؟ وما مدى أدبية النصوص المختارة؟ وما المعايير الجمالية والفنية لهذه النصوص؟ وكيف سيتم تحييد النزوع الذاتي للقائمين على عملية الاختيار؟، إن كثرة النصوص وتعدّدها وتنوّعها تطرح إشكالاً آخر مما يولد صعوبة في اعتماد نص دون آخر، ثم ألا يكون لهذه العملية أثر عكسي يقود إلى الانطواء والانعزال عن الثّقافة العربية، وقد يعزز نوعاً من الشوفينية والذاتية وتضخم الأنا؟ لن يكون الأمر سهلاً كما يبدو في ظاهره، بل هو شائك وصعب».
الكاتب والروائي خالد ساحلي، يرى أن إدراج النصوص الأدبية في المناهج التربوية الجزائرية، لاشك سيخدم الثّقافة والأدب والفكر الجزائري بالدرجة الأولى لأن الحاجة إلى التعريف بالموروث الثّقافي والأدبي والمعرفي للجزائريين صار أكثر من مهم، وبخاصة في شبه أميّة للنخبة.. فما بالك بالعامة؟.
ساحلي أضاف: «الحقيقة المشروع لم يكن حديث العهد فالفكرة ممتدة إلى التسعينيات من القرن الماضي، وتم اقتراحها من عدد كبير من الأدباء والمفكرين من داخل السلطة وخارجها إلّا أن الاقتراح راوح مكانه للأسف».
المشروع- حسب المتحدّث- سيلغي هيمنة الآداب الأخرى على الكُتب المدرسية، حيث أن قيمة الأدب الجزائري لا تقلّ أهمية عن بقية الآداب الأخرى إن لم تقل تفوّق بعض فنونها على مجتمعات كثيرة مقارنة بالماضي.
مضيفاً في ختام تصريحه: «إننا اليوم بحاجة كبيرة إلى نفض الغبار عن ثقافتنا الأصيلة ومقاومة كلّ دخيل وتمحيصه وإعطاء الأولوية للأصيل من أدبنا وثقافتنا وفكرنا ونشره في مدارسنا حتى لا يتخرج جيلٌ يجهل مبدعيه وأدباءه ومفكّريه. إننا بحاجة إلى إنصاف الأدب الجزائري».

فَنّ الهامش ينتعش

الرباط: عبدالحق ميفراني

عادت ظاهرة الرسم على الجدران، أو ما يعرف بفنّ «الغرافيتيا»، إلى الواجهة كظاهرة اجتماعية تحمل قيماً جمالية وفنّيّة. إذ شهدت مدينة الرباط، العاصمة المغربية، حضوراً لافتاً لفنّانين شباب أصرّوا على إعطاء أحياء المدينة صوراً مخالفة، فالكثير من الواجهات والبنايات تغيّرت وأضحت لوحات فنّيّة قائمة الذات. فنّ الغرافيتي، الحامل لخطابات متعدّدة الوسائل والأشكال والتعابير، الفنّ الأكثر قرباً للمجتمع من خلال قدرته على تمثُّل الرفض والاحتجاج والتعبير عن أصوات تعيش في الهامش.

وتزايد في السنوات الأخيرة بالوسط الثّقافي والفنّي المغربي الاهتمام بهذه الظاهرة، ذات الحمولات السوسيولوجية والجمالية، كما تحوّلت الكتابة على الجدران، من منحاها التلقائي العفوي إلى فنّ الكتابة على الجدران من خلال الرسم عبر تشكيلات بأحجام كبيرة تؤشر إلى موضوعات وتيمات قريبة من قضايا الراهن والمجتمع.

فنّ أم ظاهرة تتجدّد

الغرافيتي ليس فنّاً وليد اللحظة الآنية، لكنه ارتبط في تطوُّره بفنون، عُرِفَ عنها توظيف الفنّ للاحتجاج والتعبير عن غضبها من الوضع سواء الاجتماعي أو السياسي أو الثّقافي. فعندما قرّر روّاد حركة «الهيب الهوب» التعبير عن رفضهم للعنصرية الأميركية والصراخ ضد الظلم والكراهية، وجدوا في فنّ الغرافيتي أسلوباً مناسباً للتنفيس عن هذه الشعارات من خلال الرسم على الجدران وإيصال رسائلهم.

مع الحِراك العربي الأخير، بمآلاته ونكساته، تحوّل الغرافيتي عربياً إلى أسلوب للتعبير عن الاحتجاج والرفض. وفي المغرب شكّل أحد أساليب التعبير عن قضايا الهامش، هامش المغرب العميق والقضايا التي لا تعيرها المؤسّسات الاهتمام اللازم. وبحكم أن الغرافيتي فنّ حُرّ لا يتقيّد بقواعد الرسم العادية، فإن جدران الشوارع تتحوّل إلى شكل من «الدعاية» للمواقف أو التعبير عن احتجاج ضد قضيّة من القضايا.

وشهد المغرب حالات ومواقف لشباب حُوكموا ضمن قضايا، البعض منهم شباب صغار، خطّوا على الجدران عبارات «طفولية» أدت بهم إلى ردهات المحاكم بتهم الإخلال بالاحترام لبعض المقدسات. وهكذا يتحوّل فنّ الغرافيتي إلى وسيلة «سياسيّة» واجتماعيّة، بل ويتحوّل أحياناً إلى وسيلة للدعاية لبعض الشعارات التي ترتبط بقضايا مُعيّنة.

فنون الغرافيتي: فنون الشارع

يمكن للزائر لمدينة الرباط أن يلاحظ على جدران المباني والأبواب والشوارع، رسومات تجسّد تشكيلات ووجوهاً كبيرة تلامس موضوعات بيئية أو ثقافية أو اجتماعية. وبحكم أن مدينة الرباط مقبلة أن تتحوّل إلى «عاصمة الثّقافة» المغربية، فقد حظيت هذه الرسومات بدعم «مؤسّساتي»، وهو ما شكّل اعترافاً متأخراً بقيمة هذا الفنّ ووظيفته. وتشكّل مدينتا الدارالبيضاء، العاصمة الاقتصاديّة، والرباط نموذجين للفضاءات التي اختارتها أنامل فنّاني «الغرافيتي». لكن في المقابل، قد تتحوّل الجدران إلى واجهات للتعبير الفنّي الحُرّ إذ يمكنك ملاحظة رسومات لا تتقيّد بموضوع محدّد، بل توجه رسالة للاحتجاج.



انتعاش هذا الفنّ السنوات الأخيرة شكّل دعامة أساسية للكثيرين بأن يجعلوا من هذا الفنّ صوت الشارع بامتياز. فإلى جانب المسرح استطاع «الغرافيتي» أن يجعل من جدران فضاءات المدن الأكثر ازدحاماً، واجهات للتعبير عن أسئلة جيل جديد من الفنّانين الشباب المغاربة لا يتقيّدون بمدرسة ولا بتوجّه محدّد. تتحوّل جدران «الغرافيتي» إلى واجهات للتعبير، وأيضاً إلى صوت الشارع الذي لا تصل أصواته إلى وسائل الإعلام. الجدران هي الأقرب، ولا تحتاج لترخيص من الدولة، بل يمكن لهذه الأخيرة أن



تقوم بإزالة هذه الرسومات التي قد لا تتناسب مع خطابها الرسمي، لكنها رسومات تتجدّد باستمرار وبأشكال متعدّدة، ومن خلال إصرار هؤلاء الشباب على اختيار «جماليات» معيّنة، وغالباً ما ترفق بحروف وكلمات معبرة استعارية لوضع اجتماعي مأزوم.

جماليات الغرافيتي وصوت المجتمع

انتعاش «فنّ الغرافيتي» السنوات الأخيرة، وقدرة رسومات هذا الجيل من الشباب على الحضور بالساحة الفنّيّة واكتساب الاعتراف بمؤهلاتهم، جعلت جماليات الغرافيتي داخل المدن المغربية تتطوّر بشكل ملحوظ، بل لقد تحوّلت الرسوم إلى شكل عادي الحضور في الكثير من المدن المغربية. واللافت أن الكثير من الرسومات بدأ يتخلّص من الشعارات السياسيّة المرافقة، وأخذ الرسم والشكل البصري يبرزان بشكل فنّي.
لقد أخذ فنّ «الغرافيتي» يقدّم جماليات «فنّيّة» تبتعد عن الكشف عن احتجاجها من خلال الحروف إلى الرسم، وهو ما جعله يصبح تظاهرة فنّيّة قادرة على الاندغام بشكل عادي وسط الحقل الفنّي بالمغرب. وهكذا انتقل فنّ الغرافيتي من التعبير عن «الوجود» الاجتماعي للفرد، إلى التعبير عن طاقة فنّيّة تحاول التعبير عن أسلوبها الخاص. فحتى «التظاهرة الموسيقية البولفار»، والتي كانت مشتلاً للموسيقيين «الشباب الغاضبين»، استطاعت أن تحتوي على تعبيرات ورسومات لفنّ الغرافيتي وانتظمت بدورها ضمن التظاهرات التي تحظى بدعم الدولة. وهذه الأخيرة، يُمكّنها فنّ الغرافيتي من تلمُّس السلوكيات والقيم المجتمعية الحديثة، والتي قد تتبلور وتنشأ بمعزل عن «سلطتها».

فنّ الهامش «الجماهيري»

لقد ظَلّت «الغرافيتيا»، كما يسمها السوسيولوجي أحمد شراك، خطاباً هامشياً متداخلاً، لذلك تتجلّى كثقافة هامشية في المجتمع. لكن قدرة فنّ الغرافيتي على التدرج داخل الوسط الفنّي والثّقافي المغربي، مكّنه من أن يبتعد من هذا البعد الهامشي إلى الوصول إلى «فنّ الشارع بامتياز». ويبقى هذا الفنّ ملتقى «لثقافات هامشية» تعكس من خلال رسومات وكتابات وعيها الخاص للمجتمع، وأحياناً تبدو كأصوات مُغيَّبة حتى داخل الوسط الثّقافي بالمغرب.
من خلال فنّ الغرافيتي، كشفت أصوات عديدة عن الغضب من المنظومة المجتمعية، وعن يأسها من وضع تعيشه، وعن احتجاج ضد سلطة «ما» كرّسها الواقع. لكن في الآن نفسه، كشفت هذه الأصوات عن تأثرها بالتطوُّر الحالي وبالوسائط التكنولوجية الحديثة وبثورتها الرقمية، لقد أصبح لفنّ الغرافيتي هويّة جديدة، يعيشها في زمن جديد، وتحوّل من فنّ كاد ينعت بالجريمة، إلى فنّ حُرّ للتعبير، حيث أصبح يبتعد عن القضايا الكبرى وبدأنا نلمح وجوها لشخصيات ساخرة أو أعمالاً تتجه لتقعيد أسلوبها الفنّي.
هل لازال فنّ الغرافيتي فنّ الهامش وصوت الشارع بامتياز، خصوصاً أنه ظَلّ فنّاً يتحرّر من كلّ رقابة؟؟ وفي ظِلّ ما يشهد الوسط المغربي اليوم في نزوح نحو الثورات التكنولوجية الحديثة، وأيضاً عن بدائل للاحتجاج «الموسيقى، الوسائط الاجتماعية، السينما، المسرح،...»، هل يمكن لفنّ الغرافيتي أن ينحو مجالاً واسعاً متحرّراً من الأحكام القبلية التي صاحبته، لكي يصبح فناً للتعبير الفنّي والجمالي؟
يظلّ فنّ الغرافيتي اليوم في المغرب، وبعد انتظامه في مهرجان يحتفي بهذا الفنّ، صورة الهامش المغربي العميق، وشكلاً اجتماعياً بحمولات ثقافية وسوسيولوجية، وحالة إنسانية لهذا الكائن الاجتماعي المغربي، والأهم أنه يندرج اليوم في فنون الشارع متحرراً من قاعات العرض. لقد استطاعت التجربة المغربية أن تحتوي هذا «الفعل المتحرر» وأن تجعله مكوناً لفنون الشارع، التي تشهد السنوات الأخيرة حراكاً لافتاً في المغرب. وهو ما سيعطي للتجربة المغربية تحوّلاً مهماً يقوده إلى الإبقاء على صوته القريب من هموم المواطن المغربي، والأقرب إلى تمثّل شجونه الثّقافيّة البسيطة.

ما ورد في نازلة الذهب الموريتاني

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تستأثر نازلة الذهب هذه الأيّام بأحاديث مجالس الشاي الأخضر الموريتاني، فقد اقتحم عشرات الآلاف صحراء الشمال رغم لفح حرّها وندرة مائها وقِلّة ساكنتها، فحوّلوها من مفازة مَخوفة إلى «نقطة ساخنة»- كما يسمّونها - مأهولة عامرة بالحياة، فقد لبّى كثير ممّن ملك الزاد والراحلة والقدرة نداء الحج الأكبر إلى كعبة الذّهب، فالقوم بين متنقّب يتّخذ من لثامه مجنا يتقي به لفح شمس الصيف الحارقة مشمّر للتنقيب والبحث عن هذا الجوهر النفيس، وبين منْ يُنقّب عن أخباره، متتبعاً طرائفه وقصصه التي فتنت الناس.

لم يكنْ أحد من الموريتانيين يتصوّر أن رماله الزّاحفة وأوديته المقحلة وشواطئه الخالية يمكن اقتناص قطع من الذهب الخالص منها بكميات مغرية لا تكلّف تقانة أكثر من مركب هو سيارة رباعية الدفع عابرة للصحراء، وجهاز يدوي كاشف، وفأس صغيرة لاستخراجها، وغربال يميّز به عوالق هذا الجوهر النفيس برمل طالما ضاق به ذرعاً، حيث تغمر زواحفُه حجرَه وشجرَه. فعلى صعيد واحد تقف اليوم عشرات آلاف المنقّبين على أرضها الرملية، يدفعها العوَز والفاقة، ويحدوها أمل الغنى والثراء، تتمنى أن تخرج لها الأرض أثقالها، فمنهم ثُلّة قليلة غنمت قطعاً ذهبية، خاض فيها الناس بين مضخم مهوِّل، أو مُقلّل مهوِّن من حجمها، ومن هؤلاء النّقابة من ينتظر صامداً على صعيد أرض الحلم، خائضاً غمار البحث والتنقيب، يشدّ أزْر صموده واقعٌ اقتصاديّ مُزرٍ، أنفق بعضهم ثروته للعبور إلى أرض الذهب لتجاوزه، وهمةٌ تشحنها أماني الغنى السريع متى تبخرت أسلمت البلد إلى هزة اجتماعية قد لا تحمد عقباها.

منافسة بفأس ومكشاف!

يعود تاريخ التنقيب عن المعادن النفيسة في موريتانيا لعِدّة عقود، لكن استثمار شركات بريطانية وكندية في منجم (تازيازت) في العقد الأخير كشف عن مخزون ضخم من الذهب جعل شركة (كينروس) الكندية تدفع باستثمارات هائلة للتخطيط لجعل هذا المنجم ثاني أكبر منجم للذهب في العالم، بعد أن وصل إنتاجها عام 2015 إلى 602 طن من الذهب.

وفي غمرة ذهول الناس وحيرتهم في تفسير ظاهرة الذهب السطحي تسلّلت إلى الطّلعة الشغوف بكشف خبايا هذه الظاهرة شائعات امتزجت الحقيقة فيها بالخيال، ولبست لبوساً سياسياً، بدا فيها توجيه طرفي المعادلة السياسية من موالاة ومعارضة، ولعَلّ من أغرب هذه الشائعات ما تردّد على بعض المواقع من ادعاء قيام عصابات دولية برمي 30 كلغ من الذهب في (تازيازت) لتضليل المواطنين وربح المليارات من جيوبهم، لبيع أجهزة الكشف ولفت أنظار المواطن عن الأوضاع المعيشية الصعبة ومغامرة تغيير الدستور وربح المليارات عن طريق جمركة الأجهزة وضريبة



الترخيص، وبالرغم من صعوبة تصديق هذه الشائعة إلّا أن بصمات التوظيف السياسي تبدو جليّة عليها.

بين أمل الثروة ويأس الإفلاس

لئن كانت نازلة الذهب، بحسب بعض المحللين، مغامرة شعبية غير محسوبة العواقب، يخشى أن تدفع بمستثمرين صغار إلى الإفلاس إلّا أنها أنعشت سوق السيارات رباعية الدفع بيعاً وإيجاراً، وأكسبت خزينة الدولة مبالغ معتبرة هي عبارة عن رسوم التراخيص وجمركة الأجهزة، كما بيعت آلاف أجهزة الكشف عن المعادن، وهو ما دفع الكاتب المختار ولد داهي إلى استعراض تأثير هذه النازلة بالأرقام داعياً الحكومة إلى كشف حقيقة هذا الذهب للشباب الحالم مخافة أن تتحطّم أحلامه على صخرة اليأس، يقول في تدوينة له بعنوان (حمى الذهب: أرقام وشُبَهُ أوهام): «نظراً لأهمية ووَاعِدِيَّةِ «الأرقام الاقتصادية لحمى الذهب الحالية (6 مليارات و800 مليون عائدات للخزينة، 68000 فرصة عمل، و51 مليار أوقية لإنعاش الدورة الاقتصادية) فإن الأمر يستوجب بياناً حكومياً بمجلس الوزراء حول حقيقة» الذهب السطحي «وذلك خشية أن يصاب الشباب الحالم بصدمة خيبة الأمل!».

الذهب.. نذير شؤم وجالب نحس

ليس هذا الشؤم راجعاً إلى ارتباط الذهب بنحس المكائد وركوب رواده الأخطار في طلبه وتعرُّض أصحابه لحبائل العصابات، بل يتعلّق الأمر بقبائل غير بعيدة من مُتنقّب الذهب تتشاءم به، وتربطه بالشرور، فلا يقتنيه رجالها، ولا تتزيّن نساؤها بحُليّه، وينكر أحد من التقتْهم مجلة «الدوحة» من أفراد هذه القبائل أن لديهم اعتقاداً راسخاً أن من لمس هذا المعدن النفيس منهم إما أن يصاب في نفسه وأهله أو ماله أو يصاب له قريب أو حبيب، ولذا فهم يتحاشون الاقتراب منه أو التعامل به، ويعتقد آخرون أن للجن كموناً بهذا المعدن الثمين المدفون بالأرض، فلا يُؤمن على من نقّب عنه أن يتخبطه الشيطان من المس، فهذه القبائل اليوم أقَلّ الناس اكتراثاً بحمى الذهب.

ما كل ما يلمع ذهباً

قديماً قيل في المثل مَا كل بَيْضَاء شَحمةً وَلَا كل سَوْدَاء تَمْرَة، وقيل في المثل حديثاً ما كل ما يلمع ذهباً، ومنذ انتشرت حمى الذهب وردت أخبار من أطراف عديدة من الوطن عن قوم فتنتهم معادن لمّاعة حسبوها جواهر نفيسة لِيتبيّن في ما بعد أنها مجرد حجارة عادية، ويحذر بعض الخبراء الموريتانيين من الاغترار بنوع من المعادن يكثر بمنطقة التنقيب ذهبيّ اللون لمّاع يُدعى (البايرايت) يلقّبه البعض ذهب المجانين أو الذهب الكاذب. والحقّ أن الأخبار التي ترد مؤخّراً من ساحة التّنقيب تتحدّث عن بريق بلا ذهب، فقصته يخشى البعض أن تتحوّل إلى خيال.



التنقيب والتنقيب المضاد

من طرائف التنقيب المتردّدة على الألسنة أن رجل أعمال اصطحب معه عمالاً للتنقيب بأجر على أن يكون له محصولهم، وزوّدهم بجهاز كاشف، فعثروا على قطع من الذهب أخفوها عنه، فما كان منه إلّا أن انتظرهم حتى استسلموا لنوم عميق، فطفق ينقّب عن ذهبه مُمَرّراً جهازه على جيوبهم ليفضح الكاشف أسرارهم، ويورد أحد الكُتاب قصّة أخرى لزوج عائد أخفى قطعاً ذهبية عن زوجته التي باعت حُليّها لتجهيزه رغبة في حلي أكثر، فما كان منها إلّا أن انتظرته حتى غَطّ في نومه، فكشفت صيده الذهبي بجهازه، وأخذت نصفه عوض حليّها، لكنه بعد الاستيقاظ افتقد شطر كنزه الذهبي، فاستنجد بسلاحه الكاشف الذي أرشده إلى مخبأ زوجته، فطلّقها، لتغلق أستار قصة الزوجين وذهبهما على نزاع أمام القضاء.

شعراء الذهب وكتّابه

الموريتاني محمدو بن حنبل الحسني كتب قصيدة جاء في مطلعها:

أضرم الهمَّ سُحيْراً فالتهَبْ
لمعُ برقٍ برُبيّات الذّهبْ

واليوم يعلّق المدونون على هذا البيت الذهبي، فيكتب محمد فال محمد حرمة: «هذا ابن حنبل الحسني يملأ الأرض ذهباً ويتحدّث عن رمال من الذهب في مكان ما من الصحراء لو عرف حجّاج تازيازت الأبرار مكانها الآن لكان لهم معها شأن آخر».

ويعلّق الكاتب حبيب الله ولد أحمد على هذا البيت قائلاً «إن البرق الذي لمع مجللاً "ربيات" ذهب الشيخ محمدو أبقى وأنقى من بروق الطمع التي تضيء الآن "روابي تازيازت"، والخوف كل الخوف من أن يطغى البريق الوهمي الزائل لتلك «الروابي» والذي يكشف عن الجشع والجوع ومطاردة ثروة لم يبقِ منها الأجانب شيئاً على البريق الخالد والطاغي لـ«ربيات» ذهب الأخلاق والفتوة والمجد».. ويصرح هذا الكاتب بأنه غير مفتون بحمى الذهب، بل له تعلُّق بذهب من نوع آخر، يقول: «شخصياً لو قدر لي أن أطلب "رخصة" للتنقيب، واقتناء جهاز للكشف عن المعادن النفيسة، لطلبت ترخيصاً بالإقامة في "ربيات" الشيخ، منقّباً عن تراث من العربية والأخلاق والقيم الفاضلة... نحن بحاجة للتنقيب عن معدننا الأصيل، معدن الوحدة والنخوة، والكرم والشهامة، والتديّن والصدق، والتعايش والحب، فذلك هو معدن الذهب الحقيقي، ولسنا بحاجة للتنقيب عن غبار ذهب أخذ الأجانب معدنه وخلاصته، وتركونا لنفتتن به ونتصارع عليه غباراً مسموماً قاتلاً، وبريقاً خادعاً، وقاعاً صفصفاً».

فجّرت هبّة الذهب بموريتانيا عِدّة قضايا استثارت أقلام كُتّاب ومدونين وألهمت أدباء وشعراء وعكست توق شعب طمّاح للمغامرة، لمَعَ أمامه بريق حلم ذهبي، شمّر الجميع لمعانقته، فهل يهتدي المنقبون عن الذهب إلى حلم الرفاهية المنشودة أم يخدعهم بريق خُلّب، ويسلمهم سحاب جَهام إلى مزيد من المحل والفاقة، فيصيبهم اليأس من حيث ابتسم لهم الأمل؟.



إيزابيلا كاميرا

حرّيّة التنقُّل، أم الجميع في القفص؟

القرار الأخير في فيينا ببناء جدار لإغلاق الحدود التاريخية بين إيطاليا والنمسا ترك الكثير منا في حيرة وقلق. ولكن كيف، هل تغلق الحدود الآن في الوقت الذي يعبر الكثير من الناس إيطاليا للوصول إلى بوابات أوروبا الغنيّة؟ كم من البلدان الأوروبية الأخرى تزمع إغلاق حدودها في هذه اللحظة التاريخية؟ إنه مشهد مريع، كنا لا نتمنى أن نراه أبداً، يتحقّق اليوم تحت سمع وبصر الجميع.

لقد ولدت في وقت لم تكن فيه أوروبا الموحّدة قد وُجِدَتْ بعد، وكان الانتقال من بلد إلى آخر يحتاج جواز سفر. أمّا أولادي فهم على العكس ولدوا في بلد كبير يُدعى أوروبا، حيث الانتقال من جانب إلى آخر منه لم يكن يحتاج حتى لإظهار جواز السفر، وكانت تكفي بطاقة الهوية فقط. في المرّة الأولى التي ذهبت فيها للخارج كانت تحديداً للنمسا من خلال حدود البرينس، التي أصبحت الآن في بؤرة الأخبار بسبب هذا الحاجز القديم/الجديد الذي قرّرت حكومة فيينا بناءه من جانب واحد، دون التشاور مع إيطاليا. منذ وقت طويل استسلم والدي لإصراري، إصرار الفتاة الصغيرة، على عبور «تربة الوطن المقدسة»، والذهاب إلى الخارج، لأنني لم أترك إيطاليا قبلها، ولأننا كنا في ذلك الوقت في بلد على الحدود بين إيطاليا والنمسا. وهكذا أخذنا حافلة ذات يوم جميل، من بلدة جبلية، وبدأنا معها ما اعتبرته مغامرة كبرى.

طوال الرحلة، كان والدي لا يكفّ عن أن يقول لي إنني ينبغي أن أظلّ منتبهة جيداً لأننا على وشك أن نترك «تراب الوطن الحبيب» لكي نذهب إلى الخارج، وأنه ينبغي علينا لكي نعبر الحدود أن يفحص حرس الحدود وثائقنا، بل سوف يضع تأشيرة دخول على جوازات سفرنا، شاهدة على الذكرى الأبدية لهذه «الرحلة». بعدها كان عليّ أن أظهر بمنتهى الفخر جواز سفري لمن يجلس إلى جواري. أتذكر ما عشته من انفعال كبير وأنا أرى نقطة عبور الحدود والعلمان يرفرفان، الإيطالي من جانبنا والنمساوي على الجانب الآخر، بضعة أمتار ويصبح العالم عالمين، واللغة لغتين، والدولة دولتين.

في الحقيقة لم يكن الأمر كما كنت أتخيّله، لأن العديد من السكان في هذا الجزء من إيطاليا كانوا قد أصبحوا بالفعل «نصف نمساويين» وكانوا يتحدّثون باللغة الألمانية. وكانت اللافتات لعِدّة كيلومترات مكتوبة باللغتين، الإيطالية والنمساوية، في ثنائية لغوية حقيقية. تجاوزنا الحدود وتبدّلت الكتابة بلغتين إلى كتابة بلغة واحدة، هي الألمانية فقط. لماذا؟ في ذلك الوقت كنت أصغر من أن أفهم الأسباب السياسية لما بدا لي ظلماً.

عندما رويت هذه الرحلة التاريخية لأبنائي لم يفهموا عن أي قرن بعيد أتحدّث. فقد ولدوا في أوروبا الموحّدة، حيث تنهب من بلد إلى آخر ببساطة شديدة، ولا توجد نقاط تفتيش، وقد ولّت الحواجز وإذا كنت غير منتبه بدقة عندما تنهب بالسيارة من بلد إلى آخر، فقد لا تلاحظ المكان الدقيق لنقطة الحدود بين دولة وأخرى. نعم، هناك بالتأكيد اللافتات والجمارك القديمة التي أصبحت من المعالم السياحية، ولكن عليك أن تكون منتبها جداً لتفهم أن دولة قد انتهت وبدأت دولة أخرى. هذه هي أوروبا التي اعتدنا عليها جميعا: أوروبا المطارات التي أصبحت تشبه محطات الحافلات الكبيرة، حيث تستطيع السفر ببطاقة الهويّة البسيطة، بل وفي بعض الأحيان لا يطلبها منك أحد. وبطبيعة الحال، كان عليك أن تكون أوروبياً حتى تتمتع بهذه الامتيازات، فلم يكن الأمر كذلك بالنسبة للأشخاص القادمين من دول خارج اتفاقية شنغن، أو خارج أوروبا، ولكن بالنسبة لنا نحن الأوروبيين بدأنا حقاً نشعر أننا جزء من عالم واحد كبير. واليوم، من الذي حطّم هذا الحلم؟ يبدو أمراً غير معقول، ولكنه الخوف الغبي الأعمى من المهاجرين الذين يفرّون من مصيرهم المحزن. ونحن، بدلاً من مساعدتهم، كما ساعدنا آخرون، عندما كنا نحن المهاجرين، أغلقنا الأبواب في وجوههم، وبنينا الجدران والحواجز الفاضحة مثلما فعلت المجر وصربيا وكرواتيا وسلوفينيا، أو الجدار العازل بين مقدونيا واليونان.

ولكن هل أصبحت ذاكرة أوروبا حقاً بهذا الضعف؟ يكفي أن ترى العرقيات الكثيرة التي تتكوّن منها فسيفساء الولايات المتحدة لكي تفهم كَمّ الرخاء الذي أنتجه المهاجرون. هناك قول مأثور يقول «إذا كنت قد ولدت أكثر حظاً من غيرك فالأفضل لك أن تبني مائدة طعام أطول بدلاً من بناء سور أعلى». كان بإمكاننا أن نعيش في عالم جميل، حيث يستطيع الناس التحرُّك بحرّيّة، وبدلاً من ذلك، نحبس أنفسنا في أقفاص مريعة، مع مخاوف لا تليق بالبشر. قد يقول قائل إننا بهذا سوف نكون أكثر أمناً. والحقيقة أننا بذلك سنكون أكثر أنانية وأكثر فقراً وأكثر غباء.


HAZARD
17



ثقافات رمضان

إذا نحن دقّقنا النّظر في المجتمعات الإسلامية الممتدّة من إندونيسيا إلى المغرب، خلال شهر رمضان الكريم، فإننا سوف نلمس حدوث تغيّرات إيجابية في شخصية الإنسان المسلم لم تكنْ في الحسبان، أو على الأَقلّ، تمرّ مرور الكِرام دون أن تلفت انتباهنا، ومنها الإقبال على القراءة، وكذلك التّوق إلى المتع الفَنّيّة كمشاهدة المسلسلات الدرامية، والسعي إلى راحة البال والضحك والهناءة، وهي كلها أمور تدل على الصحة النفسية..



رمضان في غَزّة

الثّقافة في شــــهر .. والشهر في ثقافة

غَزّة: عبدالله عمر

شهر رمضان يرتبط بطقوسه التي تميّزه عن بقية شهور السنة، هذه الطقوس ليست اجتماعية فحسب وإنما مع تكرارها وتنوّعها باتت إرثاً ثقافياً خاصاً، يميّز بين شهر وآخر.

وغَزّة كغيرها من المدن كان لها خصوصية، استلهمت من خلالها موروثها الثّقافي والإنساني، بسبب الظروف التي عايشتها طوال الحقب التاريخية، أو حتى بحكم الجوار مع بلدان تتنوّع ثقافاتها.

إذا كان الحديث عن شهر رمضان فلا بد أنك تتحدّث عن أجواء روحانية إيمانية تطغى على سلوك الجميع في هذا الشهر الفضيل.

وإذا تحدّثت عن شهر رمضان فأنت تتحدّث أيضاً عن ممارسات خاصة بهذا الشهر عن بقية شهور السنة، بعضها أخذ في التلاشي مع تطوّر الوقت مثل المسحراتي ومدفع رمضان.

«المسحراتي» هي المهنة التي تطلق على الشخص الذي يوقظ الناس في ليالي شهر رمضان المبارك لتناول السحور الذي بدأت الناس تعرفه في مصر وانتقل إلى فلسطين مبكراً، وبات صورة لا يكتمل







شهر رمضان بدونها، وأصبح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعبية الرمضانية، وعنصراً أساسياً من ثقافة المجتمع عن الشهر الفضيل.

ومع تطوّر الوقت استغنى الأغلب في الوقت الحاضر عن المسحراتي بساعات المنبه ومنبه الجوال، ولكن يبقى له الأثر الجميل في النفوس لبساطة المسحراتي محافظاً على وجوده، وبدأ يأخذ أشكالاً متعدّدة، بطقوسه المصاحبة لقدومه كالنقر على الطبل، وشدو الأهازيج الشعبية، وبعض التهليلات أو الأناشيد الدينية، فأصبح من أكثر الأمور التي ينتظرها الصغار والكبار على حَدٍّ سواء، ويشير الحاج أحمد العجلة- والذي يعمل في هذه المهنة متطوّعاً منذ ما يزيد على عشرين عاماً- إلى أن هذه العادة التي حافظ عليها المسلمون في كثير من البلدان رغم تطوّر الزمن، أصبحت ثقافة رمضانية خاصة بهذا الشهر، لا يكاد يذكر إلّا إذا ذُكِرَ التسحير والمسحراتي، ولا تكتمل الأجواء الرمضانية إلّا به، مؤكداً أن العمل انحصر في السنوات الأخيرة داخل الحارات الشعبية فقط، ولكن لا زالت مهنة المسحراتي تحافظ على بهجتها لدى الصغار والكبار كلّ عام.

كذلك مدفع رمضان المستخدم منذ العهد المملوكي، ومهمته إنذار الناس بدخول وقت الإفطار، كان احد المظاهر المميّزة للشهر الكريم، ولم يتبقَ منه سوى ذكريات يحملها كبار السن، عن ذلك المدفع المثبّت على منصة كبيرة في طرف المدينة، يطلق قذائفه مع أذان المغرب إشارة بدخول وقت الغروب والإيذان بتناول الطعام.

شهر التعبُّد والنوافل، هو شهر «التراويح»، السُنّة التي تحوّلت لتصبح جزءاً من ثقافة الشهر الفضيل وأساساً يجمع الناس على أهميته، مساء كلّ يوم بعد صلاة العشاء، تجد فيه المصلين يتوجهون فرادى وجماعات لأداء هذا النسك الرمضاني.

أبو تحسين بعلوشة يروي ذكرياته التي لم تنقطع منذ ما يزيد على أربعين عاماً، حول صلاة التراويح في مدينة غَزّة، فيقول: رمضان يعني التراويح، يعني أن هناك ساعتين من الزمان نقضيهما في المسجد، بين الصلاة وقراءة القرآن والاستماع إلى الخطب والمواعظ الدينية، يعني اجتماع





الأهل والأصحاب هناك، كلٌ يسعى من جهته للتزوّد بالحسنات طلباً للمغفرة.

أبو تحسين الذي لم ينقطع عن أداء صلاة التراويح منذ بدأ صيامه طفلاً يعتبر التراويح أكثر من مجرد صلاة، وأبلغ من مجرد عادة رمضانية، فيرى فيها ثقافة سائدة تعبر عن الشهر الكريم.

البسطاء أيضاً لهم قواميسهم التي باتت تعرف على أنها ثقافة مجتمع كامل، اعتاد على أمور مُعيّنة في وقت مُعيّن، وأصبح يمارسها بنات الآلية منذ سنوات طويلة، كالتسوّق في شهر رمضان، ولهذا أماكن مخصّصة تنشط فقط في هذا الوقت من العام، بالإضافة إلى نوعية البضاعة التي يحرص المتسوقون على شرائها، والتي تتعلّق أيضاً بالمناسبة ذاتها، بدءاً من فوانيس رمضان التي يلبيها الأطفال بكثرة للتجوّل فيها ليلاً خلال الشهر، إلى أنواع المأكولات والمشروبات التي ارتبط اسمها برمضان حتى باتت تعرف به ويعرف بها لدى العامة، مثل الخروب، والمخللات والقطائف، والعديد من الأكلات التي تحرص ربات البيوت على إعدادها لعائلاتهن، مع نشاط كبير للعزائم العائلية والاجتماعية، وانتشار موائد الرحمن التي يقبل عليها الفقراء أيضاً، كلها مجتمعة تعني للمتابع من بعيد أن ثقافة من نوع خاص نشأت داخل المجتمع، خاصة بشهر دون غيره من شهور السنة.

لكن الكاتب حسين أبو حمدة يرى شهر رمضان من وجه نظر أخرى، غير تلك التي يراها الناس، فالوقت الذي ينقطع فيه الناس عن الأكل والشرب طوال النهار، يراه أبو حمدة مناسبة رائعة لزيادة حصيلة القراءة، بدءاً من قراءة القرآن الكريم، إلى تنوّع القراءات في شتى المجالات.

ويستذكر أبو حمدة برنامجه الرمضاني طوال السنوات الماضية، والتي زاد فيها



غلته من الكتب التي ينجزها خلال الشهر الكريم، من كتب السيرة إلى القصص والروايات، وصولاً إلى الكتب العلمية والثّقافية والتي يزيد عددها على ستين كتاباً، وفقاً له.

ويدعو أبو حمدة الجميع إلى التفكير بالشهر الفضيل من وجه نظر أخرى جديدة، ومختلفة إلى حَدٍّ ما، فهو مناسبة للتفرّد والتأمّل والقراءة، وأن الاستفادة منه في أمور مهمة لا تقلّ أهمية عن الاستفادة من أوقاته في العبادة، مما يعني أنك أمام فرصة حقيقية لبناء العقل كما بناء الروح.

في جانب آخر ينهمك جمال الدين أيوب مع فريقه؛ في التجهيز للمسابقة الثّقافية الكبرى التي تنظمها وزارة الشباب والرياضة الفلسطينية في غَزّة، وتشارك فيها كافة الأندية الرياضية والمراكز الشبابية.

هذه المسابقة التي تكرّر تنظيمها خلال الخمسة أعوام الأخيرة في شهر رمضان برعاية تجارية من كبرى المؤسسات الخاصة العاملة في فلسطين تُعدّ من أهم المسابقات الثّقافية، وحول هنا يقول أيوب: نسارع الوقت لنكون جاهزين خلال الموعد المحدّد، فلم يعد أمامنا الكثير من الوقت.

ويرى أيوب أن العمل الثّقافي أمر ممتع للغاية، خصوصاً إذا ما فُتِحَ فيه المجال للمنافسة والتحدي، وأن الإعداد والتجهيز للبرنامج مستهدفاً فئة الشباب أمر في غاية الأهمية، ويترك أثراً كبيراً على الحركة الثّقافية.

ويشير أيوب إلى أن المسابقة هذا العام تحظى باهتمام كبير من قِبَل الراعين لها، كما تحظى على اهتمام إعلامي على اعتبار انتظامها خلال السنوات الماضية جعل منها حدثاً فريداً يأتي في وقت مميّز من العام خلال الشهر الفضيل.

ويؤكد على أن قطاع غَزّة كان دائماً ما يحتاج إلى مثل هذه البرامج التي تزيد من تفاعل الشباب في الحياة الثّقافية ونقلها من الصالونات إلى الأندية والمراكز، عبر جعلها منافسة يحبها ويفضلها الشباب في أجواء من الحماسة والتشجيع.

أما الشاعر والروائي مسعود الباشا فهو يرى شهر رمضان من منظور آخر، وهو المنظّم لصالون قرطبة الثّقافي، هذا الذي ينشط في شهر رمضان أكثر من غيره، ومع اقتراب الشهر تزداد وتيرة التجهيزات ليخرج الصالون ببرنامج أدبي ثقافي ينتهي بمهرجان ومعرض فَنّي.

نشاط الصالون الأدبي للباشا ليس الوحيد في غَزّة، التي لجأ مثقفوها في السنوات الماضية إلى غياب دور وزارة الثّقافة والمؤسسات الرسمية وفقاً لكثير منهم، محاولين اتخاذ شهر رمضان مناسبة لتفرّغ العديد منهم من أعماله وارتباطاته.

وحول هذا يقول الباشا: يعمل الصالون أغلب أيام العام وينشط في العطل والإجازات، ولكن نشاطه اللافت في شهر رمضان له معنى آخر، ففي فترة زمنية محدّدة يمكننا تنظيم فعاليات كثيرة يساعدنا على ذلك تفرُّغ الكثير خلال هذا الشهر، والأجواء الجميلة التي نلقاها في أيام شهر الخير.

الصوم والإبداع

وجدي الأهدل

معنى الصيام هو أن نكفّ عن التفكير في الشهوات. والحضّ على التحلّي بحسن السيرة والسلوك.

من المحتمل أن «جينات الطعام» عند الأمم التي تعيش في المناطق الجافة وشبه الجافة - ومنها الأمة العربية- تحمل خصائص مختلفة «إلى حَدٍّ ما» عن جينات الطعام التي تحملها الشعوب التي تعيش في المناطق الباردة والمعتدلة.

هذا الفارق الجيني «الطفيف» سوف تفرضه ظروف الحياة في بيئة صحراوية تعاني بصورة مستديمة من عوز في الغذاء وعلى مدار آلاف السنين.. ماذا يعني هذا؟ بشيء من المجازفة - لأنه لا توجد أدلة علمية تدعم هذا الافتراض- سوف نقول إن «جينات الطعام» التي يحملها الإنسان العربي تحمل تحفيزاً أعلى لإكراه الدماغ على التفكير في تدبير الطعام. بينما سوف نلاحظ أن الشعوب التي تتمتع بموارد طعام كافية ومنتظمة خلال أحقاب تاريخية طويلة سوف تكون «جينات الطعام» لديهم أدنى نشاطاً، والتفكير في الأكل أقلّ إلحاحاً. وهذا ينتج عنه فسح المجال أمام الدماغ للتفكير في قضايا أخرى.. من مثل تذوق الفنون والآداب، والرغبة في الاختراع والابتكار والاستكشاف والتغيير.. وأيضاً تنامي قدرة الدماغ على متابعة العمل بنشاط حول موضوع معرفي محدّد لإحداث التراكم والخبرة بما قد يمتد طيلة حياة الفرد.

هكذا يبدو أننا أمة واقعة في شباك قدرية جغرافية لا فكاك منها، وهل من حلّ لكبح النشاط الزائد لـ«جينات الطعام» عندنا؟ أليس من حقنا نحن أيضاً أن نتمتع بالفنون وقراءة الكتب وغيرها من اللذات العقلية الراقية كالتفلسف والتحليل والتجريد واجتراح كتابة الأعمال الإبداعية ذات الأصالة والعمق؟؟

هل حقاً أن «أمة اقرأ» لا تقرأ لأن غريزة الجوع البدائية هي الغالبة على طبعنا، وهي المحرّك غير المرئي لسلوكنا وأفكارنا؟!

يأتي الصوم شهراً في السنة كحلٍ عبقري لكسر هذه الآلية الجينية المُعوقة عن التفكير الإبداعي. ومن الأمور اللافتة للتأمُّل أن الدين الإسلامي قد حقّق انتشاره الأوسع في المناطق المدارية «الجافة وشبه الجافة» الممتدة من صحارى وسط آسيا إلى الصحراء الكبرى في إفريقيا. لذلك فإن الله قد فرض صيام شهر رمضان على المسلمين ليس بغرض أن يفكّروا في الجياع، كما هو شائع، ولكن لكي يقهروا غريزة الجوع المسيطرة على تفكيرهم، والتي بالضرورة سوف تسحب نفسها على أسلوب حياتهم.

الصوم هو أحد أركان الإسلام، والهدف على المدى البعيد الذي يستهدف أجيالاً متعاقبة هو إحداث تعديل جيني بطيء يكبح صولة «جينات الطعام» ويحدّ من قوة تأثيرها، بما يُعزز من قدرات الإنسان المسلم على التعلّم والتفكير والإبداع.

إذا نحن دقّقنا النظر في المجتمعات الإسلامية الممتدة من إندونيسيا إلى المغرب خلال شهر رمضان الكريم، فإننا سوف نلمس حدوث تغيّرات إيجابية في شخصية الإنسان المسلم لم تكن في الحسبان، أو على الأقلّ تمرّ مرور الكرام دون أن تلفت انتباهنا، ومنها الإقبال على القراءة، وفي المقدمة طبعاً قراءة القرآن الكريم، وكذلك التوق إلى المتع الفنّية كمشاهدة المسلسلات الدرامية، والسعي إلى راحة البال والضحك والهناءة، وهي كلها أمور تدل على الصحة النفسية.

يفعل الصوم مفعوله في الجسم، وبالتدريج يتدفق هرمون السعادة - السيروتونين- بصورة أفضل ما يؤدي إلى تحسُّن مزاجنا وإدخال الطمأنينة والسكينة إلى نفوسنا.

يوقظ فينا الصوم على مدى ثلاثين يوماً أو أقلّ شيئاً ما في داخلنا، أمر له علاقة بالتعالي على غريزة الجوع وبروز نزعات أكثر سمواً.. ثمّة شيء من النبل في أن نجوع بإرادتنا. حين نخوض تجربة الصوم لأسباب روحية فإن الدماغ يكون في حالة مختلفة



تماماً.. إنه ينفكّ من أسر التفكير الاعتيادي الظاهري السطحي منتقلاً إلى مستويات جديدة من التفكير التأملي الباطني القادر على النفاذ إلى الأعماق.

أحياناً سوف نتمكّن من أن نرى أنفسنا في مرآة صافية. حين نُدخل تعديلاً على نمط حياتنا اليومية، فإن الدماغ يستجيب بصورة رائعة، ويتوافر على إمكانيات فكرية أعلى لم تكن لتوجد لولا هذا «التعديل».

توجد «طاقة» معينة في الصوم، وأيّ شخص يقوم بتحويل غريزة الجوع البدائية إلى صوم له معنى، فإنه هو ذاته سوف يجني ثمار هذا «التحوُّل».

ورد في الأثر أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) كان يسأل أم المؤمنين عائشة (رضي الله عنها) إن كان عندها طعام، فإن قالت له «لا» فإنه كان يصوم ذاك النهار.

يحمل الصوم مفاجآت سارة لمن يعمل في حقل الكتابة الإبداعية. إن التوقّف الإرادي عن التفكير في الأكل والشرب وكافة الشهوات لساعات محدودة من اليوم، سوف يوفر لأدمغتنا فرصة ذهبية لتعمل بطاقتها القصوى، كما أن تعطيل مفاعيل هذه الغرائز مؤقتاً سوف يكسب العقل حيوية مدهشة، وسيكون الخيال متجلياً، والقلم أكثر طواعية.

إن الغزارة الإبداعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بترويض الذات، والصوم هو أحد الطرق الفعالة للتغلب على ضعف النفس وتقوية الإرادة.

إن كتابة أيّ عمل روائي لا يمكن له أن ينجح إلّا إذا تخلصنا من «الحاجة» إلى التفكير في الطعام. لقد اكتشف الأديب الروسي (تشيخوف) هذه الحقيقة المُرّة، وأدرك عجزه عن كتابة الرواية- رغم موهبته الأدبية العظيمة- لأنه لم يكن قادراً على إزاحة الخوف من الجوع من رأسه.. لقد عبّر عن هذا الشعور بطريقة مُلطّفة حين صرّح للأديب الشاب (مكسيم غوركي) بأن كتابة الرواية تناسب أكثر الأدباء الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا، وكان يقصد على وجه التحديد (تولستوي). وهذا التقدير صائب، لأن (تولستوي) سواءً وهو غني أو بعد أن تخلّى عن ثروته كانت مشاعره تجاه «الجوع» مختلفة عن مشاعر (تشيخوف) الذي نشأ في بيئة فقيرة.. وبكلمة واحدة فإن (تولستوي) صار روائياً لأنه تمكّن من إزاحة «الجوع» جذرياً من تفكيره.

وهذا التلميح النادر من أعظم كاتب قصة في كلّ العصور قد يكون الروائي العربي معنياً به، فإن نكتب الرواية ونحن تحت هيمنة الجوع - بمختلف مسمياته وشتى تمظهراته كالسعي إلى الشهرة واكتساب المكانة الاجتماعية- لن يؤدي أبداً إلى تطوّر الفَنّ الروائي لدينا.

نجد في القرآن الكريم قصة ذات ارتباط وثيق بموضوعنا.. فحينما ذهب النبي موسى (عليه السلام) مع الرجل الصالح (الخضر) في رحلة للتعلُّم، فإنهما وجدا جداراً مائلاً على وشك السقوط فعملا على إعادة بنائه، حينئذ تساءل موسى (عليه السلام) لماذا لا يطالبان بالأجرة.. ففاض الكيل بـ(الخضر) وقرّر أن يفارقه بعد أن كشف له أن تحت الجدار كنزاً ليتيمين ما زالا تحت الوصاية، وأنهما- أيّ الخضر وموسى- لم يقوما بهذا العمل لسدّ جوعهما، ولكن لغرض أكثر نبلاً.

صحيح أن موسى عليه السلام قد خسر صحبة (الخضر)، ولكنه على الأَقلّ شُفي من عقدة الجوع.. وهي عقدة نفسية ترسبت في لاوعيه ولم يكن له يد فيها، وبحسب ما ورد في سياق القصة فإن هذه «العقدة» قد نشأت لديه في أول أيامه على الدنيا، حين ألقته أمه في نهر النيل وظَلّ يرفض المرضعات إلى أن وصلت إليه أمه فأشبعت جوعه.

ومغزى القصة القرآنية هو أننا عندما نتفوّق أخلاقياً على الشعور بالجوع سوف نصل إلى الكنز الذي في داخلنا.

محاولة لترميم ما تشظّى



محمد الأصفر

رغم الأوضاع الاقتصادية السيئة التي تعيشها ليبيا حالياً، من ارتفاع معدل التضخم وفقدان السلع الضرورية، وانقطاع التيار الكهربائي وندرة غاز الطهي، ووقود السيارات في بعض المدن ومعاناة الناس من النزوح، والسكن في المدارس أو في بيوت مؤجّرة بسبب وجود بيوتهم في مناطق تحوّلت إلى ساحة حرب، أو داهمها خطر «داعش»، وأيضاً افتقار البنوك للسيولة لدفع مرتبات المواطنين بسبب توقّف تصدير النفط ومخالفات مالية أخرى، إلّا أن الجميع ينتظر شهر رمضان بشغف، ويرى فيه شهر رحمة وحب وتسامح وبركة، وكذلك شهر ترتفع فيه درجة الروحانية والعبادة والتقارب بين القلوب، شهر ينتزع الإنسان من حالة الجنون التي يعيشها، إلى حالة العقل والتريُّث وإعادة ترتيب الأمور وفق أن نحيا جميعاً، أفضل من أن نموت جميعاً.

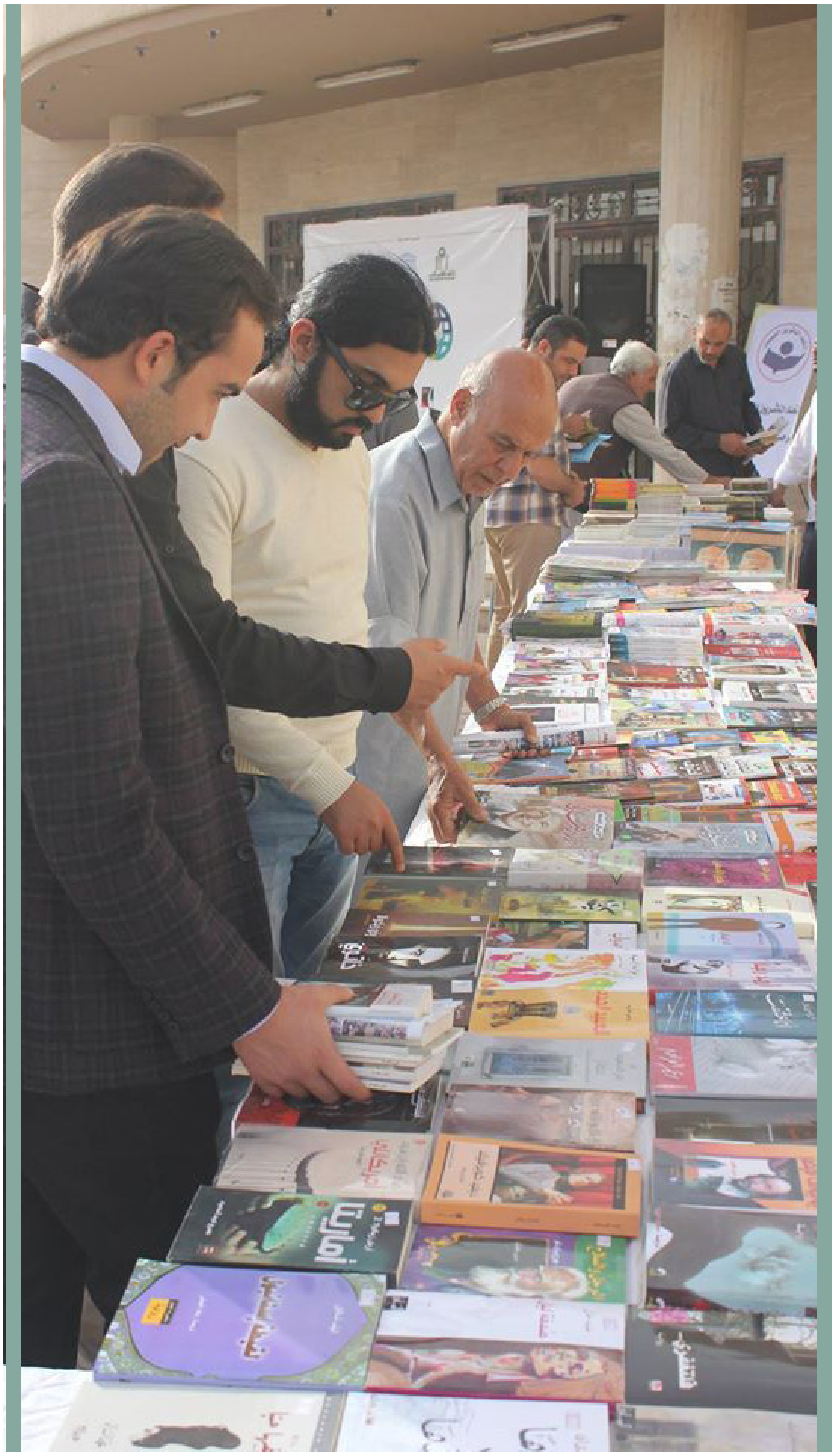
يقول الحاج بوراوي صاحب محل مواد غذائية: المهم أن يأتي شهر رمضان الكريم، ونحن أحياء، أشعر أن الكثير من المشاكل ستحلّ، رمضان رزقه معه، نحن شعب رغم كلّ شيء مازال نسيجنا لم يتهتّك، سنقتسم إفطارنا كالعادة مع الجيران، وسنساعد المحتاجين، وسنرسل الطعام للمسجد، لا شيء سيتغيّر، إنها عاداتنا.

ويضيف الحاج بوراوي.. كلّ الحنين حالياً أن أعود إلى الطاولة التي أنصبها كلّ شهر رمضان في ميدان سوق الحوت، لأبيع سلعي البسيطة هناك، والأهم من كلّ شيء هو أن أرى كلّ وجوه المدينة في ذلك الميدان، حتى من لم أره منذ عام يمكنني أن ألتقيه وأطمئن على أخباره.. رمضان جاء وجاء معه الخير وقريباً سيحلّ السلام في ربوع مدينتي، ونستعيد الأيام الحلوة.

الجميل في ميدان سوق الحوت ببنغازي في شهر رمضان، الذي هو الآن ساحة حرب، أنه ملتقى شعبي، ليس بالضرورة أن تشتري منه، أحياناً تتحصل منه على صدقة، والجميل فيه أنك ترى كلّ أهل بنغازي في هذا السوق مثله بالضبط مثل يوم صلاة الجمعة أو صلاة العيد، فإن كنت مختلفاً معهم أو في خصام يحدث العناق والتسامح بود ببركة هذا الشهر الكريم، وإن كنت معهم في وئام يزداد حبك لهم وتتفق معهم أو مع أحدهم على اللقاء ليلاً بعد صلاة التراويح للسمر أو لحضور نشاط ثقافي، أحياناً تلتقي مع صديق من مدينة أخرى فتدعوه للفطور في بيتك وتأخذه معك دون أن تعلم أهلك بأن معك ضيفاً، فالمعروف في شهر رمضان أن العائلات الليبية تطبخ عِدّة أصناف وأن الطعام دائماً يكفي الأسرة والجيران ويفيض.

الأستاذ ياسر حمودة، صاحب دار نشر «الحسام» ورئيس اتحاد الناشرين المغاربيين سابقاً يقول: رمضان في بنغازي له نكهته الثّقافية، منذ أكثر من عامين لم أفتح دار النشر بسبب وقوعها في منطقة اشتباكات قرب الفندق البلدي، الكتب مازالت هناك، لا أدري حجم الضرر الذي أصابها، أو القذائف التي أصابت مقرّ دار النشر، أعرف أنها لن تنهب، لا أحد يسطو على كتب هذه الأيام، لقد مضى زمن الوراقين اللصوص، ستبقى الكتب كما هي إن نجت من النار، ورغم ما نعانيه من فقدان مقرّ الدار المجهّز الذي أجبرتنا الحرب على تركه فجأة دون أن نخليه، لم نوقف نشاطنا في نشر المعرفة، جلبنا كتباً أخرى من مصر ومن مخازننا ومن الأصدقاء الناشرين في مدن ليبية أخرى، فتحت مقرّاً جيداً، وأقمت مع الزملاء الناشرين أكثر من معرض كتاب، في المدارس، في المستشفيات، في الساحات العامة، لا يمكننا ترك الكتاب سجيناً في الظلام، ولا يمكننا كسب لقمة عيشنا سوى من الكتاب، في شهر رمضان يزداد الطلب على الكتاب الديني.. خاصة المصحف الشريف، وأيضاً بقية الكتب الأخرى.

الأستاذ خليل العريبي مدير مكتب رئيس هيئة الثّقافة يقول: الحرب لم توقف الفنّانين والمثقفين عن نشاطهم، كلّ الأيام العالمية الثّقافية قد تمّ الاحتفال بها، يوم الشعر العالمي، يوم المسرح العالمي، يوم الكتاب العالمي، لا نريد أن ننفصل عن العالم ثقافياً، الثّقافة هي طوق الأمان، لا يمكن حَلّ مشاكلنا بعيداً عن الثّقافة، شهر رمضان الكريم سيشهد الكثير من الأنشطة الثّقافية والفَنّية، المسارح حُجِزَتْ من قِبَل الفرق المسرحية التي ستقدّم مسرحياتها خلال







شهر رمضان، وعن مواضيع المسرحيات يقول العريبي: المسرحيات والمسلسلات التليفزيونية معظمها تتحدّث عن مشاكل الناس الحالية في إطار كوميدي، تتناول مشكلة النزوح، والحرب، والتجاذبات السياسية، والصراع على السلطة من قِبَل المتناحرين الآن، مسلسل تليفزيوني بعنوان النازح نازح، مسلسل حليمة نيتها سليمة، أيضاً هناك مسرحية فريق الأحلام سيقدّمها مسرح السنابل للطفل من بطولة المخضرم ميلود العمروني.

هناك ندوات أخرى ستقام في شهر رمضان حول إعمار مدينة بنغازي، وكذلك ندوة حول الآثار الليبية التي تُسرَق وتُباع عبر الإنترنت في ظلّ الفوضى الأمنية الحالية والعمل على استعادتها وفق الطرق القانونية.. أيضاً لا ننسى معارض الكتب القيمة التي ستقام بشكل يومي في عِدّة ميادين وأحياء بالمدينة.

الكاتب أنس بن غزي.. عضو ناشط في مؤسّسات المجتمع المدني، يقول إن عِدّة أنشطة خيرية ثقافية ستنتظم قبل بدء شهر رمضان كحملة خفض إيجارك والغرض منها أن يقوم المؤجرون للبيوت والشقق بتخفيض سعر الإيجار مشاركة منهم في دعم النازحين والفقراء ومحدودي الدخل، كذلك هناك الكثير من موائد الرحمن ينظمها الكشافة، وعِدّة مؤسّسات خيرية أخرى، كذلك توزيع سلع وملابس، وزيارات لدور اليتامى والمسنين، وحملات للتبرع بالدم، وأيضاً حملات نظافة للشوارع والأحياء السكنية.

الأندية الرياضية كذلك كالعادة ستقيم أنشطة ثقافية ليلية، أمسيات شعرية وقصصية ومعارض تشكيل، خاصة نادي الهلال الذي اشتهر بالمواظبة على تنظيم مثل هذه الأنشطة كلّ شهر، بالإضافة إلى نوادي الأهلي والنصر والسواعد والنجمة.. أما في العشية فستنتظم في ملاعب الأندية دوريات كرة قدم يتابعها الناس بشكل كبير، بالإضافة إلى مسابقات شطرنجية.

من جانب آخر تحدّث لنا القاص حسام أحمد، وهو عضو ناشط في مؤسّسة تناروت، مؤسّسة ثقافية أهلية دأبت على تنظيم أنشطة شهرية وأسبوعية في مجال الكتب والسينما والموسيقى، نحن سنتوقف في شهر رمضان، بعد أن اشتغلنا عاماً كاملاً، لكن سنكون حاضرين فاعلين وكل أعضاء وروّاد المؤسّسة في الأنشطة التي تنظمها المدينة.

هناك أنشطة أخرى سينظمها مختبر بنغازي للسيميائيات السردية الذي يشرف عليه الناقد محمد عبدالحميد المالكي، سيحضرها نخبة من المهتمين بهذا الحقل النقدي، كذلك نشاط سيقدّمه مختبر القصة القصيرة من خلال ورش



للقصة يديرها الناقد أحمد التهامي.

وأمر الأنشطة الرمضانية لا يقتصر على بنغازي، فمعظم المدن الليبية بها أنشطة ثقافية، في طرابلس دار الفقيه حسن بالمدينة القديمة لها برنامج حافل، محاضرات تاريخية، ومعرض تشكيلي، وأمسيات شعرية، في طبرق الصالون الثّقافي الذي أسس مؤخراً له نشاط أسبوعي، في سبها بالجنوب الليبي سيكون لمكتبة اليونسكو هناك نشاطها الثّقافي المميّز، في واحة هون، ستكون هناك عروض مسرحية وحفلات فَنّية.

من مصراتة اتصلنا بالتشكيلي عدنان معيتيق الذي تحدّث لنا عن أنشطة رمضانية سينظمها ملتقى رمل للفَنّ التشكيلي، معارض وورش فَنّية، الملتقى يشرف عليه الفَنّان عمر جهان صحبة زملائه من فَنّاني المدينة، وسبق أن نُظّم معرض تشكيلي دولي، وعِدّة معارض للمواهب الصاعدة.

تحدّث لنا أيضاً الشاعر يوسف عفط عن نشاط رمضاني مكثّف تنظمه مؤسّسة سيكلما الثّقافية، في الشعر والقصة والمسرح، وعن الهدف من تنظيم الأنشطة، يقول عفط، الثّقافة هي حصننا الأخير، الثّقافة تقرّب وجهات النظر، وتمكننا من الاتفاق وتحقيق السلام، والوقوف صفاً واحداً ضد التطرُّف والإرهاب.

الملاحظ أن الكثير من المؤسّسات الثّقافية الأهلية انبثقت مؤخراً، اتخذت أسماء أسطورية أو تاريخية قيمة، أو أسماء مدن اندثرت، أو نباتات ليبية اندثرت، كنوع من التشبث بالهويّة، والنأي عن التجاذبات السياسية، وإيصال رسالة واضحة لكل المتصارعين، بأن الثّقافة تنأى بنفسها عن الدم، وترحب بالحب والسلام والتسامح والحياة.

وكالعادة لن يحظى التليفزيون بمتابعة جيدة رغم وجود أكثر من عشرين قناة فضائية ليبية، ويفضل معظم المثقفين والناس حضور المسرحيات والأنشطة الرياضية أو متابعة قنوات فضائية عربية وعالمية، نظراً للسمعة السيئة التي اكتسبتها الكثير من القنوات بسبب تناولها للكثير من الأحداث بطرق غير موضوعية ومؤيدة لطرف ضد آخر وتورّطها في الكثير من المشاكل ونقلها للأخبار المزيّفة والداعية والمحرّضة للعنف، مما جعلها تفقد مصداقيتها وتفقد ثقة المتابع، ناهيك عن الدعم بالمال السياسي من هنا وهناك.

مؤسّسة تناروت، وتناروت هو اسم وادي في غرب ليبيا.. قريب من قرية درج وفي بداية الحمادة الحمراء وطن الطوارق، وتناروت هو اسم أمازيغي وتمّ اختياره للتأكيد على أن الثّقافة الأمازيغية والتباوية والطارقية والعربية والقريتلية كلها ثقافات ليبية تمثلنا.. وغرب ليبيا مثل شرقها كلّ هذه الأشياء تنوب في عموم الثّقافة الليبية.

مؤسّسة سيكلما، سيكلما هو «نبات زهري مُعمِّر، فريد الشكل، متعدّد الألوان، ينمو في ظروف صعبة جدّاً وفي أماكن مُعيّنة في العالم، متفتح طوال العام له رائحة يضوع شذاها في فصل الربيع فقط».

أيضاً ملتقى السلفيوم، وملتقى رمل وغيرهما، الثّقافة تنأى عن السياسة حتى في العناوين، كنوع من الاحتجاج على ما يحدث حالياً من تشظّ وانهيار يعصفان بالبلاد.

الكل ينتظر رمضان، ينتظر الأمل الذي سيحقن الدماء، ويوحّد الصف، استمرار الحال من المحال، والثّقافة مؤمنة بأنها ستنتصر دون أن تمس زناد البندقية، لقد عاشت دول قبلنا مثل هذه الحالة، ولم يخرجها من نار الضياع، سوى ثقافة السلام والتسامح والحب والثقة وبالنفس، الكل سيستثمر الحالة الروحانية التي ستعيشها البلاد، كفانا حبيثاً بالأيدي، ولنمنح القلوب فرصة.



عبدالسلام بنعبدالعالي

الفكر وفَكّ البناء

«ليست الشكوك هي التي تُفقد العقل، وإنما اليقينيات»
ف. نيتشه

كتب نيتشه:«لقد بلغ الإنسان درجة ثقافية بالغة السموّ عندما تمكّن من نبذ الأفكار الخرافية [...]، لكن عليه أيضاً، بعد أن بلغ هذه الدرجة من التحرّر، أن يقهر الميتافيزيقا حتى لو تطلّب منه ذلك أكبر مجهود فكري. لكنّ هنا يقتضي بالضرورة رجوعاً إلى الوراء. إن عليه أن يدرك التبريرات التاريخية والنفسانية للتأملات الميتافيزيقية، عليه أن يدرك كيف أن الإنسانية قد أفادت كبير إفادة من الميتافيزيقا، وكيف أن هذا الرجوع إلى الوراء هو الكفيل وحده بأن يصون أسمى ما حصلت عليه الإنسانية حتى الآن. إنني ألحظ اليوم، في ما يخصّ الميتافيزيقا، أن عدد الذين يقولون بسلبيتها ويؤكدون أنها مجرد خطأ، في تزايد مستمر، لكنهم قلّة أولئك الذين يصعدون عندما ينزلون خطوات إلى الوراء».
ينبهنا صاحب «جينيالوجيا الأخلاق»- إذاً- بأن نبذ الخرافة ليس حماساً واكتساحاً، وإنما هو نكوص ورجوع إلى الوراء. فالفكر رويّة وتروّ أكثر منه عجلةً واندفاعاً، إنه توقفات وقطيعات وانفصالات، أكثر منه مواصلةً وجرياناً وانسياباً، وهو انعكاس يرتدّ على أعقابه مثلما يتراجع الشعاع الضوئي منعكساً على سطح المرآة réflexion.
لقد تعودنا أن نقرن فعالية العقل بالظّفر والتقدّم والبناء والنماء. غير أن التفاتاً إلى تاريخ العلوم، وخصوصاً تلك التي اعتبرت دوماً مهد العقلانية وأنموذجها الأرقى، وأعني الرياضيات، من شأنه أن يبيّن لنا أن ذلك الاقتران أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع الفعلي. فتاريخ العلوم، الذي هو تاريخ منتوجات العقل، هو أوّلاً وقبل كلّ شيء، تاريخ العثرات والأخطاء والأزمات. فالفكر لا يكون أمام المعرفة العلمية شاباً حديث النشأة، بل شيخاً مثقلاً بالسن، وعمره عمر أخطائه وأحكامه المسبقة. لكي ينتج موضوعاته ويهذّب مناهجه، يكون عليه، لا أن يتطلّع إلى أمام، وإنما أن ينظر إلى خلف، لا أن يراكم حقائق فوق ما تراكم من بداهات، وإنما أن يراجع نفسه ويعاود النظر، ويجتهد ويجاهد، ويصارع ويقاوم. فكأنه دوماً فكر مخدوع تُنصب له الكمائن، وتدبّر له المكائد.
لَعلّ هذا هو ما دفع الفكر المعاصر إلى أن يُعيد النظر في المنزلة الأنطلوجية والمعرفية للخطأ. صحيح أن أصحاب نظرية المعرفة التقليدية، كانوا، هم كذلك، يأخذون الخطأ في عملية المعرفة بعين الاعتبار، إلّا أنهم سرعان ما كانوا يتحايلون لاستبعاده بهدف إقامة الحقيقة وبناء صرحها. إذ لم يكن وجوده عندهم إلّا وجوداً عرَضيّاً. فنحن نعلم، على سبيل المثال، أن أبا الفلسفة الحديثة قد افترض شيطاناً ماكراً يخدع العقل ويغشه، بل إن ديكارت جعل في العقل نفسه فعاليات تعوقه عن المعرفة مثل الذاكرة والخيال، وعلى الرغم من ذلك فإن العقلانية التقليدية لم تكن لتجعل الخطأ يتمتع بقوة تمكّنه من أن يصمد ويستمر في الوجود. فقد كانت هناك دوماً لحظة يرتفع فيها الخطأ ويزول ليدع المكان للمعارف الصائبة اليقينية. وما المهمة التي تبناها ديكارت لإقامة «المنهج» إلّا طريق للتمكن من «حسن قيادة العقل» وتجنيبه الوقوع ضحية الأخطاء.
هذا الوجود «العرضي» هو ما سيقوم ضده الفكر الألماني ابتداءً من كنط الذي سيجعل الأوهام من صميم العقل، إلى أن نصل إلى ماركس الذي سيجعل الأيديولوجية من صميم البنية الاجتماعية. هنا لن تعود الأخطاء والأوهام من قبيل الكائنات العرضيّة الزائلة التي قد يعفينا منها قليل من الحذر وحسن النية وعدم التعجّل والسبق إلى الحكم ومراعاة قواعد بعينها، وإنما ستغدو من مكوّنات الذهن البشري بما

هـو كذلـك، بـل مـن دعائـم البنيـة الاجتماعيـة ذاتهـا. ينبهنـا الابيسـتمولوجي ومـؤرّخ العلـوم الفرنسـي جـورج كانغليـم إلـى الأهميـة الكبـرى لفيلسـوف العلـم الفرنسـي غاسـتون باشـلار والـدور الأسـاس الـذي لعبـه فـي هـذا المجـال. ذلـك أن الفضـل كلّ الفضـل يرجـع فـي نظـره إلـى صاحـب «الابيسـتمولوجية اللاديكارتيـة فـي إعـادة الاعتبـار لمفهـوم الخطـأ وتنزيلـه المنزلـة التـي يسـتحق. فهـو الـذي أوضـح أن الفكـر هـو، أوّلاً وقبـل كلّ شـيء، قـدرة علـى الغلـط، وأن للخطـأ دوراً إيجابيـاً فـي نشـأة المعرفـة العلميـة. فالحقيقـة تسـتمد معناهـا عنـد باشـلار، مـن حيـث إنهـا تقويـم لأخطـاء. فـكأن «وجودهـا» مديـن للخطـأ. بـل إن «صـورة الفكـر العلمـي ذاتــه ليسـت إلّا حقيقـة منسـوجة علـى أرضيـة مـن الخطـأ»، فـ «لا وجـود لحقائـق أولـى ومعـارف بدهيـة، بـل إن الأخطـاء هـي الأولـى». ففـي البـدء كان الخطـأ. و«كلّ حقيقـة جديـدة تولـد بالرغـم مـن البداهـة»، و«كلّ تجربـة موضوعيـة صحيحـة يجـب أن تحـدّد دومـاً كيفيـة تصحيـح خطـأ ذاتـي». فليـس الخطـأ والجهـل، فـي نظـر صاحـب «فلسـفة الـلا» نقصـاً وعيبـاً ولا وجـوداً. ليـس الجهـل فراغـاً معرفيـاً. الجهـل كثافـة وامتـلاء. والمعرفـة «لا تصـدر عـن الجهالـة مثلمـا ينبثـق النـور مـن الظلمـة». الجهـل بنيـة متماسـكة: «إنــه نسـيج مـن الأخطـاء الإيجابيـة الملحّـة والمتماسـكة». إن الفكـر، وهـو أمـام المعرفـة العلميـة «لا يكـون قـط حديـث النشـأة، بـل يكـون شـيخاً مثقـلاً بالسّـن، لأنـه يحمـل مـن ورائـه عمـراً طويـلاً، هـو بالضبـط عمـر أخطائـه». وعندمـا «يبلـغ» الحقيقـة فليـس ذلـك تطلعـاً إلـى أمـام، بـل مراجعـة ورجوعـاً إلـى خلـف. فـكل حقيقـة هـي دومـاً مـا كان ينبغـي أن نعتقـده، وليـس مـا ينبغـي علينـا اعتقـاده. كلّ بلـوغ لحقيقـة لا بـد وأن يصاحبـه نـوع مـن «النـدم الفكـري».

لـن تعـود مسـألة المعرفـة، والحالـة هـذه مسـألة نمـو وبنـاء، وإنمـا سـتغدو تراجعـاً و«ندمـاً علـى مـا فـات» ومـا وقـع الفكـر ضحيتـه. هـذا الالتفـاف إلـى مـا فـات، وهـذا الرجـوع قـد يُسـمى جينيالوجيـا الحقيقـة، أو حفريـات المعرفـة أو التاريـخ التكوينـي، إلّا أنـه يتبـع الاسـتراتيجية ذاتهـا. لكـن مـا ينبغـي التأكيـد عليـه هنـا هـو أن هـذه الاسـتراتيجية، بمـا هـي استراتيجية مضـادة، فإنهـا لا يمكـن أن تقـوم فـي انعـزال عـن مقابلتهـا، إنهـا تقـوم أساسـاً ضدهـا ولتقويضهـا والحفـر فـي مسـبقاتها. فـلا بنـاء مـن غيـر تقويـض، ولا حقيقـة مـن دون أخطـاء.

مقابـل عقلانيـة ظافـرة مـا تنفـك تحقّـق انتصاراتهـا، تقـوم اليـوم عقلانيـة مجاهـدة لا تنفـك ترتـدّ أعقابهـا وتصحـح أخطاءهـا، وتسـترجع مـا فاتهـا. إنهـا عقلانيـة لا يهمهـا مـا تحقّقـه مـن انتصـارات، وإنمـا مـا تتفـاداه مـن هزائـم، ومـا تتخطـاه مـن عقبـات، ومـا تتجـاوزه مـن أزمـات. هـي- إذاً- عقلانيـة تتغـذّى علـى فشـلها، ولا تنفـك تحـسّ بـأن الفشـل يلاحقهـا. والمفارقـة هنـا هـي أن هـذا الإحسـاس وهـذا التشـرّب لـ«ثقافـة الفشـل»، هـو الكفيـل وحـده بـأن يجعلهـا تنتصـر وتتقـدّم وتنمـو.

يغـدو إعمـال الفكـر، والحالـة هـذه، حـدّاً مـن الاندفـاع. إنـه إيقـاف و«فرملـة» وكبـح. وهـو نـوع مـن «بعـث الفراغـات» مقابـل امتـلاء يقينيـات الدوكسـا. كتـب موريـس بلانشـو: «فـي فقرنـا الفكريّ يكمـن غنـى الفكـر. فالفقـر يجعلنـا نحـسّ أنّ التفكيـر يعنـي دائمـاً أن نتعلّـم كيـف نفكّـر أقـلّ ممّـا نفكّـر، أن نفكّـر فـي الغيـاب الـذي هـو الفكـر، وأن نحافـظ علـى ذلـك الغيـاب عندمـا ننقلـه إلـى الـكلام». الفكـر- إذاً- غيـاب وتفكيـر فـي الغيـاب. فـأن نفكّـر هـو أن نتعلّـم كبـح جمـاح الفكـر، أن نتعلّـم أن نفكّـر «أقـلّ». هـذا «الأقـلّ»، هـذا الخصـاص والعـوز manque، هـو خصـاص نسـبةً إلـى اغتنـاء وهمـي، نسـبةً إلـى وهْـم اغتنـاء . لا غرابـة، والحالـة هـذه، أن يقتـرن الفكـر اليـوم، ليـس بالتراكـم والبنـاء والتشـييد، وإنمـا بالنقـد والتراجـع والحفـر و«فـكّ البنـاء».

السينما البديلة عربيّاً

المخاض الموازي للحرّيّة



مشهد من فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار. رُشح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية (2016)

في ملفنا هذا عن السينما البديلة في العالم العربي، يواجهنا الإشكال الذي يُجْمِعُ عليه المهتمون؛ وهو كون عملية تعريف ما يُعرف بـ«السينما البديلة» مسألة في غاية التعقيد. وعلى هذا، لا تخوض مواد هذا الملف في مسألة التنظير المرتبط بهذا المصطلح، وإنما تستطلع المعنيين عن واقع ما يُعرف بـ«السينما البديلة»، وذلك في حدود النسبية وتفاوت التحقّق أو عدمه.

شعار «السينما البديلة» تسرَّب إلينا، على غِرار تسرُّب أشياء كثيرة استعرناها لتغيير الواقع، من الأيديولوجيات إلى التقنية ومناهب الفنون وغيرها... في ما يخصّ السينما البديلة كتوجه أو تيار، لا بد من استحضار محطات سابقة كانت تمثّل خيارات بديلة، أبرزها؛ الواقعية الجديدة في إيطاليا، والمخرج المؤلِّف في فرنسا، بحيث يُنظر إلى هاتين المدرستين بكونهما ساهمتا في نشأة شعار السينما البديلة الذي رُفِعَ ضد هوليوود منذ الستينيات من القرن العشرين.

في العام 1972 كتب إدغار موران في مقدّمة كتابه نجوم السينما: «صيغ الفَنّ السينمائي بهدف دراسة الحركة: فأصبح أكبر استعراض في العالم الحديث. وآلة التصوير التي كانت غايتها نسخ الواقع سرعان ما انصرفت إلى فبركة الأحلام. وبدت الشاشة وكأنّ واجبها تقديم مرآة للكائن البشري، فما كان منها إلّا أن زوّدت القرن العشرين بأنصاف آلهة، أعني بهم النجوم». في نفس العام أي (1972) كان شعار «السينما البديلة» يُرفَع لأول مَرّة في المشهد السينمائي العربي، وذلك إبان فعاليات مهرجان دمشق لسينما الشباب العرب عام (1972)، وهو العام نفسه الذي خصّصت فيه مجلّة «الطريق» اللبنانية لهذا الموضوع ملفاً خاصاً، وكانت الأصوات حينها ترتفع بشعار السينما البديلة في ظِلّ مناخ سياسي أيديولوجي توخّى من السينما على غِرار باقي الفنون والآداب أن تكون بمرجعية يسارية تناضل وتعبّئ الجماهير ضد «العدو/المحتل»، وكذلك تكون موازية لسينما التنويم المجتمعي التي كان يموّلها النظام السياسي.

من جهة؛ يبدو من خلال هذا الملف، بأن السؤال الذي رُدِّدَ مطلع السبعينيات لا يزال مشروعاً: هل تجاوز الفاعلون في حقل السينما العربية مرحلة الشعار إلى مراكمة تجارب واضحة المعالم والخطوط الفكرية والإنتاجية بما يجعلها بحقّ سينما بديلة؟ ومن جهة ثانية، فتعميم المصطلح «سينما عربية» نورده هنا دون القصد بإلغاء خصوصية كلّ تجربة ليس فقط من بلد عربي إلى آخر، وإنما حتى من مخرج سينمائي إلى آخر!



الفرص المتاحة لتيّار بديل

ما لا يمكن التكهُّن به

حسام علوان (مصر)

يشير لفظ «بديل»- بحسب التحديد القاموسي لمعجم كولينز- إلى «نمط حياة وثقافة وشكل فَنّي وما إلى ذلك يعتبر من قبل معتنقيه بصفته أكثر مواءمة لكونه أَقلّ تقليدية وأَقلّ مادية وأَقلّ ارتباطاً بالصبغة المؤسّسية، وأكثر تواؤماً مع الطبيعة».، ومن ثَمّ يرتبط بالعديد من الممارسات المعاصرة كالطب البديل والطاقة البديلة وغير ذلك.

يُعدّ مصطلح «السينما البديلة» من أكثر المصطلحات عمومية وأكثرها لغطاً، وذلك بسبب عموميته الشديدة، فالمصطلح نشأ بالأساس في ظِلّ البحث عن بدائل للسينما التقليدية بالمعنى الهوليوودي والبحث عن صنع أفلام تمثل بديلاً للسينما التجارية ذات الموضوعات والأشكال التقليدية وطرح وجهات نظر مغايرة على المستويين السردي والشكلي. كان هناك دائماً اعتراض على المصطلح بسبب أن ما يقع تحته يستمد وجوده من كونه نقيضاً لكيان قائم بالفعل وليس بسبب تفرّده الفَنّي القائم بذاته، ولكونه يشير لطريقة ما لعدم صنع الأشياء لا إلى طريقة ما لصنعها. في الوقت ذاته وجد البعض أن عمومية المصطلح تتيح له إدراج أنواع مغايرة للسينما التجارية تحته، ومن بينها السينما الطليعية، والسينما التجريبية، وسينما قاعات العرض الفَنّية، وسينما المؤلِّف، والسينما المستقلّة، وسينما الأندرجراوند وغيرها.

ومن ثَمّ فإن مصطلح السينما البديلة يمثل مظلة واسعة يوضع تحتها كلّ ما هو مخالف للسينما السائدة. لكن هناك جانباً آخر يجعل من مصطلح «السينما البديلة» مصطلحاً مثيراً، وهذا الجانب هو ما يمكن تسميته بالممارسة البريختية للعمل الفَنّي- نسبة إلى برتولد بريخت- حيث يركز المنهج البريختي على الجانب النظري الإبداعي وليس فقط على الجانب الإنتاجي، ومن ثَمّ فإن كون الفيلم تَمّ إنتاجه بشكل مستقلّ أو بتمويل ذاتي أو خلافه لا يعني بالضرورة أنه يندرج تحت إطار السينما البديلة ما لم يقدّم تجربة فَنّية ثريّة في حَدّ ذاتها.

> مصطلح السينما البديلة يمثل مظلة واسعة يوضع تحتها كلّ ما هو مخالف للسينما السائدة

ولكي نفهم دور السينما البديلة بهذا المعنى لابد أن نتوقّف عند الجوانب الخاصة بعلاقة الفَنّ بالبرجوازية، بصفة البرجوازية هي المستهلك الرئيسي للفَنّ، تعمد السينما التجارية الى تقديم حكايات وشخصيات يمكن للجمهور البرجوازي التعاطف معها وتقدّم بناءً بسيطاً للواقع يمكن فهمه بسهولة، تكسر السينما البديلة هذا الحاجز لتقدّم سينما أكثر تعقيداً وربما أكثر إزعاجاً للجمهور البرجوازي. هذا من ناحية المضمون، أما من الناحية الإنتاجية، فيجب الإشارة الى



«آخر أيام المدينة»، تامر السعيد 2016

أن السينمات والفنون عموماً لم تتطوّر بدون دعم البرجوازيات لها سواءً كان ذلك من خلال دعم تمويلي مباشر أم من خلال دعمها كجمهور يساهم في تشجيعها على الاستمرار.

وهذه مقدّمة نظرية بسيطة سأبني عليها كلّ ما سيرد ذكره في هذا المقال.

كبديل لهوليوود

لا يمكن فصل السينما المصرية عن مشروع الهويّة القومية الذي بدأ بعد ثورة 1919، ومحاولات التأسيس الأولى لسينما مصرية على يد رواد من أبناء البرجوازية المصرية من أمثال محمد بيومي (1894 - 1963) وعزيزة أمير (1901 - 1952) وحتى تبلور هذه الجهود على يد رائد الاقتصاد المصري طلعت حرب عن طريق تأسيس استوديو مصر وشركة مصر للتمثيل والسينما سنة 1935، وبهذا المعنى فإن نشأة السينما المصرية في حَدّ ذاتها كانت تأسيساً لسينما بديلة للسينما الهوليوودية، لكن هذه السينما البديلة ما لبثت أن تحوّلت إلى صناعة ناشئة قوية، وأنتجت نموذجاً للفيلم المصري وتبنت صبغة أقرب ما تكون للصبغة الهوليوودية، وأصبحت خاضعة لنظام الاستوديو والاعتماد على النجوم، وهو ما نتج عنه ما عُرِف بالعصر الذهبي للسينما المصرية وجعل القاهرة تعرف بهوليوود الشرق.

فإذا كانت السينما المصرية قد نشأت كسينما بديلة لهوليوود، فلا بد ألّا ننكر أن هوليوود نفسها قد نشأت كسينما بديلة وكحركة احتجاج ضد سيطرة توماس أديسون مخترع آلة الكينوتوجراف للتصوير السينمائي وآلة الكينتيسكوب للعرض السينمائي ومحاولاته لاحتكار الصناعة الوليدة على يده في نيوجيرسي، ولم يكن هناك حل لدى السينمائيين سوى الهروب من نيوجيرسي إلى حي هوليوود في لوس أنجلوس للهروب من قبضة أديسون، حتى تحوّلت هوليوود نفسها لمؤسّسة ضخمة في حَدّ ذاتها.

الواقعية كتيار بديل

بالرغم من تقديم السينما المصرية (سينما الاستوديو) للعديد من الأفلام التي ارتقت إلى أرفع المستويات الفَنّية منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، فإن بعض المخرجين سلكوا منحى مغايراً، وهو المنحى الواقعي، وربما كانت الواقعية في السينما المصرية سبّاقة للواقعية الجديدة الإيطالية التي يمثل فيلم «روما مدينة مفتوحة» 1946 لروبرتو روسيلليني شرارة انطلاقها، لكن على رغم الجهد التأسيسي للواقعية الإيطالية والوقوف عند جماليات هذا التيار السينمائي فإن الواقعية المصرية ظلّت بلا خلفيات نظرية تأسيسية ومعايير مشتركة،

> ربما كانت الواقعية في السينما المصرية سبّاقة للواقعية الجديدة الإيطالية التي يمثل فيلم «روما مدينة مفتوحة» 1946 لروبرتو روسيلليني شرارة انطلاقها



«الخروج للنهار»، هالة لطفي 2012

بـل ويجـب القـول أيضـاً إنهـا هـي ذاتهـا كانـت وليدة نظام الاستوديو والاعتماد على التصوير داخل الاستديو في ما عُرف بـ«سينما الحارة» ولـم تتخلَ عـن نظـام النجـم المعمـول بـه فـي سينما الاستوديو.

وقـد تـمّ اعتبـار أفـلام مثـل «العزيمـة» (1939) لكمال سليم وفيلم «العامل» لأحمد كامل مرسي (1943) وفيلـم «السـوق السـوداء» 1945 لكمـال التلمساني من الأفلام المؤسّسة للتيار الواقعي في السينما المصرية. في الخمسينيات ما لبث أن تحوّلـت الأفـلام الواقعيـة إلـى تيـار بالفعـل، ومـن بينهـا «الأسـطى حسـن» لصـلاح أبوسـيف و«بـاب الحديـد» ليوسـف شاهين 1958 و«الحرام» لبـركات 1965 و«المتمـردون» لتوفيـق صالـح 1966، ومـا لبـث أن نجـح هـذا التيـار فـي جـذب مخرجين من التيار السائد، ومنهم هنري بركات وكمال الشيخ وحسين كمال. ويظلّ صلاح أبو سيف المخرج السينمائي الأكثر التصاقاً بمفهوم الواقعية في معظم أفلامه ما جعله يحتل دائماً لقب «رائد الواقعيـة فـي السـينما المصريـة».

وفـي مرحلـة لاحقـة تـمّ تجديـد هـذا التيـار مـن خـلال مـا عُـرفَ بالواقعيـة الجديـدة فـي السـينما المصريـة من خلال مخرجين كمحمد خان «ضربة شمس» 1978 وعاطف الطيب «سواق الأتوبيس» 1982 وخيري بشارة «العوامة 70» 1982 وداوود عبـد السـيد «الصعاليـك» 1985، ولاحقـاً رضـوان الكاشـف «ليـه يـا بنفسـج» 1992 كمجـرّد أمثلـة لعناويـن بعـض الأفـلام الأولـى لهـؤلاء المخرجيـن التي شكلت ملامح هذا التيار الجديد، ويحسب لهذا التيار ظهور جماليات مغايرة أهمها الخروج فعلياً من الاستيديو والتصوير في الشارع وأماكن طبيعية.

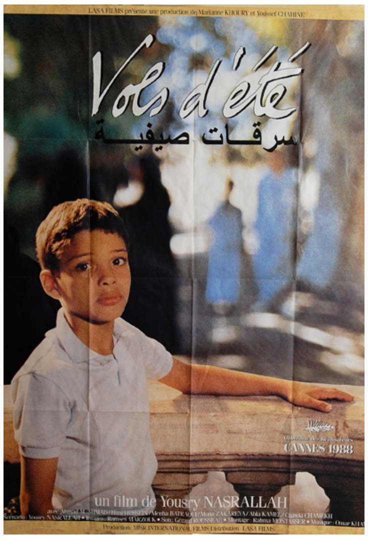
كمـا ظهـرت «المؤسّسـة العامـة للسـينما» فـي الحقبة الناصرية كبديل قوي للسينما التجارية مـن خـلال أفـلام ترعاهـا الدولـة إنتاجيـاً لَعـلَ أبرزهـا فيلـم «الموميـاء» لشـادي عبـد السـلام 1969، ولكـن الدولـة مـا لبثـت أن تخلّـت عـن الإنتـاج فـي السـبعينيات لينفتـح السـوق أمـام المنتجين الذين يعتمدون على السوق المحلية، ومـن ثـمّ يتجـه للمزيـد مـن التحكّـم فـي محتـوى العمـل السـينمائي.

ومـع تحـوّل يوسـف شـاهين للإنتـاج للمزيـد مـن التحكـم فـي أفلامـه، نشـأ تيـار جديـد يعـرف بـ «مدرسـة يوسـف شـاهين»، وهـي المدرسـة التـي تُعـرف بأنهـا أقلّ ارتباطـاً بمعاييـر السـوق الإنتاجيـة، وظهـرت كذلـك ظاهـرة الإنتـاج المشترك مع الغرب وتحديداً مع فرنسا، ومثلت تلـك نقلـة نوعيـة محـدودة لعـدم خضـوع الفيلـم المنتـج لمعاييـر الإنتـاج والتسـويق المحلييـن.

يوسف شاهين وتيار سينما المؤلِّف

لَعلّ دخول يوسف شاهين كطرف في العملية الإنتاجيـة غَيّـرَ مـن معاييـر الإنتـاج للأفـلام التـي يقـوم بإنتاجهـا سـواءً لنفسـه أو لغيـره مـن المخرجين - مثل يسري نصر الله وأسماء البكري ورضوان الكاشف وخالد الحجر وعاطف حتاتة - وربط الكثيرون ما بين هذه الأفلام وما عُرفَ بـ «سينما المؤلّف» وتمّ الخلط مابين أفلام السينما الذاتيـة وأفـلام سـينما المؤلّـف، فتيـار سـينما المؤلّـف يفتـرض أن يكـون للمخـرج أعمـال تمثـل كيانـاً عضويـاً متماسـكاً، وبهـذا المعنـى فالسـينما

> دخول يوسف شاهين كطرف في العملية الإنتاجية غَيّرَ من معايير الإنتاج للأفلام التي يقوم بإنتاجها سواءً لنفسه أو لغيره من المخرجين



ملصق فيلم «سرقات صيفية»، يسري نصر الله 1988



ملصق فيلم «حدوتة مصرية»، يوسف شاهين 1982

المصرية لديها بالفعل عبر تاريخها الطويل العديد من السينمائيين المؤلّفين.

لكن ما يحسب ليوسف شاهين كمنتج هو إنتاجه للعديد من الأفلام التي لم يكن ليجرؤ المنتج التقليدي على إنتاجها من بينها «السقا مات» لصلاح أبو سيف 1977 و«شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان 1978 و«سرقات صيفية» ليسري نصر الله 1988 وغيرها، وأهمية هذه الأفلام، وبالأخص أفلام يسري نصر الله، تتمثل في قدرتها على التجديد على مستوى السرد ببعديه الحكائي والبصري.

وقد افتقدت أغلب الأفلام التي قام يوسف شاهين بإنتاجها- بسبب ابتعادها عن الصبغة التجارية- للتواصل المباشر مع الجمهور ولاقت هجوماً دائماً بصفتها موجّهة للمهرجانات وللغرب، والسؤال الذي يطرح ذاته هنا: هل هناك بديل للتمويل الغربي والإنتاج المشترك لإنتاج أفلام فنّية في مصر؟، وهنا يبرز الدور الغائب للدولة في دعم الإنتاج السينمائي كما يظهر الجزر المتزايد لصناديق الدعم العربية مثلما يظهر ما يسمى بتيار السينما المستقلّة، ويظهر جلياً بوضوح مأزق السينما المصرية البديلة.

مأزق الحاضر والآفاق

ظهر تيار السينما المستقلّة مرتبطاً بأسماء مخرجين أنتجوا أفلامهم الأولى بالجهود الذاتية وتكاتف الجهود، ولعلّ أبرز الأسماء التي يتمّ ذكرها إبراهيم البطوط في فيلميه الأولين «إيثاكي» 2004 و«عين شمس» 2008، وأحمد عبدالله في فيلميه الأولين «هليوبوليس» 2009 و«ميكروفون» 2010، وأحمد رشوان في فيلمه «بصرة» 2008، وهالة لطفي في فيلمها «الخروج للنهار» 2012 وتامر السعيد في فيلمه «آخر أيام المدينة» 2016، بالإضافة إلى أفلام تسجيلية كـ «أم غايب» لنادين صليب 2014 و«أبداً لم نكن أطفالاً» لمحمود سليمان 2015 وغيرها من الأسماء، لكن لم ينتج عن هذه الأفلام تيار راسخ متماسك الملامح حتى الآن رغم أن ما كتب حول ما يُسمّى بالسينما المستقلة أكثر من حجم ما تمّ إنتاجه بالفعل، ومازال هناك أمل في تشكُّل ملامح أوضح سينمائياً لهذا التيار في المستقبل، وهناك عوامل ساهمت في إضعاف هذا الاتجاه من بينها غياب دور الدولة في تقديم صندوق دعم يسمح لها بالاستمرار، وثانياً: بدأ المخرجون والمنتجون أنفسهم في الاعتماد على صناديق الدعم العربية وتحوّلت ميزانيات الأفلام لتقارب ميزانيات الأفلام التجارية ما قلّ من فرص تمويلها فعلياً، وثالثاً: غياب قنوات التوزيع والعرض وغياب تحمُّس الجمهور لمشاهدة الأفلام المستقلّة ما أضعف من فرص تمويلها ذاتياً. كلّ هذه العوامل وعوامل أخرى تجعل هناك غياب رؤية واضحة لمستقبل السينما المستقلة كتيار بديل، وقد ينتج فيلماً كلّ عدّة سنوات يمكن أن يُطلَق عليه مجازاً فيلم مستقلّ، ولكن هل هذا يكفي ليكون تياراً سينمائياً مؤثراً، وما هي الفرص المتاحة لتيارات بديلة للسينما المصرية؟. هنا ما لا يمكن التكهن به.

> ”افتقدت أغلب الأفلام التي قام يوسف شاهين بإنتاجها- بسبب ابتعادها عن الصبغة التجارية- للتواصل المباشر مع الجمهور ولاقت هجوماً دائماً بصفتها موجّهة للمهرجانات وللغرب“

إذا كانت السينما البديلة بحكم مفهوم ومنطوق المصطلح يفترض فيها وجود سينما قبْلية ذات طبيعة مؤسّسية تجارية موجّهة غالباً، يتمّ تجاوزها بأعمال ريادية حرّة لا تتقيّد بأصول محدّدة سلفاً، فإن السينما الموريتانية تكاد تكون جميعها سينما بديلة بامتياز إذا اعتبرنا أن موريتانيا قد عرفت تجارب دور سينمائية تجارية في الستينيات ما لبثت أن أغلقت بعد رحيل مؤسّسها الشاعر ورجل الأعمال (همام افال) لمدة عقود، لتبعث من جديد بكاميرات مخرجين شباب مستقلّين، لذلك يمكن القول إن ندرة دور الإنتاج السينمائي وغياب المؤسّسات التجارية الراعية للفنّ السابع في البلد هيآ الساحة الموريتانية لكي تكون أعمالها السينمائية بديلة بحسب من استطلعت مجلّة «الدوحة» آراءهم من نقّاد وفاعلين ومنتجين ومتلقّين.

البحث عن اللقاء الأوَّل

مراسل الدوحة: (نواكشوط)

> عبد الرحمن لاهي: من الضروري استحضار معطيات تراكم الثّقافة السينمائية عندما يتعلّق الأمر بالسينما البديلة

مجلّة «الدوحة» التقت المخرج السينمائي عبد الرحمن أحمد سالم لاهي، مدير دار السينمائيين الموريتانيين، وهي الدار الراعية لأبرز الأنشطة السينمائية على مستوى البلد، حيث دأبت منذ عِدّة أعوام على احتضان مهرجان سنوي للفيلم الموريتاني، يستقطب سينمائيين إقليميين ودوليين، فضلاً عن جهودها في الإعداد والتكوين في مجالات العمل السينمائي.

عن سؤال السينما البديلة في موريتانيا أجاب عبد الرحمن أحمد سالم لاهي بأن «مفهوم السينما البديلة يرتكز حول محدّد أساسي هو طبيعة عناصر السينما من إنتاج بديل، وبثّ وتسويق بديلين، ومحتوى أو مضمون بديل أيضاً». وأضاف: «هناك بلدان لم تصل مرحلة البحث عن البدائل وهي مازالت في بداية البحث عن فرصة اللقاء الأول مع السينما كمتعة أو كوسيلة تثقيف». ومتعة اللقاء الأول في نظر سالم لاهي تقوده إلى التساؤل: لماذا السينما البديلة الآن؟ وهل هي فعلاً بديلة؟ وإلى أي حَدّ يمكنها أن تنافس السينما القائمة؟ ويرى بأن موضوع الجواب ذو صلة بالمتلقّي والمنتج والإنسان الذي هو جوهر الموضوع، ويختم سالم لاهي بضرورة استحضار معطيات تراكم الثّقافة السينمائية عنما يتعلّق الأمر بالسينما البديلة.

ويطرح عبد الرحمن لاهي في حديثه إشكالية علاقة الإنسان الموريتاني بهذا الفَنّ متوقّفاً عند حدود ما يسميه متعة اللقاء الأول، بادئاً بجملة من التساؤلات، يقول: سنأخذ مثالاً من موريتانيا... ما هي علاقة الموريتاني بهذه الزائرة؟ كيف كان اللقاء الأول؟ مشيراً إلى أنه حين العودة لمراحل هذا اللقاء، «نتنكر المعطيات الجيوسياسية والثّقافية التي كانت تحكم المنطقة في الأيام الأولى لظهور السينما الموريتانية بشكل عام. نتنكر كم كان اللقاء صعباً، أو لنقل شبه مستحيل، فهذا الضيف جاءنا متطياً سيارة مستعمر، ولأن البدوي بطبيعته لا يقبل بسهولة الأشياء الوافدة من خارج محيطه الثّقافي، ولأن المقاومة كانت بشكل أساسي ثقافية، فلم يكن من الممكن لسينما وافدة مع المستعمر أن تخلق علاقة حميمية مع الموريتاني، وقد دام هذا الرفض أو الجفاء سنوات طويلة رغم كلّ المحاولات لخلق فضاء للفرجة الجماعية، لكن الموريتاني لم يرَ ذاته أبداً في تلك الصورة المعروضة أو يجد حتى فرصة لاستغلال السينما كمصدر لقوته اليومي، ووصلت العلاقة لأكثر المراحل تعقّداً حين سمحت القاعات لنفسها بأن تعرض للموريتاني المحافظ المتين صوراً إباحية، فحدثت القطيعة، إذن من هذا المنطلق يصعب الحديث عن سينما بديلة في موريتانيا، لكن من جهة أخرى يسهل الحديث عن إصلاح ذات البين بين الموريتاني والسينما من خلال سينما بديلة».

ويرى الشاعر والمخرج السينمائي محمد ولد إدومو، الذي عمل في السنوات الماضية مديراً لأبرز نشاط سينمائي هو أسبوع الفيلم الموريتاني



عبد الرحمن ولد أحمد سالم

السنوي، أن مصطلح السينما البديلة يفترض وجود سينما تجارية قائمة في مرحلة سابقة، وهو ما لم يكن موجوداً في المشهد الموريتاني. ويعلّل ولد إدومو بأنه «إذا استثنينا أفلاماً منتجة في الخارج من قِبَل سينمائيين موريتانيين مهاجرين يمكن القول بوجه عام إن الفيلم المحلّي يمكن تصنيفه ضمن أفلام السينما البديلة، فهو من إنتاج شباب مبدعين، تخرج معظمهم في جامعات، واتجهوا نحو تصوير أفلامهم بتمويل ذاتي أو ضمن فريق تعاوني مصغر، كنوع من الهواية والتعبير عن فكرهم الحُرّ دون أن يكون مسعاهم تجارياً».

وفي مقابل ما ذهب إليه عبدالرحمن أحمد سالم لاهي يرى محمد ولد إدومو أن المجتمع الموريتاني ليست لديه مشكلة مع الصورة، وحجته في ذلك كون الشاشة التليفزيونية مفتوحة أمام الجميع يتفرجون عليها طوال اليوم مما يدل في نظره «على وجود علاقة حميمية، تترجمها متابعته الأفلام والمسلسلات، وبالنسبة إليه فإنه رغم اكتساب الفنّ السابع صورة سلبية لدى الإنسان الموريتاني في مراحل سابقة إلّا أن علاقته اليوم مع السينما علاقة إعجاب وشغف، فهو مغرم بها ومشجعٌ أبناءَه وبناته على التعاطي معها متابعةً وإنتاجاً».

تجربة الشاشة الرحالة

في سياق هذا الاستطلاع يمكن استحضار تجربة مهمة أشرفت عليها دار السينمائيين وهي نوع من أنواع السينما البديلة أطلقت عليها بـ«الشاشة الرحالة». عن ميلاد فكرة هذا المشروع الطامح إلى خلق مجتمع محب للسينما يصرح عبدالرحمن لاهي لـ(الدوحة) قائلاً: «إن أولويات دار السينمائيين منذ النشأة ترتكز على قطبين أساسيين؛ قطب المصالحة مع المتلقي، ويتجلّى محورها الأول في محاولة تقديم برامج وأنشطة تلخّصت أساساً في تحويل الفضاءات العمومية إلى قاعات مفتوحة للفرجة الجماعية على مستوى مغاير تماماً لما كانت تقدّمه أكثر من عشرين قاعة عرض بمدينة نواكشوط قبل نهاية الثمانينيات، والمحور الثاني من المصالحة تمثل في نقل السينما إلى بيوت الناس في العمق من خلال برنامج (الشاشة الرحالة) الذي كان يقدّم للموريتاني في أعماق الصحراء أفلاماً تخاطبه بمحتوى يهمه محلياً أو إقليمياً، وهي أفلام تتحدّث عن أشياء حدثت في المنطقة غالباً ما تكون وثائقية تمثيلية أو تاريخية أو توثيقية، يتعرف من خلالها الجمهور الموريتاني إلى مناطقه، خاصة أن معظم الأفلام التي صوّرت عن موريتانيا نادراً ما يشاهدها الموريتاني في موريتانيا، ذلك أن معظم الأعمال السينمائية التي قدّمت عن موريتانيا من أفلام تمثيلية أو وثائقية غالباً ما يكتشفها الموريتاني المعنيّ بها من خلال مهرجانات خارج حدوده الجغرافية، وهنا بالنسبة لي - يقول عبدالرحمن - يُعدّ خللاً، إذ من غير المقبول أن نترك المقعد شاغراً لإنتاجات أخرى من جهات لا تراعي خصوصية المكان الثّقافية، وتستغل كلّ وسائل البث، ونتيجة هنا هو حصول انفصام في الشخصية الجماعية لهذه الأمة. والقطب الثاني الذي شغل اهتمام دار السينمائيين هو التدريب من خلال توفير فرص شبه شهرية للشباب الذين لديهم رغبة في التحدّث بالصورة والطموح لتحصيل قوتهم عبر العمل في مجال السينما..»..

الرؤية الحُرّة بين القبول والرفض

شهد العقد الماضي ميلاد كثير من الأفلام الموريتانية البديلة التي تعالج مختلف القضايا من وجهة نظر مخرجين أطلقوا العنان لإبداعاتهم السينمائية بعيداً عن أعين الرقباء، لذا لم يسلم كثير منها من إثارة زوبعة نتيجة كشف المستور أو الشطط في النقد، ومن هذه الأفلام التي أثارت

> معظم الأفلام التي صوّرت عن موريتانيا نادراً ما يشاهدها الموريتاني في موريتانيا

> تسعى السينما في موريتانيا إلى التصالح مع المجتمع، لكن عنفوان حرّية هذا الفَنّ الجديد لدى البعض وجنوح ثورته إلى التمرّد على الثوابت يخشى أن يعيد هذه العلاقة إلى مربعها الأول



شغف سينمائي

جدلاً - كما يقول عبد الرحمن لاهي - فيلم «صبيقي الذي اختفى» فقد عرض مخرجه زين العابدين ولد محمد لقضية التحاق شاب بالقاعدة كان يدرس في المحظرة، حيث أثار ربط الفيلم بين المحظرة والقاعدة موجة سخط لدى كثيرين.

وحول مضمون الفيلم السينمائي الموريتاني البديل يرى المخرج محمد ولد إدومو أنه من خلال عمله الإشرافي السابق على مهرجان الفيلم الموريتاني السنوي حرص على انسجام محتوى الأعمال الدولية المشاركة مع خصوصية البلد الثّقافية. في حين يرى أن الإنتاج المحلي بطبيعة الحال وليد هذه المرجعية الثّقافية.

وعن سؤاله عن بعض الأفلام التي أثارت ضجّة مثل فيلم «صبيقي الذي اختفى» ينكر ولد إدومو أن البعض قد فهم منه تحميل المخرج المحظرة مسؤولية الالتحاق بالقاعدة، لكن مرور بطل الفيلم بهذه المؤسّسة التعليمية التراثية لا يعني بالضرورة أنها هي من شجعه على الجنوح إلى الفكر المتطرّف.

تألق نسوي

تميّزت السينما الموريتانية البديلة بحضور نسوي لافت، وعن سؤال «الدوحة» عن حجم هذا الحضور النسوي يجيب عبد الرحمن لاهي قائلًا: إن للمرأة الموريتانية حضوراً جلياً، فقد لمعت في سماء السينما الموريتانية أسماء من قبيل: لالة كابر، ومريم عزيزة، والسالمه بنت الشيخ الولي، وحوى انجاي، وهلي كان.

ومن حيث المحتوى الفكري لأفلام هؤلاء النسوة يرى عبد الرحمن أن إنتاجهن السينمائي يمتاز بالعمق في طرح القضايا الجوهرية والجرأة في إثارة الموضوعات المهمّة، فقد عالجت لالة كابر في فيلمها «مشاعر أخرى» معاناة فتاة موريتانية تعيش تحت وطأة الكبت في مجتمع محافظ تقل فيه ثقافة الحوار بين الفتاة ومحيطها الاجتماعي خارج الأطر النمطية لسلطة مجتمع ذكوري.

وعالجت «هلي كان» الممارسات التعليمية التي



الشاشة الرحالة

يتلقاها الطفل الدارس في المجتمع البولاري، هنا الطفل الذي يعرف بـ «ألمود»، كما عالجت مريم عزيزة بنت الطالب في فيلمها القصير «ما في الأرحام» علاقة الأنثى بالنكر في المجتمع الموريتاني باعتبارها ضحية للتهميش والغبن في نظرة موروثة تضعها في الدرجة التراتبية الثانية بعد الرجل، والفيلم يدعو إلى مزيد من إنصاف الفتاة بلغة الصورة المؤثرة وأسلوب المشهد السينمائي المبين.

آفاق واعدة

لاستجلاء آفاق السينما البديلة في موريتانيا يتحدّث عبد الرحمن لاهي قائلاً: إن مستقبل السينما البديلة واعد، حيث إنها ذات مردود اقتصادي، لكن بمستوى مختلف عن السينما التجارية، وهناك عوامل تضمن لها الاستمرار في المستقبل، منها امتلاك مساحة أكثر من الحرّية في البرمجة والحرّية في التوقيت والعلاقة مع أجهزة البث، سواء منها التليفزيونية المتخصّصة أو غيرها، والحرّية في المحتوى. إن السينما البديلة بذلك توفر مساحة مطلقة للمخرج هي أهم عوامل نجاحها من حرّية في الوقت وفي المحتوى وفي العلاقة مع الفريق.

ويعتبر عبد الرحمن لاهي أن ثمة محاولات لإنتاج أفلام قصيرة مكمّلة للسينما البديلة من قبيل الويب فيلم، وأفلام الأجهزة البرمجية النكية (اسمارت فون)، وهذه الأفلام المكمّلة أصبحت تدخل ضمن العائدات الاقتصادية للإنتاج الثّقافي لبعض الدول، حيث إن بلداً كفرنسا أصبح يصنف مثل هذه الأفلام القصيرة ضمن الإنتاج الفكري المحمي.

لقد حمل فتية آمنوا بسموّ رسالة الفنّ السّابع خلال العقد الأخير همَّ تجميل صورة السينما لدى مجتمع محافظ، ارتبطت في مخيلته التاريخية بالاستعمار والانسلاخ من القيم الفاضلة، مستغلين سينما بديلة، تسعى إلى التصالح مع هذا المجتمع، لكن عنفوان حرّية هذا الفَنّ الجديد لدى البعض وجنوح ثورته إلى التمرّد على الثوابت يخشى أن يعيد هذه العلاقة إلى مربعها الأول.



فيلم «كرنتينا»، عدي رشيد، 2010

عدسات مفتوحة على جراح العراق

أحمد ثامر جهاد (العراق)

أفرزت الحرب الأميركية على العراق عام 2003 معطيات جديدة على أكثر من صعيد، تزامنت مع التغيير السياسي في نظام الحكم، وبما يشبه الزلزال غير المتوقّع راحت البنى السابقة للدولة تنهار تباعاً من دون بدائل راسخة تحلّ محلّها، إلّا أن أنماطاً جديدة حتمتها مرحلة الانتقال «الديموقراطي» تحت وقع الاحتلال، ستؤثر على شكل الحياة بمجملها، وكذا طريقة تعاطي الناس مع الأحداث المستجدة.

في ذاك المناخ لم يكن المجال الثّقافي والفَنّي عامة بعيداً عن مسار التغييرات غير المسبوقة التي جلبت معها مساحة من الحرّيّة وجرأة التعبير والخيبات في ما بعد، خاصة في مجال الإعلام (فورة صحف ومجلات وقنوات ووكالات إخبارية) وبات متاحاً أمام العراقيين التعامل مع أدوات العصر (قنوات فضائية، وسائل اتصال حديثة، كاميرات ديجتال، شبكة إنترنت... إلخ) ومن اليسير اقتناء العديد من التقنيات التي كانت محظورة سابقاً. ربما اتّسعت الصورة هاهنا لتشمل ليس فقط تلبية احتياجات جديدة لم تكن معهودة سابقاً، وإنما محاكاة هموم إنسانية أشدّ تعقيداً وفداحة، بالنسبة لشعب يحاول في خضم ما تعرّض له طوال عقود أن يعيد بناء حياته الاجتماعية والسياسية خارج أنساق الدولة الشمولية.

حينذاك ومع تلاشي رموز الرعب الممنهج للديكتاتورية، بدا أن الجميع يريد التحدّث أمام الكاميرا لإيصال صوته والتعبير عما يجول في خاطره، بصيغ أصدق مما يمكن لشاشات الإعلام الموجّه أن تنقله في شريطها الإخباري، لذا شهدت أغلب مدن العراق، أولى

> "لم يكن المجال الثّقافي والفَنّي عامة بعيداً عن مسار التغييرات غير المسبوقة التي جلبت معها مساحة من الحرّيّة وجرأة التعبير والخيبات في ما بعد"

محاولات نزول الكاميرا إلى واقع الحياة اليومية خارج اشتراطات الرقيب السياسي والفَنّي الذي هيمن على القطاع السينمائي لسنوات عِدّة. كانت كاميرا (المحترفين والهواة) على حَدٍّ سواء بمواجهة تطلعات الناس العاديين، بضجيجهم وأفراحهم وانكساراتهم الأليمة.

كاميرات يسيرة الاستخدام بصنوف مختلفة حملها الشباب ونزلوا بها إلى الشارع لتوثيق صورة الواقع وتحوّلاته، كانت أصدق في التقاط أزمة حاضر ملتبس تتنازعه أقطاب محلية متصارعة وتتحكم به في العمق قوات احتلال أجنبي ستتدخل لنحو عقد من الزمان في رسم مصائر البلاد والناس على حَدٍّ سواء. حِراك سينمائي طموح استقدم معه شعوراً بالتفاؤل وتبنى صوت من لا صوت له، أسفر أحياناً عن حالة من المراوحة عند عتبة صدمة الحرب، نعي الواقع العصي من دون امتلاك قدرة استيعاب تحولاته، خاصة أن المشهد العراقي دراماتيكي في جوهره وفصوله متواصلة دون توقف.

«كاميرات يسيرة الاستخدام بصنوف مختلفة حملها الشباب ونزلوا بها إلى الشارع لتوثيق صورة الواقع وتحوّلاته»



ملصق فيلم «ابن بابل»

أفكار جديدة صالحة للعرض

بشريط خام منتهي الصلاحية استطاع المخرج الشاب «عدي رشيد» مع فريق عمل طموح أن يدشن فيلمه الروائي الطويل الأول «غير صالح للعرض»، والذي مثل نقطة تحوّل في مسار السينما العراقية لناحية العمل في قلب الحدث وبقدرات ذاتية مستقلة عن الدعم الحكومي. ولم يمض وقت طويل حتى أنهى المخرج «محمد الدراجي» المقيم في لندن مع فريق عمله الشاب توثيق أوجاع الحرب بفيلميه الموسومين «أحلام، ابن بابل». ومع عودة مخرجين عراقيين مغتربين كثر(قاسم عبد، قتيبة الجنابي، هادي ماهود، قاسم حول، عبد الأمير علوان، رعد مشتت، ميسون باججي، سعد سلمان وآخرين) لتوثيق الحدث العراقي والتعرُّف إلى مجريات الواقع كما هو، أتيح للجمهور العالمي والعربي التعرُّف إلى حقيقة المشهد العراقي الدامي والمفارق، مثلما أُتيح في الغضون للعديد من الشباب العمل مع هؤلاء المخرجين وتطوير قابلياتهم الفَنّية، ليتمكن عدد غير قليل منهم من إخراج فيلمه الوثائقي أو الروائي القصير في ما بعد.

ومع الغياب شبه التام للمؤسّسة الحكومية الداعمة، لم يكن أمام السينمائيين العراقيين، إلّا الاعتماد على قدراتهم الذاتية وتجاوز المعوقات الإنتاجية والفَنّية، وفي الوقت عينه استثمار غياب الرقيب سيئ الصيت، من أجل النهوض بواقع السينما التي ستستقطب لاحقاً عشرات المواهب الشابة. فكان أن منحت وفرة الكاميرات وأجهزة الموبايل وانتشار الفضائيات، الشباب(من كلا الجنسين) دافعاً إضافياً للثقة بأنفسهم وبقدرة عدساتهم المفتوحة على جراح الوطن، وسهلت عليهم تالياً ركوب مغامرة الفيلم القصير (الوثائقي والروائي) من دون تحضيرات مسبقة وإعداد زمني طويل أو ممثلين محترفين. البعض منهم حصل على تمويل خارجي، فيما اكتفى آخرون بتوظيف أموالهم الخاصة، وفي المحصلة حقّقت أفلامهم «غير المفلترة أيديولوجياً» حضوراً طيباً في المهرجانات السينمائية بوصفها صورة تتكلم الواقع من دون رتوش.

كان الجميع مسكوناً بفكرة مطاردة الحدث الاستثنائي الذي يعيشه الشعب العراقي وتضمين فداحته في مشهد سينمائي مؤثر يتسع زمنياً للموت والدمار والنزاعات الطائفية. فيما اللقطة المعبّرة التي سجلتها عدسة الفيلم العراقي منذورة لهيمنة الحرب بكل ما تعنيه من مآس إنسانية في تلك المرحلة الحساسة من تاريخ العراق. من جهتها رصدت عدسات الغربيين- بحرفيتها المعهودة- من صحافيي الوكالات التليفزيونية ومخرجي الوثائقيات، الإيماءات الشاردة للذات، انطباعاتها وهواجسها الناجمة عن هول الصدمة التي خلفتها الحرب طوال فصولها الدامية. من هنا بات للحرب الأميركية على العراق وما تلاها من أحداث متلاحقة أرشيفاً بصرياً نادراً في دلالته ومغزاه، سيبقى لفترات مقبلة مادة فَنّية مفتوحة على القراءة والتأويل.

رجل بمعية كاميرا

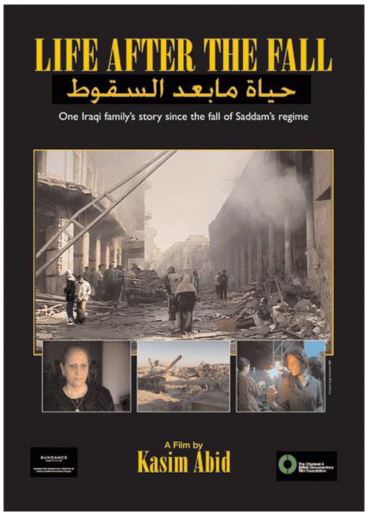
خلّفت تلك السنوات التي أعقبت الحرب، ذاكرة عامرة بمحاولات سينمائية شتى، طغت فيها الأفلام القصيرة (الوثائقية الروائية) على الأفلام الطويلة، لكنهما معاً توجها لمعالجة أوضاع جديدة وغير مسبوقة في المشهد العراقي. والمحاولات تلك ما زالت متواصلة رغم شح منافذ الإنتاج الخاص وقلّة المعنيين والغياب شبه التام للدعم الحكومي، فضلاً عن الصعوبات العملية التي تواجه المخرجين لدى نزولهم إلى الشارع للبدء بتصوير مشاريعهم، بشكل يجعلهم مضطرين في أحيان كثيرة إلى اعتماد الحيلة والمخاتلة لتجنب الاصطدام بسلطة رجل الأمن الذي ما زال يعتقد، أن السينما بدعة شيطانية، وأن رجلاً بمعية كاميرا هو أمر مريب.

التجارب السينمائية الطموحة تلك تمرّست اليوم وهي تبتكر في كلّ مرّة طرقها وأساليبها في إيصال ما تريد إيصاله، رغم أن الأوضاع العامة غير المشجعة ما زالت على حالها، والبلاد حتى اللحظة لم تشهد ولادة أية مؤسسة فَنّية أو أكاديمية راعية تعي مسؤولياتها وتليق بتطوّر عصرنا الراهن، فضلاً عن انعدام أي اهتمام جدي بوضع تشريعات قانونية من شأنها دعم حركة السينما العراقية في ظِلّ تجربة ديموقراطية متعثرة.

إجمالاً يمكننا القول إنه في ظِلّ ظروف من الارتباك وعدم الاستقرار أتيح لصانعي الأفلام خلال السنوات القريبة الماضية فرصة اختبار قدراتهم على إنتاج أفلام سينمائية قصيرة أو طويلة (نال الكثير منها جوائز سينمائية) استندت في معظمها إلى توظيف التجارب الشخصية في نسيج موضوعة الفيلم، لاسيما تلك الأفلام التي تضمنت حكايات ووقائع شخصية عن عودة المخرجين المغتربين إلى وطنهم بعد سنوات من المنفى كما في أفلام (بغداد أون أوف لسعد سلمان، العراق موطني لهادي ماهود، حياة ما بعد السقوط لقاسم عبد، الرحيل من بغداد لقتيبة الجنابي وغيرها) وبين الابتهاج بالوضع الجديد أو الألم لفداحة ثمن التغيير، تندرج محاولات سينمائية أخرى، اجتهدت بطرق فَنّية مختلفة لقول كلمتها في واقعة الحرب.



ملصق فيلم «الرحيل من بغداد»



ملصق فيلم «حياة ما بعد السقوط»

وبالنظر لما أُنتج خلال السنوات الماضية من أفلام سينمائية على أيدي ثُلّة من الشباب المثابر، بينهم (لؤي فاضل، يحيى العلاق، عمر فلاح، مرتضى كزار، ملاك علي، هاشم عيفاري، مهند حيال وآخرون) قد يكون من الضروري التفكير جدياً بما سيكون عليه خطاب الفيلم العراقي القصير بعد مرور عقدين أو أكثر. وهل سينقلنا تراكم التجارب الشابة والمحدودة إلى حِراك سينمائي أوسع وأنضج؟ ربما استطاع الفيلم العراقي بشكل ملحوظ أن يجترح تصوّراً ثقافياً معتدلاً عن عراق موحّد يؤمن بالتعدّدية والديموقراطية، ولكن السؤال ما زال قائماً: في ظلّ انقسامات مجتمعية وسياسية حادة، إلى أي مرجعية ثقافية سيستند صانعو أفلام المستقبل، وكيف سيكون بوسعهم المساهمة في رسم صورة حياة أفضل تترفع عن وحل الهويّات الضيقة وتستجيب برحابة لصوت الوطنية والتعقُّل؟.

> في ظِلّ انقسامات مجتمعية وسياسية حادة، إلى أي مرجعية ثقافية سيستند صانعو أفلام المستقبل؟

على الدوام ينبغي إعادة قراءة التجارب السينمائية، فحصها وتأمُّلها وتقييمها، إذا ما أردنا فعلياً الوصول إلى صناعة سينمائية جادة تليق بمحنتنا وتبتعد عن الاستسهال والسطحية والانفعال الآني بالحدث. وفي كلّ مرّة علينا أن نعيد التساؤل: أي فيلم ينبغي أن أصنع؟ أية صورة تبرهن صدقيتها وتديم بريقها؟



لقطة من فيلم «إيقاع الانتنوف»، إخراج طارق سليمان

مشوار السينما السودانية بدأ مع الفيلم السينمائي الرّوائي الأول «آمال وأحلام» (1970) إخراج الرشيد مهدي، وقد كان إنتاجه في ظروف غاية في التعقيد، جعلت تحقّقه «معجزة» بتوصيف المخرج السينمائي وعضو جماعة الفيلم السوداني سليمان محمد إبراهيم. ثمّ أعقبته أفلام عمل مخرجوها على تقديم رؤى مختلفة تحاول الخروج عن السائد، نذكر منهم: حسين شريف مخرج الفيلم الرّوائي «انتزاع الكهرمان» (1974)، وهو الذي كان له أن يشكّل اتجاهاً جيداً في رأي سليمان إبراهيم. وإبراهيم شداد الذي اشتغل على موضوع القهر والحرّية في أفلامه الروائية القصيرة الثلاثة «جمل» (1979) الذي حاز على جائزة النقّاد في مهرجان (كان) السينمائي في العام 1986م، و«حبل» (1984)، و«إنسان» (1993). والطيب المهدي في فيلمه «الضريح» الذي حصل على ذهبية القاهرة للأفلام القصيرة عام 1970م. وسليمان محمد إبراهيم مخرج «ولكن الأرض تدور» الذي حصل على ذهبية مهرجان موسكو عام 1979م...

الأمل
هو البديل لا السينما !

ياسر فائز - (الخرطوم)

ومن المعروف أن هذه الإفلام أُنتجت وعُرضت خلال الحقبة التي صعدت فيها حركات التحرّر في مناطق عِدّة بالعالم، حيث بدا شعار «السينما البديلة» حاضراً في نقاشات النقّاد والمخرجين العرب منذ مطلع السبعينيات. إلّا أن الأعمال السودانية المذكورة لم تمثّل سوى بدايات متواضعة ومتباعدة الإنتاج، وقد تمّ إجهاضها بتجفيف وحدات الإنتاج السينمائي المملوكة للدولة مطلع الثمانينيات، ثمّ إلغاؤها تماماً ورسمياً في العام 1991م، ليتوقّف الإنتاج

> الأفلام الأولى لم تمثّل سوى بدايات متواضعة ومتباعدة الإنتاج، وقد تمّ إجهاضها بتجفيف وحدات الإنتاج السينمائي المملوكة للدولة مطلع الثمانينيات



وجدي كامل

الفيلمي في السودان بكافة ضروبه لحوالي 40 عاماً، حتى ظهور تقنيات الديجتال التي على الرغم من أنها فتحت المجال أمام إنتاج أفلام جديدة إلّا أنها أفلام لم تتمكّن معظمها من أن تمثّل المفاهيم السينمائية، وهو ما يجعل مصطلح «السينما البديلة» في السودان يجابه مجموعة من التعقيدات قد تخلص إلى غياب السينما في السودان بمعناها الراسخ مما يعني غياب نوع السينما البديلة أو غيره من الأنواع، لكننا نتساءل أيضاً حول مدى قدرة الجهود المؤسّسية والفردية المبذولة في إعادة رسم ملامح سينما في السودان أو لربما سينما سودانية، وهو تساؤل له ما يحفّزه كما سنكشف في هذا الاستطلاع.

الديجتال ليس بديلاً!

يرى مخرج الأفلام الوثائقية د.وجدي كامل أن مصطلح السينما البديلة يحتاج إلى تعريف جديد.. وأنه إذا ما أردنا اعتماد مصطلح السينما البديلة فيجب اعتماد النظام السينمائي أولاً، أي أن يكون النظام السينمائي بكافة عناصره وشروطه متحقّقاً في بلد ما، أي توافر قاعدة صناعية وبنية تحتية وتسويقية. هنا، برأي مخرج الفيلم الوثائقي «باتريس موماميا»، ما لا نجده ولا يتوافر في بلدان عربية وإفريقية عدا مصر ودوّل المغرب العربي إلى حَدٍّ ما وجنوب إفريقيا؛ (هذا الأمر يردّه سليمان إبراهيم في تصريحه لـ«الدوحة» إلى أن المستعمر لم يسعَ لإنشاء صناعة سينمائية متكاملة الهياكل، كما واصلت الدولة الوطنية هذا القصور، وبطبيعة الحال غابت المؤسّسات الحكومية والخاصة التي يمكن أن تُنشئ صناعة سينمائية أو حتى حركة سينمائية). وعطفاً على هنا، يُقرّ د. وجدي بعدم وجود سينما في السودان حسب التعريف العلمي، بل «يوجد سينمائيون درسوا السينما نظامياً وأنتجوا عبر التاريخ المعاصر أفلاماً دون أن تتمكّن من خلق تقاليد إنتاج نظامي وفرجة ثابتة يمكن أن توصف بأنها تجارية ولها دور عرض». ويتساءل وجدي كامل «لا سينما في السودان فكيف يجوز عقلاً ومنطقاً الحديث عن سينما بديلة»؟!

لكننا نجد عشرات الأفلام أُنتجت في السودان خلال السنوات الخمس الأخيرة بتقنيات الديجتال، معظمها على أيدي صُنّاع أفلام ومخرجين هواة، سواء بمبادرات ذاتية أو في إطار ورش تدريبية. وهي تعكس الرغبة الملحّة في استخدام السينما كوسيط للتعبير، أو بداية طموح لاحتراف الفَنّ السينمائي، ومواصلة مشوار التأسيس...

ويعلّق المخرج سليمان إبراهيم على ظاهرة إنتاج أفلام الديجتال بأنها رغبة في امتلاك الوسيط السينمائي في غياب الإنتاج السينمائي المحترف، وهي ظاهرة تولّد شعوراً بأنه ثمّة بداية جديدة، وهو شعور، يبقى في رأي سليمان إبراهيم، بموازاة واقع الحال الذي يقول: «لا تيار جديد ولا بداية جديدة!». ويعتقد سليمان أن غياب دُور العرض هو أحدّ أهمّ عناصر العملية السينمائية والعنصر الأبرز الذي يؤشر افتقاد أفلام الديجتال إلى الجمهور، وإلى كونها جاءت لتعبّر عن احتياج للوسيط الفيلمي أكثر من كونها أعمالاً فَنّية محترفة، فهي، برأيه، في جلّها أفلام تعليمية أو أفلام تترجم موضوعات التنمية المجتمعية.

معوقات الفرجة

حوالي 30 قاعة سينمائية كانت بالخرطوم



صدام صديق

> المستعمر لم يسعَ لإنشاء صناعة سينمائية متكاملة الهياكل، كما واصلت الدولة الوطنية هذا القصور، وبطبيعة الحال غابت المؤسّسات الحكومية والخاصة

> حوالي 30 قاعة سينمائية كانت بالخرطوم العاصمة، كما كانت تتوزّع في أقاليم السودان المختلفة أكثر من ثلاثين داراً أخرى، لكنها توقّفت جميعها في العام 1991م



مصطفى النعيم



طلال عفيفي

العاصمة، كما كانت تتوزّع في أقاليم السودان المختلفة أكثر من ثلاثين داراً أخرى، لكنها توقّفت جميعها في العام 1991م بل وتمّ هدم معظمها، ما يجعل مهمة إعادة تأسيس الإنتاج السينمائي تمرّ أيضاً بمهمة إعادة تحقيق مفهوم الفرجة السينمائية الذي يتجسّد عبر دور العرض، التي لم تتمكّن فعاليات المشاهدة ووسائط الميديا البديلة من تعويض غيابها، كما ليس من الواضح تمكّنها في تأسيس تداولية بديلة للأفلام السينمائية. إلّا أن ذلك ينسحب إلى قيام وسائط بديلة يمكن لها أن تيسّر عملية الإنتاج السينمائي...

في هذا السياق، يَطْمَئن المخرج السوداني المقيم في فرنسا صدام صديق إلى أن توافر تقنية «DSLR» التي تعمل بها الكاميرات الفوتوغرافية ساعدت كثيراً على إيجاد كم من الإنتاج الفيلمي الهاوي وشبه المحترف والمحترف، ويرى صديق أن الاطمئنان للكم مهم مبدئياً حتى يمكن الوصول للكيف، ذلك أن السينما حالها حال أي نوع من الفنون يمكن لمشتغلها أن ينتج عدداً محدوداً جيداً من الأعمال، لكن المطلوب هو مواصلة الإنتاج في سبيل الوصول إلى مشاريع سينمائية ناضجة.

من ناحية أخرى يجمع السينمائيون السودانيون على كون أكبر معوقات صناعة السينما في السودان هو انعدام الأكاديميات السينمائية في السودان، وهو ما يشكّل حجر عثرة - وفقاً لسليمان إبراهيم - أمام تطوُّر المعرفة السينمائية وتراكمها النظري والتقني وهو ما لا تسعفه الورش التدريبية بشكل كامل. وهو ما يتفق حوله المخرج مصطفى النعيم مدير مبادرة (سينما شباب)، وطلال عفيفي مؤسس «سودان فيلم فاكتوري»، إذ يعتقد مصطفى النعيم أن إنشاء مراكز تدريب رفيعة المستوى يمكن أن يغطي نسبياً افتقاد الأكاديميات السينمائية، خاصة إذا وجد السينمائيون الشباب دعماً وتوجيهاً مستمراً من سينمائيي الجيل السابق، خاصة مع تسجيل تقدُّم نسبي في تقنيات الإنتاج في السودان على الرغم من تخاذل شركات القطاع الخاص من الاستثمار في مجال السينما بسبب كونه مجالاً خاملاً في السودان ويعتبر الاستثمار فيه ضرباً من المغامرة التجارية. إلّا أن الحماس الذي أبداه قطاع واسع من الشباب بدأ في تأسيس مجتمع مهن سينمائية، على حَدّ تعبير طلال عفيفي، وهو مجتمع مازال صغيراً إذ إن معظم صانعي الأفلام يمتهنون مهناً أخرى غير النشاط السينمائي.

عدسات الأمل

وباستجماع الحيثيات التي تعمل ضمنها حركة الإنتاج الفيلمي الراهنة في السودان، فإن أزمة واضحة تتبدّى، هي جزء من أزمة الفنون ومن أزمة شاملة. يرى طلال عفيفي أن الفَنّ البديل ومن ضمنه السينما البديلة تشكّل مخرجها الأساس، وهو مخرج تتجلّى إرهاصاته على الرغم من أن



تغريد سنهوري



ملامحه غائبة الآن، فمعظم الأفلام التي أُنتجت خلال السنوات الماضية لم تفارق موضوعات السينما التقليدية وأساليبها في المعالجة، إلّا أن الرهان بالنسبة له على المستقبل.

ويرى مصطفى النعيم أن الإنتاج الفيلمي خلال السنوات الماضية خلق تأثيراً كبيراً وقام بحِراك أعاد الأمل في تأسيس سينما سودانية، لكنه، برأيه، ما زال حِراكاً محدوداً ضعيف الإنتاج، كما يرى بأنه على الرغم من جودة أعمال الروّاد واحترافيتها إلّا أن هذه الأعمال لم تتمكن من تحقيق إرث سينمائي يُستند إليه. كما يرى في تراكم الأعمال المنتجة حالياً خبرة مفيدة من أجل المستقبل، مضيفاً: «ومن أجل الجيل الذي يهيِّئه المخرج مصعب حسّونة في مبادرة تدريب الأطفال لصناعة الفيلم، وهو جيل عليه أن يتخطّى الأخطاء التي مارستها الأجيال التي سبقته، ويبني سينما محترفة ومختلفة، وهو ما لن يتحقّق دون إيجاد مكانة لسينما سودانية في المحيط الإقليمي عن طريق صناعة سينمائيين محترفين، ما يضع الحِراك الجاري أمام تحدٍّ عظيم آخر، التحدي الذي أشرنا إليه بافتقاد الأكاديميات السينمائية إلى جانب عناصر الإنتاج السينمائي الأخرى».

في خضم هذه العوامل المتشابكة ثمّة مسارب نحو الأفق، فمبادرة تدريب الأطفال لصناعة الفيلم، التي أشار إليها مصطفى النعيم، مبادرة بنسختين دربت أكثر من 40 طفلاً، وأنتجت حتى الآن 13 فيلماً قصيراً، إضافة إلى 8 أفلام أخرى في طور الإنتاج، اشتغل ويشتغل الأطفال على كافة مراحل إنتاجها، وكان عدد من الأفلام قد نجح في الوصول إلى مهرجانات سينمائية عالمية، أبرزها الفيلم الوثائقي الطويل «على إيقاع الانتنوف» لحجوج كوكا الذي نال جائزة أفضل فيلم وثائقي بمهرجان تورنتو للعام 2014م، وهو فيلم يحكي عن معاناة المدنيين من القصف الجوي في مناطق جنوب كردفان وجبال النوبة، كما حصل مؤخراً المخرج السوداني المقيم بالدوحة أمجد أبو العلا، على منحة مؤسّسة الدوحة للأفلام دورة ربيع 2016م لتمويل إنتاج فيلمه الروائي الطويل «ستموت في العشرين» عن قصة للروائي السوداني الصاعد حمور زيادة، كما تشارك 6 أفلام سودانية هذا العام ضمن مهرجان أنسبروك Innsbruck السينمائي الدولي بالنمسا، من بينها فيلم ديكو - وثائقي، يقدم سردية افتراضية حول القهوة والصوفية! وهو أحد فيلمين بكاميرا «سوبر 8 Super» الكلاسيكية أنتجتها مؤسّسة «سودانيز فويسس» في العام 2015م، بالتعاون مع الشركة الأميركية Pro8mm التي تصنع هذه الكاميرا، ما يعني أن محاولات إنتاج الفكر الجديد تمضي برويّة على محدوديتها، كما أن أحد الأفلام الستة كان قد فاز في مهرجان السودان للسينما المستقلّة وهو أيضاً من إنتاج مؤسّسة الدوحة للأفلام، أي أن الحِراك السينمائي بدأ في التعاطي مع حلول بديلة وإن كانت مؤقتة ونسبية. وترى المخرجة تغريد سنهوري، مؤسّس مبادرة الشفاء الثّقافي السينمائية، أن مبادرتها التي أنتجت عدداً من الأفلام الوثائقية كانت عبر تنوّع موضوعاتها ومشاركيها في جو أشبه ما يكون بحوار وطني لغته الأفلام، وقد أظهر مدى الرغبة والحماس والمقدرة لدى الشباب السوداني في سرد واقعهم، وإبراز قدرات فكرية وفنّية، تبشّر بأنه ثمّة مستقبل إذا ما وجد حدّاً أدنى من بنية تحتية سينمائية.

> على الرغم من جودة أعمال الروّاد واحترافيتها إلّا أن هذه الأعمال لم تتمكّن من تحقيق إرث سينمائي يُستند إليه



هالة لطفي



أحمد عبدالله



إبراهيم البطوط

تجارب مصرية في الميزان

أمجد جمال (مصر)

> مشاكل المضمون الذي تقدّمه السينما البديلة في مصر لا تنحصر في التعالي على المتفرِّج فحسب، فهو مضمون يعاني أيضاً من الأدلجة والتسييس

لاحظنا في السنوات القليلة الماضية سطوع مصطلحات مثل السينما المستقلّة، والسينما البديلة، والسينما التجريبية، وسينما الديجيتال. وبالرغم من الفروق الطفيفة بين جوهر كلّ منهم، إلّا أن القائل، في الغالب، ما يقصد من وراء استخدامه لهذه المصطلحات نفس المعنى، أي؛ سينما مختلفة عن السائد. وإذا كان هناك صعوبة والتباس في تحديد ما المقصود بـ«السائد» في دول لا تتمتّع بصناعة سينما نظامية، فسيكون من السهل تحديده مع دول أخرى مثل الولايات المتحدة الأميركية، أو الهند، أو مصر وغيرها من الدول التي تمتلك صناعة سينما راسخة وسوقاً تجارياً ذا معالم محدّدة، يمكن من خلاله تحديد ما هو ذلك السائد أو المسيطر سواء على صعيد رأس المال أو الموضوعات، ومن ثَمّ نعرف ماذا سيكون البديل أو المستقلّ؟.

في البداية يجب فضّ الاشتباك عن هذه المصطلحات وتوضيح الفروق بين «المستقلّ» و«البديل»، وأذكر هنا مثالاً ضربه الناقد السينمائي «يانيس زيوماكس» في كتابه «مقدمة عن السينما المستقلّة الأميركية»، بعقد مقارنة بين فيلمي (Easy Rider (1969 و(The Secret of Santa Vittoria (1969، وهما نموذجان من أفلام هذه الحقبة المحسوبة على السينما المستقلّة، لأنهما لم يخضعا لإنتاج وتمويل الشركات الكبرى، لكن زيوماكس يجادل في هذا الشأن مُشككاً في كمال استقلالية الفيلم الأخير نظراً لأنه فيلم رومانسي كوميدي تاريخي على الطراز التقليدي لهوليوود، وبميزانية مرتفعة نسبياً (6 ملايين دولار)، بينما الفيلم الأول تمتع بأسلوب سينمائي فريد، وطريقة سرد تتحدّى الأنماط الجاهزة، وموضوع أكثر جدية، وبميزانية أقلّ (500 ألف دولار فقط)، ثم يتساءل زيوماكس: هل من الدقيق مساواة الفيلمين باحتسابهما على «السينما المستقلّة»؟

ولهذه المعضلة قرائن في السينما المصرية أيضاً، فأفلام مثل «ورقة شفرة» أو «زي النهاردة» من إنتاج محمد حفظي (أحد رموز الإنتاج المستقلّ في مصر)، يتمتعان بمقومات الفيلم التجاري التقليدي من حيث المضمون والأسلوب، فهل من الدقيق مساواتها بأفلام مثل «ميكروفون» أو «فرش وغطا» لنفس جهة الإنتاج المستقلّة، رغم تمتع الأخيرين بمضمون وأسلوب جديدين كلياً عمّا يقدّم في السوق السينمائي المصري؟ نستنتج مما سبق أن الفيلم المستقلّ ليس بالضرورة فيلماً بديلاً، بينما الفيلم البديل بالضرورة مستقلّ. ومن ثَمّ فالسينما البديلة هي جزء من كلّ أو حالة خاصة من السينما المستقلّة، أكثر اكتمالاً في صفتها الاستقلالية، فهي تحتوي على لمحة تجريبية وتمرُّد على السائد في المضمون قبل تمرّدها على طريقة التمويل ومنظومة الإنتاج وسطوة النجوم.



لقطة من فيلم «باب الوداع» لكريم حنفي

ولأن الهدف المنطقي والبديهي لأي فنان هو الوصول لأكبر شريحة ممكنة من الجمهور قدر استطاعته، لذا فمن الطبيعي أن يكون هدف السينما البديلة هو أن تنتقل لتسود يوماً ما، لا أن تبقى بديلة إلى الأبد، أو يكون مفهوم البدل من أجل البدل لا من أجل التغيير والانتشار والسيادة. فمثلاً ما كان يقدّمه رموز في السينما الأميركية ببداية مشوارهم مثل «سبايك لي» أو «ستيفن سودربرج» أو «تود هاينز» كان في وقت ما مصنفاً كسينما بديلة، ولكنهم وغيرهم استطاعوا تخطي هذه المرحلة والسيادة بنمطهم السينمائي.

بينما يغيب هذا العزم لدرجة كبيرة عن غالبية صُنّاع هذا النوع من السينما في مصر، فهم يبدون راضين بحالة الغيتوهات الذوقية التي هم بها، وتغلب على تجاربهم سمات الانغماس الذاتي والإفراط في الأدلجة والتسييس والتعالي على المتفرّج.

في سياق حديثه عن هذه القضية يُعلِّق المخرج الكبير «داوود عبد السيد» قائلاً في حواره مع مجلة «ترايبود»: «وصل شكسبير لجمهور المسارح الشعبية في القرن الـ16، وهؤلاء ليسوا أفضل من الجمهور المصري في القرن الـ21، فإذا لم نستطع الوصول فهذا يعني أن الفشل منا وليس من الجمهور»، وتابع: «الفنّ مثل الجسر، يربط بين طرفين، فيجب أن يكون هناك فنان ومُتلقٍ، وإلّا لم يعد فنّاً...».

وما سبق يقودني للحديث عن واحدة من أبرز تجارب السينما المصرية البديلة في العامين الماضيين، وهو فيلم «باب الوداع» للمخرج «كريم حنفي»، الفيلم الصامت الذي عُرض بالمسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام 2014 ونال جائزة عن التصوير. إشكالية هذا الفيلم تبدأ من أن الملخص الدعائي لقصته (synopsis) ليس له علاقة فعلية بأحداثه، فالملخص يتحدّث عن علاقة ابن بأمه، بعد أن هجرهما الأب، ورغبة هذا الابن باكتشاف العالم الخارجي، والتحرُّر من عزلة أمه التي تخاف من أن يتركها مثل والده.

ولم يكن لهذا علاقة بما نشاهده على الشاشة، فلم يحتوِ الفيلم سوى على مشاهد لسيدة تُمشِّط شعرها، وعجوز تحتسي القهوة، وشاب يقف أمام شرفته مُحلّقاً بنظره، وطفل تقوده فتاة في أروقة المدافن، ثم يكون عليك كمشاهد استنتاج القصة السابق ذكرها من تلك المشاهد التجريدية مبتورة السياق والدلالة.

ورغم الاستقبال النقدي للفيلم الذي غلبت عليه الحفاوة، وتسميته كأفضل أفلام عام 2015 من قِبَل جمعية الفيلم وجمعية نقاد السينما المصريين، فهذا لا ينفي حقيقة أنه قد عانى مدة سنة كاملة كي يجد موزّعاً تجارياً بعد عرضه بالمهرجان، وفي النهاية عُرِضَ في عدد محدود وبدور عرض فنّية صغيرة لمدة لم تتجاوز أسبوعين لم يحقّق بهما أي نجاح أو صدى جماهيري يُذكر، حتى بين فئة السينيفيل التي

"من الطبيعي أن يكون هدف السينما البديلة هو أن تنتقل لتسود يوماً ما، لا أن تبقى بديلة إلى الأبد"



لقطة من فيلم «ديكور» لأحمد عبدالله

استطاعت من قبل هضم تجارب سابقة مشابهة مثل «المومياء» للمخرج شادي عبد السلام. ففيلم حنفي يفتقد بوضوح لذلك الجسر الذي نوّه عنه عبدالسيد، ليس لأنه صامت، بل لأنه يفتقد سبل التواصل بكل الطرق، النطقية منها، أو الحسية، أو السياقية، أو الإشارية، وهذا ما تسبّب في خوف الموزعين من عرضه تجارياً.

في مقاله بجريدة «المصري اليوم» يقول الناقد سمير فريد: «مشكلة (باب الوداع) سواء مع المتفرجين أو النقاد، أن تلقّيه يجب أن يكون بمنطق تلقّي الشعر، وليس تلقّي النثر، وشتان ما بينهما». ولكن ألّا يحتوي الشعر نفسه على الجيد والسيئ؟ لذا فهل ارتباط صفة الشعرية بفيلم يُصنفه فقط أم يعطيه صكّا للجودة؟ هل وصلت إلينا تجارب تاركوفسكي وبازوليني وماليك لأنهم صنعوا أفلاماً شعرية، أم لأنهم صنعوا أفلاماً شعرية جيدة؟

لا أنسى يوم العرض الأول للفيلم بمهرجان القاهرة، حين أجريت محادثة قصيرة مع المخرج الألماني الأسطورة «فولكر شلوندورف» الحائز على جائزتي السعفة الذهبية والأوسكار، وكان مُكرّماً في دورة مهرجان القاهرة ذلك العام. وبسؤاله عن رأيه في فيلم حنفي، جاء رده في البدء مُحبطاً: «لا أعلم ماذا يكون هذا النوع من الأفلام!»، وفي نهايته ساخراً: «لو كان ذلك هو الفنّ فيجب عليّ أن أهرب من هذا المكان فوراً».

ومشاكل المضمون الذي تقدّمه السينما البديلة في مصر لا تنحصر في التعالي على المتفرّج فحسب، فهو مضمون يعاني أيضاً من الأدلجة والتسييس، وهذا ما يتجلّى تحديداً في تجارب قطبي السينما البديلة في مصر وهما المخرجان إبراهيم البطوط وأحمد عبدالله، والمتابع لأفلامهما يدرك كم هي غارقة في صراع دائم مع السلطة السياسية، سواء بشكل رمزي أو مباشر.

لنستعرض نموذج عبدالله، فبرغم تمرّده دوماً على أساليب السرد الكلاسيكية، وخياراته البصرية الصوتية المختلفة عن السائد، إلّا أن المضمون السياسي التوجيهي حاضر في معظم أفلامه، منذ فيلمه الأول «هيليوبولس» الذي يقدّم حكايات متداخلة تدور خلال يوم واحد بأحد أشهر أحياء القاهرة، ونتوقّف مثلاً مع حكاية مجند الشرطة الذي أراد عبدالله من خلاله إيصال رسالة مفادها أن قيمة هذا المجند أقلّ من قيمة الحيوان، فالمارة يقذفون بالطعام لكلاب الشوارع بينما المُجند مُهمَل وجائع ولا يملك سوى مراقبة الكلب وهو يأكل، فهو مجرد عبد في يد السلطة، هذا يحدث على خلفية قصة شاب الطبقة المتوسطة الذي يسعى للهجرة من مصر.

ويتكرّر نفس الصدام والعداء مع السلطة السياسية في فيلمه التالي «ميكروفون»، والسلطة هذه المرة دورها ملاحقة الفنّانين ومصادرة حقهم في التعبير، ورغم أن النبرة السياسية تَقلّ مع فيلميه التاليين «فرش وغطا» و«ديكور»، لكنها تبقى حاضرة بشكل ما، فالأول هو أحد الأفلام الراصدة لكواليس ثورة

> سمير فريد: مشكلة «باب الوداع» سواء مع المتفرجين أو النقاد، أن تلقّيه يجب أن يكون بمنطق تلقّي الشعر، وليس تلقّي النثر



لقطة من فيلم «الخروج للنهار» لهالة لطفي

يناير 2011 من منظور يدّعي الحياد، لكنه ليس كذلك فعلياً، حتى أن الناقدة «ديبورا يانج»، بمجلة الهوليوود ريبورتر، أعابت على الفيلم حسه التوثيقي الأقرب لنشرات الأخبار، والذي يأخذ المتفرّج من الانمدماج مع حكاية البطل. وحتى في فيلمه التالي «ديكور» لم ينقذه الإطار الاجتماعي من وجود دور للسياسة، ما يتجلّى في لقطة النهاية المُفاجِئة، كما يظهر بشكل استعاري في صراع البطلة الرئيسي مع فكرة الاختيارات، والتي شرحها بطل الفيلم خالد أبو النجا في تصريح له قائلاً: إنه يرى الفيلم عن حالة الاستقطاب السياسي التي نعيشها مؤخراً ووصفها بتهكم بأنها حالة «يا إما مرسي يا إما السيسي»، في إشارة للرئيسين المصريين السابق والحالي، لكن الفيلم لم يبدو بريئاً من هذه الحالة وإن اختلف خياره السياسي عن المطروح.

أما التجربة الأكثر نُضجاً، فكانت للمخرجة هالة لطفي بفيلمها «الخروج للنهار»، الفيلم الذي ابتعد عن أغلب عيوب سابقيه، حيث قدّمت لطفي قصة بسيطة وإنسانية مُستمدة من حياتها الشخصية عن أسرة مكوّنة من أم وابنة في الثلاثين ترعيان الأب المريض. لا حواجز تمنع انخراط المتفرّج وجدانياً مع تلك القصة، فهي تعرض تفاصيل الواقع اليومي لحياة صعبة تعيشها تلك الفتاة دون ضجر أو مبالغة أو ابتزاز للعواطف، ومن خلال رحلة مثيرة قرّرت البطلة خوضها بالخروج من منزلها لتنهي علاقة عاطفية قبل أن تأخذها ظواهر الحياة في العاصمة إلى صراع فيلمي غير معتاد، ومغامرة تخلط بين التشويق والتأمُّلات الاجتماعية والوجودية.

وبالرغم من الخيارات الفَنّية، غير التقليدية، للطفي وأبرزها شريط صوت اكتفى بأصوات الحياة الطبيعية دون موسيقى تصويرية، وأسلوب تصوير ستاتيكي أقرب في هدوئه لسينما شرق أوروبا، إلّا أن ذلك لم يشوبه أي نزعة استعراضية ضد عضوية الفيلم. بل إن الحس الجمالي طغى بتلك الخيارات ليخلق توازناً مع حالة البؤس والمعاناة التي تعيشها الشخصيات، فعلى صعيد المشاهد الداخلية قدّمت لطفي تكوينات بصرية متأنية للمنزل عوّضت من فقر الديكور، وعلى صعيد المشاهد الخارجية أعادت كادرات لطفي اكتشاف منطقة القاهرة الإسلامية بمنظور حديث، واستغلّت بعض الأماكن الواقعية المُتجاهلة من السينما في صنع لقطات أيقونية منها اللقطة الموجودة على ملصق الفيلم الدعائي، وأثبتت بذلك أن الواقعية ليست كناية عن القبح، والذاتية ليست مرادفاً للانغماس.

لم تتجاوز ميزانية فيلم لطفي 250 ألف دولار فقط، انقسمت بين تمويل ذاتي من صناعه ومنح ثقافية، وقد نجح في الدخول إلى قائمة مهرجان دبي السينمائي لأفضل 100 فيلم عربي في التاريخ، وهي القائمة التي شارك في صنع اختياراتها 475 من نخبة النقاد والسينمائيين العرب، ليكون أيضاً أحدث الأفلام المصرية المختارة في القائمة.

„
التجربة الأكثر نُضجاً كانت للمخرجة هالة لطفي بفيلمها «الخروج للنهار»، الفيلم الذي ابتعد عن أغلب عيوب سابقيه
„

في المغرب إمكانية التحقّق صعبة !



مشهد من فيلم «موت للبيع» لفوزي بنسعيدي

عبد الكريم واكريم- طنجة

> الأجيال الأربعة التي صنعت وتصنع السينما في المغرب عاشت وتعيش كلّها مرحلة التأسيس لا التجاوز وطرح أشياء بديلة

لم تستطع السينما المغربية طيلة مسارها أن تُكوّن تقاليد صناعة سينمائية قائمة الذات، لأنها ظلّت ولحدود الآن مدينة بوجودها للدعم الذي تقدّمه الدولة والذي يشكّل حالة منفردة ومتفرّدة في العالم العربي، ونقطة قوتها وضعفها في نفس الآن، مع انعدام وجود منتجين يغامرون باستثمار أموالهم في الميدان السينمائي.

ورغم ذلك فقد شهدت السينما المغربية تجارب مختلفة ومغايرة، وإن كانت لم ترقَ لتصبح تياراً قائم الذات مقدّماً نفسه كبديل عن السينما القائمة.

ومن بين أهم التجارب المغايرة - حتى لا نقول البديلة - التي شهدتها السينما المغربية تجربة المخرج المتميّز مصطفى الدرقاوي التي امتدت من أواسط السبعينيات إلى أواسط التسعينيات من القرن المنصرم، وتجربة المخرج هشام العسري الممتدة لحدود الآن والتي كسر فيها قواعد السرد الفيلمي وهو يتناول حقبة مهمة في تاريخ المغرب بجرأة لا يمكن أن تتوافر سوى لمخرج مثله يستغني عن دعم الدولة ويخوض تجربته بعيداً عنها. دون أن ننسى أصواتاً شابة مستقلّة آتية من «سينما الهواة»، والتي تشتغل بإمكانيات بسيطة لكنها تنبئ عن مستقبل واعد.

وتظلّ للمتدخلين في الميدان السينمائي بالمغرب آراء مختلفة بخصوص وجود إرهاصات

لسينما بديلة في المغرب. فبين نفي المخرجين المحترفين والمستفيدين من دعم الدولة لوجود «سينما بديلة» وقناعتهم بكون السينما المغربية مازالت تراكم بدون قطائع حقيقية وممكنة مع السينمائيين المؤسسين، وعدم نفي وجودها من طرف بعض المتدخلين الآخرين من نقّاد ومنظمي المهرجانات السينمائية، يظلّ السينمائيون الشباب المستقلون هم الوحيدون الذين يؤمنون بأن ما يصنعونه يشكّل تجارب بديلة، مع وعيهم بكونها محفوفة بمخاطر التوقّف والفشل في أية لحظة.



محمد مفتكر

بديلة أم مغايرة

يرى المخرج السينمائي محمد مفتكر في تصريح لمجلة «الدوحة» أن السينما المغربية مازالت تتأسس وتبحث عن نفسها على المستوى الإبداعي، والإنتاجي، والتوزيعي، مضيفاً أنه ليس هناك سينما بديلة في غياب سينما أثبتت وجودها سابقاً على هذه المستويات الثلاثة. وأن الأجيال الأربعة التي صنعت وتصنع السينما في المغرب عاشت وتعيش كلها مرحلة التأسيس لا التجاوز وطرح أشياء بديلة.



محمد الشريف الطريبق

أما المخرج السينمائي محمد الشريف الطريبق فيعتقد أن تصنيفات من قبيل سينما بديلة أو جيل جديد أو موجة جديدة قد بدأت في السياق السينمائي المغربي مع منتصف تسعينيات القرن الماضي، وخصوصاً مع انعقاد دورة المهرجان الوطني للفيلم بطنجة سنة 1995، حيث دخل مجموعة من الشباب للسينما المغربية قادمين من ديار المهجر، ثم التحق بهم آخرون من الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ومن آفاق أخرى غيرها. انطلاقاً من هذا يرى الطريبق في تصريح له لمجلّة «الدوحة» أنه لا يمكن الحديث عن سينما بديلة، لأن السينما المغربية لم تُراكم بعد تقاليد وصلت لدرجة من الأزمة حتى تكون هناك «موجة جديدة». ففي المغرب الذي كان ينتج إلى حدود أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات فيلماً أو فيلمين في السنة، يصعب الحديث عن جيل قديم وجيل جديد... ويضيف الطريبق أنه رغم الحديث المتكرّر عن «السينما البديلة» في العالم العربي إلّا أن السياق السينمائي المغربي مختلف ولا يسمح الآن بذلك، وما يمكن الحديث عنه حسب الطريبق في المغرب هو دمقرطة الولوج إلى السينما والاشتغال فيها، وليس السينما البديلة، لأن قدوم جيل جديد في المغرب لا يعكس قدوم فكر وأسلوب مغايرين. ويصرّ الطريبق على أن الجيل القديم كان أكثر حداثة من الجيل الحالي، كون تكوينه كان فرنسياً، إضافة لتأثره بأفكار اليسار التي كانت منتشرة بشكل قوي في المجتمع آنذاك، أما الآن فالعكس هو الحاصل، بحيث أن المخرجين الشباب لديهم أفكار محافظة أكثر من تلك التي لمخرج يبلغ سبعين عاماً، ولهذا يرى الطريبق أنه من الصعب التصنيف لا من ناحية السن ولا من ناحية الأسلوب، وقد يتقارب في بعض الأحيان مخرج كبير في السن وآخر ما زال في بداية مشواره في الفكرة والتناول، ويستشهد الطريبق بما أصبح يُلاحَظ ويُقال بخصوص أفلام المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، كون أغلب الأفلام المشاركة فيه مؤخراً ذات طابع تليفزيوني أكثر من كونها تحمل رؤية سينمائية جادة ومغايرة، وليستنتج أنه من الصعب التكلّم عن إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن الذي يظلّ إيجابياً أن هناك تراكماً كمياً مهمّاً في هذه السينما، والذي لم يفرز بعد تقاليد لأسلوب سينمائي يميّز المغرب، لكنه يستدرك أنه في المرحلة المقبلة ستكون هناك سينما بديلة تقترح طريقة أخرى لصنع الأفلام وأساليب أخرى لمقاربة الواقع بلغة سينمائية مغايرة.

> في المرحلة المقبلة ستكون هناك سينما بديلة تقترح طريقة أخرى لصنع الأفلام وأساليب أخرى لمقاربة الواقع بلغة سينمائية مُغايرة

هل السينما البديلة اختيار في المغرب أم أنها نتيجة لوضع اقتصادي ولسياسة إقصائية لمجموعة من المكونات الثّقافية؟



ضمير الياقوتي

لاسينما بديلة بدون شروط تحقيقها

من جهته يعتبر الناقد السينمائي ومدير مهرجان سطات لسينما الهواة ضمير الياقوتي في تصريحه لـ«الدوحة» أن الحديث عن «سينما بديلة» في المغرب مُسلَّمَة قابلة للنقاش رغم الحاجة المُلِحَّة إلى سينما مغربية مغايرة لما هي عليه اليوم، لكنه يضيف أنه غير متحمس للحديث عن وجود إرهاصات سينما مغربية مختلفة قادرة على تجاوز إخفاقات محتملة للسينما المغربية الراهنة، لأن ما يظهر هنا وهناك من أفلام مغربية والتي يتم إنتاجها خارج المساطر والآليات الرسمية وخارج الاقتصاد السينمائي التقليدي، هي أفلام لا يؤطّرها تيار فكري أو فَنّي ينطلق من نقد ما لواقع السينما المغربية، في ظِلّ انحصار أدوار دُور الشباب والمؤسسات الثّقافية وغياب الطّلب المُلح على المنتوج الفَنّي من طرف المواطن المغربي واستمرار القنوات التلفزية المغربية في الترويج لأوهام النجاح السريع وتسطيح الأذواق والميولات. ففي ظِلّ هذا الوضع العام المحبط يستحيل، حسب الياقوتي، أن يبرز أي تيار بديل أو مغاير أو حتى مناهض لما تنتجه حالياً «الآلة السينمائية» المغربية، إذ حتى الأفلام الخارجة عنها كانت لهواة أو لسينمائيي الهامش أو المستقلين، وهي مختلفة عن الأولى فقط في وسائل وسيرورة إنتاجها. فقبل أن تظهر سينما «بديلة».. يضيف الياقوتي لابد من أسس ومرجعيات ومواقف واضحة قادرة على جعل نُخب ما تلتف حولها وتعمل من أجلها. فاليوم حتى التظاهرات السينمائية التي تدعمها الدولة تسير في نفس الاتجاه الكمّي للسينما المغربية: تزايد التظاهرات دون إضافات نوعية، وبدل أن تكون فضاءات لطرح أسئلة السينما المغربية بواقعها وبدائلها، فهي تسير في طريق النقل والابتذال.

رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية بالمغرب عبد الخالق بلعربي يؤكد بدوره أنه لم



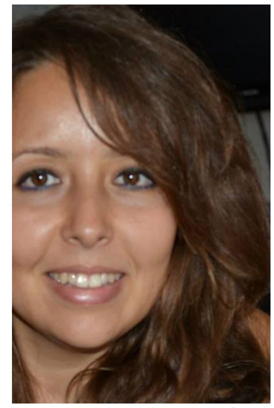
عبد الخالق بلعربي

يتلمّس بعد إرهاصات لسينما بديلة في المغرب لحدّ الساعة، اللهم في بعض الحالات النادرة خاصة لدى بعض الهواة وعند بعض المحترفين الذين بدورهم أصبحوا يكرّرون أنفسهم وتجاربهم لدرجة أن جُلّ الأفلام أصبحت نمطية. ويضيف أن أغلب ما ينتج حالياً من أفلام لا يختلف بشكل كبير عما أنتجه جيل الروّاد، مع بعض الاستثناءات والإشراقات تشكّلها أسماء بعينها مثل فوزي بنسعيدي ومحمد مفتكر ونبيل عيوش وهشام العسري ومحمد الشريف الطريبق ونورالدين لخماري. لكن ما يُؤسَف له حالياً، حسب رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينمائية في المغرب هو أن صندوق الدعم السينمائي الرسمي لازال هو الملاذ الوحيد للعديد من المخرجين المغاربة لإنتاج أفلامهم مع بعض الاستثناءات القليلة جداً، وهذا الصندوق بحكم أنه خاضع لتوجّهات سياسية ولحسابات مرحلية فإن ذلك ينعكس على حرّيّة الإبداع وتجاوز القوالب الجامدة، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد -حسب رأيه- على ظهور سينما بديلة، خصوصاً أن استقلالية المبدع وحرّيته ترتبط باستقلاله المادي، ويخلص بلعربي إلى أن ظهور سينما بديلة في المغرب يرتبط بالقدر المسموح به من هامش الحرّيّة.

المستقلون: مستقبل السينما البديلة

بخلاف الآراء السابقة فإن السينمائيين المغاربة المستقلّين يؤمنون بقوة في وجود سينما بديلة وبكونهم طلائعها، لكن يظلّون في شَكّ بخصوص مستقبلها واستمراريتها. وتقول المخرجة المستقلة نورا أزروال بهذا الخصوص إنها تؤمن بوجود إرهاصات لسينما بديلة في المغرب، رغم أن صُنّاع هذه الأفلام المختلفة فَنّياً وتقنيّاً يعدّون على رؤوس الأصابع، خصوصاً أنها تموّل ذاتياً بعيداً عن صندوق الدعم السينمائي مما يجعلها

متحرّرة وبعيدة عن «البروباغاندا» وأجرأ وأعمق في تصوّراتها ومقترحاتها الفنّية. ثم تتساءل: هل السينما البديلة اختيار في المغرب أم أنها نتيجة لوضع اقتصادي ولسياسة إقصائية لمجموعة من المكونات الثّقافية والمجالات الجغرافية، ولقوانين وشروط تعجيزية للحصول على الدعم؟... أما مستقبل هذه «السينما البديلة» فيبدو لنورا غامضاً، خصوصاً أن صمود مخرجيها ضدّ التيار السائد يبدو صعباً، وقد تكون اتجاهاً فنّيّاً زائلاً مع الوقت، على اعتبار أن كلّ اتجاه فنّي في تاريخ البشرية كان نتيجة واقع اقتصادي واجتماعي وثقافي معين.



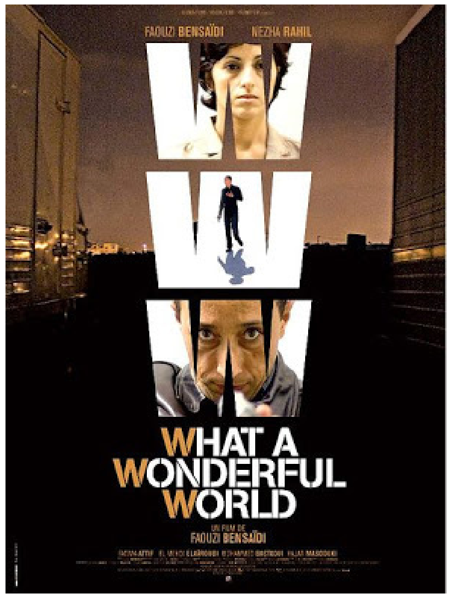
نورا أزروال



مراد خلو

وفي نفس السياق ومن منظور المخرج المستقلّ مراد خلو هناك كلّ سنة في المغرب ثلاثة أو أربعة أفلام بديلة مهمّة على مستوى الشكل والمضمون، ولكن التيار البديل لم يستطع بعد فرض ذاته في الساحة الفنّية بالمغرب، وذلك راجع لغياب سياسة ترويجية لهذا النوع السينمائي بقاعات بديلة كباقي دول العالم، والأفظع بالنسبة له هو انتصارات القبح في المهرجانات السينمائية التي تتوّج أفلاماً رديئة من وجهة نظره، أو ذات أطروحات ضدّ المرأة والحداثة والديموقراطية، ويظلّ ما يؤرّقه ويزعجه كمخرج مستقلّ هو السياسة المتّبعة والتي تهتم بالوثائق، إضافة للشروط المبالغ فيها للحصول على الدعم.

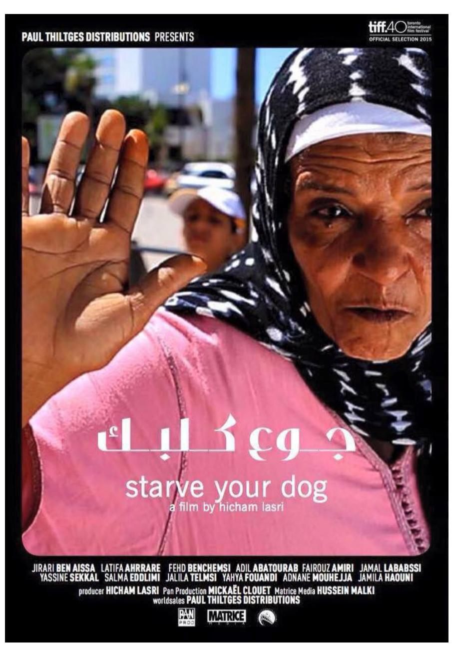
وبخصوص مستقبل السينما البديلة يرى مراد خلو أنها قد تفشل مثل باقي المحاولات الراقية لزعزعة بعض «ثوابت» المجتمع الواهية عبر التاريخ، خصوصاً أن إمكانيات وظروف الإنتاج أصبحت أصعب، ما قد يضع حدّاً لمجموعة من المحاولات والتجارب.



ملصق فيلم «ياله من عالم جميل» لفوزي بنسعيدي



ملصق فيلم «موت للبيع» لفوزي بنسعيدي



ملصق فيلم «جوع كلبك» لهشام العسري

"

ظهور سينما بديلة في المغرب يرتبط بالقدر المسموم به من هامش الحرّيّة

"

> إنتـاج الأفلام الروائيـة في الأردن بدأ متأخراً عن إنتاج الأفلام فـي باقي الدول العربية وكان متقطّعاً على فترات تستمر سـنوات طويلة، الأمر الذي جعل من الصعب الحديث عن سينما أردنية لها هويّتها الخاصة.

نظرة إلى السينما في الأردن

عدنان مدانات (الأردن)

> «صراع في جرش» إنتاج عام 1957 وهو أول فيلم أردني، من إخراج واصف الشيخ ياسين وشارك في صنعه مجموعة هواة كانوا يعملون في مهنة خراطة المعادن واللحام

في إبريل/نيسان من العام 1972 انعقد في دمشـق أول مهرجـان للسـينمائيين العـرب مـن جيل الشباب رافعاً شعار «السينما البديلة»، أي البديلـة عـن السـينما العربيـة التجاريـة، بهـدف إنجاز أفلام عربيـة تعكس مشاكل الواقع بصدق وبعمـق. شـارك الأردن فـي هـذا المهرجـان بفيلـم روائـي طويـل جرى إنتاجـه من قبل التليفزيـون الأردنـي بعنـوان «الأفعـى»، لكـن الفيلـم كان من حيث الموضـوع والشكل بعيداً كل البعد عن شـعار المهرجـان وعـن أهدافـه، وكان علـى السـينما فـي الأردن أن تنتظـر عشـرين عامـاً لتنجـز أول فيلـم أردنـي طويـل «بديـل» يعكـس بصـدق مشـاكل الواقـع ويتمتـع بمسـتوى فنـي جيـد رغـم شـح الإمكانيـات وهـو فيلـم «حكايـة شـرقية» (1991)، وهــو يمكــن اعتبــاره مقدمــة لمجموعــة أفــلام واقعيـة جرى إنتاجها تباعـاً باسـتخدام التقنيـات الرقمية وأولها فيلـم «الكابتـن أبـو رائـد» (2007).

يمكن تقسيم تاريخ الأفلام الروائيـة الطويلـة فـي الأردن إلـى أربـع مراحـل: المرحـلـة الأولـى مـن عـام 1957 إلــى 1969 وهــي الفتــرة التــي سـبقت تأسـيس التليفزيـون الأردنــي، والمرحلـة الثانيـة من 1970 إلـى 1971 وهـي مرحلـة إنتاج أفلام روائية طويلـة من مقاس 16 ملم من قبل التليفزيـون الأردني، والمرحلـة الثالثة هـي إنتاج فيلم روائي طويل واحد من مقاس 16 ملم عام 1991 وبجهود فردية مستقلّة، والمرحلـة الرابعة تبـدأ من العـام 2007.

بـدأت المرحلــة الأولــى بفيلــم «صــراع فــي جرش» إنتاج عام 1957 وهو أول فيلـم أردنـي، من إخـراج واصـف الشـيخ ياسـين وشـارك فـي صنعه مجموعـة هـواة كانـوا يعملـون في مهنة خراطـة المعـادن واللحـام وكانـت لهـم خبـرة فـي مجـال صيانـة وتصليـح آلات العـرض فـي صـالات السـينما، حيـث اتفقـوا علـى تأسـيس أول شــركة إنتــاج الأفــلام فــي الأردن، وكان من أبرزهـم صبحـي النجـار وهـو فنـي خراطـة معـادن، وكان لصبحـي النجـار الفضـل الأكبـر فـي عمليـة إنتـاج هـذا الفيلـم مـن الناحيـة التقنيـة،



رفقي عساف



ناجي أبو نوار

لأنه قام مستخدماً وسائل بدائية بتصنيع الكثير من الأجهزة المطلوبة للإنتاج، ومنها مختبر التحميض وطاولة المونتاج، وتوصل إلى طريقة لتسجيل الصوت باستخدام لمبة آلة العرض، وكذلك إجراء عملية تزامن الصوت والصورة اعتماداً على تشغيل آلتي عرض معاً. ولهذا يمكن اعتباره تجربة رائدة من الناحية التقنية في بلد لا توجد فيه مقومات لإنتاج الأفلام.

أحداث القصة تتحدّث عن عصابة دولية لتهريب الآثار في منطقة جرش الأثرية وقيام الشرطة بملاحقتها.

بعد خمس سنوات جرى إنتاج الفيلم الثاني وهو «وطني حبيبي». إنتاج عام 1962. الفيلم من إخراج محمود كعوش وهو أيضاً هاوٍ للسينما، وجرى إنتاج الفيلم بتمويل خاص من المشاركين الرئيسيين فيه. في الفيلم قصة حب فيها تقليد للأفلام الميلودرامية المصرية، ولكن على خلفية سياسية لها علاقة بالصراع العربي - الإسرائيلي، فبطل الفيلم جندي أردني يشارك في صد عدوان إسرائيلي على قرية أردنية وينقذ فتاة عربية شابة من أيدي الجنود الإسرائيليين، ولكنه يصاب بقدمه، كما يعرفنا الفيلم على شقيقه الأصغر الذي درس الطب في الخارج وعاد ليعمل في الوطن.

تتالت بعد سنوات مجموعة أفلام تراوحت بين أفلام الإثارة البوليسية أو التي حاولت الاستفادة من ظهور المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد عام 1967 وهي على التوالي: «عاصفة على البتراء». إنتاج عام 1968. الفيلم للمخرج اللبناني فاروق عجرمة، ولكن الإنتاج أردني - لبناني مشترك عن عصابة دولية لتهريب الآثار ويطاردها الإنتربول، وتلاه «الطريق إلى القدس» إنتاج عام 1969. الفيلم أخرجه المخرج الأردني عبد الوهاب الهندي وأكمله المخرج اللبناني تيسير عبود. والفيلم يتحدّث عن طالب جامعي يترك دراسته في مصر للالتحاق بالعمل الفدائي ثأراً لمقتل صديقه. أخرج عبد الوهاب الهندي فيلمه التالي في العام 1969 بعنوان «كفاح حتى التحرير». يصوّر الفيلم مغامرات وبطولات فدائي فلسطيني ضد الجيش الإسرائيلي.

تميّزت المرحلة الثانية بمحاولة تحقيق مجموعة أفلام من قِبَل التليفزيون الأردني لم ينجز منها نهائياً سوى فيلم واحد وهو «الأفعى» إنتاج عام 1970 الفيلم من إخراج جلال طعمة. وهو من إنتاج التليفزيون الأردني وجرى تصويره على فيلم 16 ملم. قصة عن مثلث الحب الذي ينتهي بالزوج إلى نهاية مأساوية.

انطلقت المرحلة الثالثة بإنتاج فيلم «حكاية شرقية» عام 1991 من إخراج نجدت أنزور. وهو فيلم يمزج بين الخيال والواقع من خلال صحافي تسيطر عليه الهواجس والمخاوف وحالة من التشاؤم ويعاني في حياته اليومية من كل أنواع المشاكل ويجد نفسه بعد رحلة حافلة إلى قرية أهله للتهنئة بالعيد وقد أصبح بطلاً بعد أن أنقذ الركاب قبل أن تتعرّض الحافلة للتدهور بسبب الموت المفاجئ للسائق وهو يقود الحافلة. ومن القضايا التي يعالجها الفيلم قضية حرية الصحافة وانعكاسات نكسة يونيو/حزيران على المجتمع الأردني. شكّل هذا الفيلم بداية انطلاق الأفلام الأردنية نحو المهرجانات العالمية. الفيلم من مقاس 16 ملم.

بعد هذا الفيلم ساد انقطاع طويل عن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في ظِلّ ازدهار حركة إنتاج الأفلام القصيرة والمسلسلات والأفلام التليفزيونية.

تتميّز المرحلة الرابعة بإنتاج نشط للأفلام الأردنية الروائية الطويلة والتي حاز معظمها

> تميّزت المرحلة الثانية بمحاولة تحقيق مجموعة أفلام من قِبَل التليفزيون الأردني لم ينجز منها نهائياً سوى فيلم واحد وهو «الأفعى» إنتاج عام 1970



مشهد من فيلم «ذيب»، لناجي أبو نوار

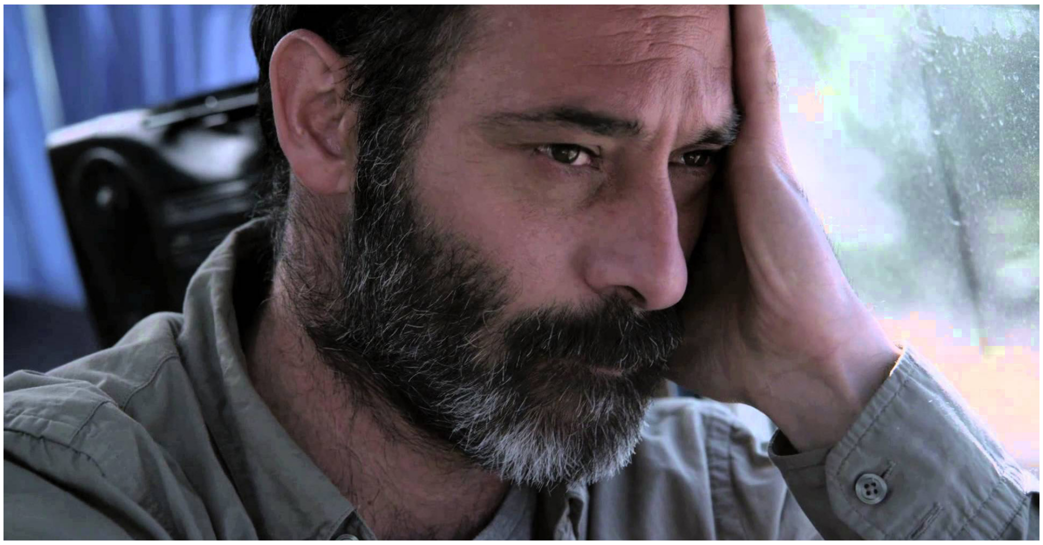
"الأفلام الجديدة مصنوعة بواسطة التقنيات الرقمية ومعظمها أفلام أولى منخفضة الكلفة لمخرجين شباب جرى إنتاج معظمها بدعم من الهيئة الملكية للأفلام"

على الجوائز من مهرجانات سينمائية دولية وعربية. وهذه الأفلام الجديدة مصنوعة بواسطة التقنيات الرقمية ومعظمها أفلام أولى منخفضة الكلفة لمخرجين شباب جرى إنتاج معظمها بدعم من الهيئة الملكية للأفلام. وكانت بدايتها مع فيلم «الكابتن أبو رائد» 2007 للمخرج أمين مطالقة. يروي الفيلم قصة عامل نظافة بسيط في المطار يسرد لمجموعة من أطفال الحي الشعبي الذي يقطنه مغامراته كطيار سابق في أرجاء العالم، لكن أبو رائد، ويطلق عليه الأطفال اسم الكابتن استطاع أن يمضي في حكاياته المثيرة للأطفال والفتيان مستلهماً أجواءها من تلك الكتب القديمة التي تحتل ركناً داخل بيته، ومن خلال هذه الحكايات والمغامرات، تكتشف أحلام هؤلاء الأطفال وأحلام أبو رائد. يتحدث الفيلم عن مشكلة تسرّب الطلبة من المدارس للعمل في بيع البسكويت وغيره من المنتجات البسيطة. والفيلم يعرض بشكل سريع لمشاكل يعاني منها المجتمع الأردني كالفقر وغلاء المعيشة وضرب الزوجات وغيرها.

بعد ثلاث سنوات جرى إنتاج فيلم «الشراكسة» 2010 من إخراج محي الدين قندور، وهو مخرج محترف سبق له أن حقّق في هوليوود أفلاماً طويلة ومسلسلات تليفزيونية، ويعود فيه إلى بدايات تشكُّل مدينة عمان وهجرة قبائل الشركس من روسيا إلى الأردن. يروي الفيلم قصة حب بين مهاجر شركسي شاب وفتاة بدوية هي ابنة لأحد شيوخ القبائل. الموضوع الأساسي الذي يطرحه الفيلم يتعلّق باختلاف الحضارات دون أن يمنع ذلك من تقاربها.

في نفس العام وبدعم من الهيئة الملكية للأفلام جرى إنتاج فيلم «مدن الترانزيت» 2010 للمخرج محمد الحشكي، في هذا الفيلم تعود ليلى إلى الأردن بعد غياب دام 14 عاماً في محاولة لاستعادة حياتها السابقة. تغشي حياتها في الخارج عينيها عن رؤية التحوّل الكبير الذي أصاب بلدتها البسيطة سابقاً، فتصدم بالواقع الجديد وتنهال عليها التوترات والضغوطات من كل جانب، وتكتشف أن المدينة ليست مهددة بالتيار الأصولي فحسب، بل وعلى وشك أن تجتاحها موجة العولمة العارمة.

تلا هذا الفيلم «سمك فوق سطح البحر» 2011 إخراج حازم بيطار. يحكي الفيلم عن الاستغلال الذي تعرّض له مزارعو منطقة الأغوار من قِبَل أثرياء العاصمة عمان والذين استولوا على غالبية أراضي المزارعين. تتكرر نفس الحكاية في الفيلم مع بطلي الفيلم المعاصرين. بطل الفيلم شاب ثري من العاصمة عمان اكتشف بعد وفاة والده أنه صار مفلساً وبيته مرهون للبنك. الحلّ الوحيد بالنسبة له هو بيع بيت ريفي في الأغوار، لكنه يكتشف أن والده كان وهبه لمزارع يقيم فيه الآن فيحتال عليه ليتمكّن من بيعه. أما فيلم «الجمعة الأخيرة» 2011 للمخرج يحيى العبدالله فيحكي قصة رجل يعيش أيامه الأخيرة من حياته، تائقاً لتحقيق جزء من أحلامه مع تفادي الاصطدام بالتقاليد الاجتماعية، وذلك عندما يعلمه طبيب القلب عن مدى خطورة وضعه الصحي وينصحه أن يمضي ذلك اليوم



مشهد من فيلم «المنعطف» لرفقي عساف

في راحة كاملة إلى حين موعد العملية، حيث يعتبر ذلك الميعاد في قناعة المريض أنه آخر يوم له على قيد الحياة، قبل أن يأخذ في إعادة طرح أسئلة تتعلّق بناته وعائلته والناس المحيطين به، وما إذا كان يستطيع التمتع براحته وتحقيق بعض من أحلامه المؤجلة.

شهد نفس العام إنتاج أول فيلم أردني روائي طويل لمخرجة شابة هي ديما عمرو، وهو «فرق سبع ساعات» 2011 عنوان الفيلم مستمد عن فرق التوقيت بين عمان وأميركا وجرت سائر أحداثه في العاصمة عمان وضواحيها. يحكي الفيلم قصة فتاة أردنية تدرس في أميركا تقرّر العودة إلى الوطن للمشاركة في عرس شقيقتها لتفاجأ بأنها أمام زميلها الأميركي بالجامعة لتبدأ مواقف ومفارقات حول تباين الثقافتين. في العام التالي ظهر فيلم «لما ضحكت موناليزا» (2012) للمخرج فادي حداد يروي الفيلم، وهو فيلم اجتماعي كوميدي موضوعه الرئيسي مشكلة العنوسة، قصة الفتاة موناليزا التي تجاوزت الثلاثين من العمر، والتي لم تعرف الابتسامة طوال حياتها إلى أن التقت بعامل بوفيه مصري مرح في الوزارة التي تعمل فيها ووقعت في غرامه. كما أخرج أصيل منصور فيلمه الأول «على مد البصر» (2012)، وهو فيلم قارب الفيلم البوليسي من خلال حكاية زوجة شابة تعاني من غياب زوجها المتكرر تنتبه وهي وحيدة ليلاً في منزلها المعزول لوجود لص يحاول سرقة سيارتها فتخرج إليه حاملة «مسدس». معظم أحداث الفيلم تجري خلال وقوف الزوجة واللص في مواجهة أحدهما الآخر فلا هي تطلق النار ولا هو يهرب، وكأن الزمن توقف، حيث تستعيد الزوجة مشاكل حياتها وكذلك اللص الذي فرضت عليه الحاجة فعلته، ما يكشف بعض جوانب الواقع المحلي، لينتهي الفيلم نهاية غير متوقعة.

في العام 2015 ظهر فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبونوار، ليحقق أول مفاجأة في تاريخ السينما في الأردن بعد فوزه في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية المهمة وصولاً إلى ترشحه ووصوله إلى المراحل النهائية لأوسكار أفضل فيلم ناطق بغير الإنجليزية. جرى تصوير «ذيب» في صحراء وادي رم الشهير، وأبطاله من أهالي البادية الذين لم يسبق لهم العمل في السينما. يصور فيلم «ذيب» - الذي تجرى أحداثه زمن الحكم العثماني - تجربة يمر بها طفل يتعلّم كيف يصبح رجلاً إثر مغامرة يموت خلالها أخوه الأكبر الذي يرعاه في معركة مع قُطّاع الطرق ليتركه وحيداً وسط الصحراء برفقة قاتل أخيه الجريح. تميّز الفيلم بأصالته وجمال صدق تصويره للبيئة إضافة إلى حكايته المثيرة الجديدة من نوعها.

الفيلم الأخير في مسيرة الأفلام الروائية الطويلة في الأردن حتى كتابة هذه السطور هو فيلم «المنعطف» لرفقي عساف. تتمحور قصته، وهو فيلم مصنوع على نسق أفلام المغامرات والطريق، حول الشاب راضي الذي يعيش في شاحنة صغيرة ويلتقي بثلاثة أشخاص غرباء يتفق معهم على إيصالهم إلى وجهاتهم، وتدرك شخصيات الفيلم أن حياتهم الشخصية على مفترق طرق، وأن رحلتهم معاً ستضعهم أمام تحدٍ لتصحيح مسار حياتهم.

> في العام 2015 ظهر فيلم «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار ليحقق أول مفاجأة في تاريخ السينما في الأردن

كيف يُمكن إيجاد سينما بديلة إنْ لم يمتلك لبنان صناعة سينمائية متكاملة؟

نديم جرجوره- (بيروت)

لن يكون سـهلاً تحديد معنى «السينما البديلة» في بلدٍ مثل لبنان، لا يزال تحقيق الأفلام فيه عاجزاً عن بلورة مسار سليم، يُشكّل صناعة متكاملة. فتعبير «بديل»، بحدّ ذاته، يَفْتَرِضُ وجود حالة أو أكثر، يريد البعض إما التمرّد أو الانتفاض عليها، وإما إيجاد نقيضٍ لها، مثلاً. ولبنان، العاجز بوره عن كتابة تاريخٍ حيويّ لسيرته السياسية والاجتماعية والثّقافية (لألف سبب وسبب). «يتباهى» بـ«رواية رسمية» مفادها أن «سينماه» مولودة في العام 1929، على يديّ الإيطاليّ جوردانو بيوتي، المنتقل من مهنته كسائق سيارة لدى عائلة جاك تابت البيروتية، إلى «مهنة» الإخراج، بتحقيقه «مغامرات الياس مبروك»، المعروف بكونه «أول فيلم لبناني».

> مقولة «السينما البديلة» في لبنان تحتاج إلى إعادة رسم وقائع حِراك سينمائيّ، تشهده بيروت بدءاً من مطلع ستينيات القرن المنصرم، إثر تنفيذ قرارات التأميم الناصرية في مصر

منذ ذلك الحين، لم يتبلور مسار إنتاجيّ قابل لأن يكون نواة صناعة سينمائية سوية، على غرار واقع السينما في مصر مثلاً. فالصناعة تتطلّب وجود بنى تحتية تتمثّل باستوديوهات (مجهّزة بمختلف الآلات المطلوبة)، وبشركات إنتاج وتوزيع، وبصالات تعرض النتاج المحليّ، وبجمهور يتابع النتاجات هذه، وبثقافة سينمائية تولّد حالة نقدية ما. فعلى الرغم من نشوء 3 استوديوهات أساسية في أربعينيات القرن الـ20 وخمسينياته تحديداً، هي «استوديو بعلبك» و«استوديو الأرز» و«استوديو هارون»، المتحوّلة كلّها في فترات زمنية مختلفة إلى آلة تضخّ أعمالاً متفرّقة، أو تُنجز مهناً متنوّعة؛ إلّا أن «المفردة النقدية» لتعبير «صناعة» لا تزال غائبة لغاية الآن، ما يعني أن البحث في «السينما البديلة» دونه صعوبة نقدية تحليلية.

حِراك متنوّع

لذا، فإن مقولة «السينما البديلة» في لبنان تحتاج إلى إعادة رسم وقائع حِراكٍ سينمائيّ، تشهده بيروت بدءاً من مطلع ستينيات القرن المنصرم، إثر تنفيذ قرارات التأميم الناصرية في مصر، التي تفضي من بين أمور أخرى إلى «هجرة» سينمائيين مصريين، وإقامتهم في ربوع البلد، واشتغالاتهم البصرية المبنية على تركيبة تجارية استهلاكية بحتة، غالباً. التركيبة هذه «تَسَبِّبُ»، لاحقاً، نشوء نمط آخر من تعامل الصورة السينمائية مع الحكايات والحالات والناس، يُمكن تسميتها بـ«سينما بديلة»، أي تلك المطلوب منها أن تكون بديلاً فعلياً عن سائد منفضٍّ عن الغليان الحاصل في البناء الاجتماعي اللبناني، بامتداداته السياسية والاقتصادية والثّقافية.

لكن تعبير «السينما البديلة» يظهر، أساساً،



لقطة من «خلص» (2006)، آخر فيلم روائي طويل لبرهان علوية

في بيان صادر عن سينمائيين عرب مُشاركين في «مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب»، المنعقد في العاصمة السورية في العام 1972. التاريخ هنا مهم. فهو، أولاً، يأتي بعد عامين اثنين على انقلاب الرئيس السوري السابق حافظ الأسد، واستلامه زمام الأمور كلّها في سورية؛ وبعد عامين اثنين أيضاً على «أيلول الأسود» في الأردن، المتمثّل بالمعركة الطاحنة التي يشّنها النظام السياسي الأردني ضد المسلّحين الفلسطينيين في المملكة. وهو، ثانياً، يأتي بعد 5 أعوام على هزيمة حرب الأيام الـ6 في يونيو / حزيران 1967. وهو، ثالثاً، يأتي في مناخ عابق بالغليان المتنوّع في بيروت، إثر تدفّق أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى لبنان، وحضور مزيدٍ من الأموال الفلسطينية، وبعضها يُستَثمر في تحقيقِ أفلام روائية ووثائقية مختلفة، تُشكّل امتداداً لتمويل فلسطيني سابق لأفلام لبنانية تُنتج قبل العام 1970.

في كتابه «السينما المؤجّلة، أفلام الحرب الأهلية اللبنانية» («مؤسّسة الأبحاث العربية»، بيروت، الطبعة الأولى، 1986)، يرى المخرج والناقد السينمائي اللبناني محمد سويد أن تبنّي المنتدين في المهرجان الدمشقي المذكور نظرية «السينما البديلة»، تعزيزٌ لـ«مفهوم الالتزام في محاربة الأشكال السائدة» (ص. 39). يقول إن المناخ اللبناني العربي حينها قابلٌ لتغيير في أنماط الاشتغال، إذ إنه «وسط هذه المناخات، تصاعد البحث عن بديل ثوري»، معتبراً أنه من الطبيعي «أن يُفهَم الالتزام في السينما كأساس سياسي، وأن تنشأ السينما البديلة من رغبة عارمة في التغيير» (ص. 40).

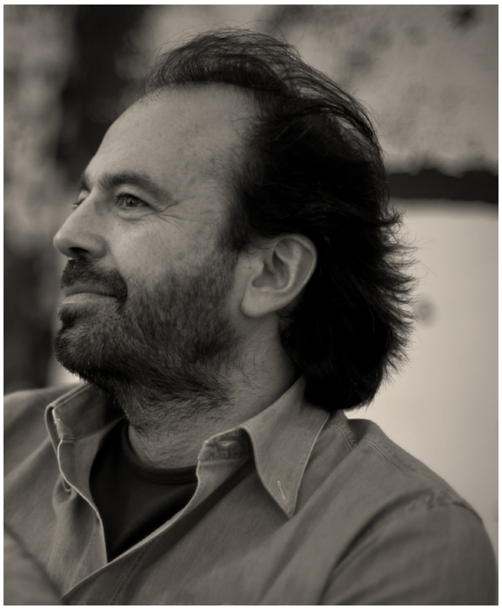
إنها لحظة انقلاب بطيء وغير واضح المعالم، تعيشه بيروت بين العامين 1967 و1975، العام الذي تندلع فيه الحرب الأهلية اللبنانية. الهزيمة العربية أمام إسرائيل، ثم النصر «المعلّق» في حرب «أكتوبر 1973»، يفتحان مجالات واسعة أمام أسئلة متعلّقة بمعنى الهزيمة وأسبابها، وبنتائجها وكيفية الردّ عليها، وبمضمونها وآلية الخروج منها، إنْ يتمكّن الاجتماع والسياسة والثقافة في العثور على منافذ خروج كهذا. في حين أن أسئلة أخرى لن تقلّ أهمية عن تلك، ترتبط مباشرة بالنصر نفسه المتحقّق بعد 6 أعوام على الهزيمة، وبمعناه ومدى عجزه عن بلورة خطاب عمليّ لتأسيس غدٍ أفضل، بالمستويات كلّها. الغليان الحاصل في بيروت حينها نابعٌ من تفرّد المدينة بـ«حرية» غير موجودة في محيطها العربي، من دون أن تؤدّي الحرية تلك إلى بناء نظام ديموقراطي مدني علماني قادر على تحصين البلد من الانهيار، الذي يحصل منتصف السبعينيات تلك، مع اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990).

محطات وحالات

النمط المصريّ المُنَفَّذ في بيروت في الستينيات المنصرمة، وتدفّق المال الفلسطيني في «صناعة» أفلام ترتكز

> هناك إجماعٌ يُمكن تبيّنه من كلام النقّاد اللبنانيين، يتمثّل بقول مفاده أن «ليس كلّ فيلم تجاريّ (لبناني أو غير لبناني) رديئاً، وليس كلّ فيلم غير تجاري جيّداً»

> برهان علوية: على الفيلم البديل أو المستقلّ أن يحصل على منتج بديل، وموزّع بديل، وصالة بديلة، وجمهور بديل



غسان سلهب

على القضية ومسائلها، وعلى المقاتلين الفلسطينيين والدعم اللبناني المتنوّع لهم، يُشكّلان مدخلاً إلى طرح سؤال المعنى: معنى أن تكون صناعة الصورة متغرّبة عن الوقائع اللبنانية، ومعنى أن ينفصل الفنّ البصريّ عن الواقع المرتبك، ومعنى أن تبقى السينما أسيرة «قضايا كبيرة»، أو منزلقة إلى البساطة والتسطيح في الاشتغال البصريّ. وهذا يؤدّي إلى بروز ما يتمّ وصفه بـ«سينما بديلة»، مع عودة سينمائيين شباب (حينها) إلى بيروت من دراساتهم الجامعية الأوروبية، أو تخرّج آخرين في جامعاتهم المُقامة بلبنان، وانخراطهم في مشروع مرتبك وغير واضح المعالم والأسس، لكنه يريد مواجهة التردّي الحاصل، وتمتين اللُحمة بين النتاج البصري وأحوال البلد وناسه، وإنْ يذهب بعض هؤلاء، كالراحل مارون بغدادي وجان شمعون، إلى التليفزيون، وإطلاق برامج توثيقية، تدفع الكاميرا إلى الشارع، لمحاورة الناس عن همومهم ومشاكلهم وأحوالهم، وتُعرّض الشابين إلى شتّى أنواع المضايقات السلطوية.

بغدادي وشمعون، وأيضاً برهان علوية وجان كلود قدسي وجوسلين صعب ورندة الشهّال كسينمائيين يأتي بعضهم إلى الكاميرا من دراسات أكاديمية ومهن أخرى، أبرزها الصحافة (صعب مثلاً)، وكوليد شميط وإبراهيم العريس وغيرهما في المجال النقدي. هؤلاء يؤسّسون «سينما» تُحرّر الصورة من ارتهانها للعاديّ، ومن وقوعها في مطبّات الكوميديا المبسّطة والنضال الفلسطيني، اليساري أو القومي أو العروبي. هؤلاء يبدأون تفعيل معنى التزام الهمّ اللبناني، اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، من خلال السينما، من دون تناسي المدّ اليساري العروبيّ في العالم العربي المحيط بالبلد. هؤلاء يجدون في المختلف، أقلّه على مستوى المضمون (إذْ إنّ الاشتغال البصريّ على الشكل يحتاج إلى وقت لبلورة خطاه، خصوصاً أن هؤلاء منشغلون، حينها، بالغليان اللبناني العربي في بيروت)، حيّزاً لتأسيس حالة سينمائية تستمرّ في إنتاج عناوين متفرّقة في الإطار نفسه، وتضع الكاميرا السينمائية في لبّ الأحداث، وتبلور أفق سينما لبنانية لن تتحوّل أبداً إلى صناعة، لكنها لن تبقى محاصَرة بالترفيه والاستعراض (من دون التغاضي عن استمرارية نوع سينمائي كهذا، يمتلك شيئاً من وقائع الحياة اللبنانية، مغلّفاً إياها بأشكال مبسّطة وعادية).

لا يميل الناقد السينمائي اللبناني محمد رضا إلى ما يُسمّيه بـ«تقسيم السينما إلى مسميات وتصنيفات»، على الرغم من «مشروعية التعريف والوصف»، خصوصاً في بلد لا تزال صناعته السينمائية «تراوح مكانها منذ عقود». فبسبب عدم وجود صناعة سينمائية كتلك الموجودة في القاهرة أو بومباي أو باريس أو هوليوود، لن يكون ممكناً إيجاد «سينما بديلة» أو «مستقلّة»، إذ إن هذه الأخيرة محتاجةٌ إلى «واقع إنتاجي أو صناعي أو توزيعي معيّن» كي تكون بديلاً منه، أو مستقلّة عنه. يُضيف رضا قائلاً: إن المسار الذي تعيشه السينما اللبنانية طويلاً، خصوصاً في الأعوام اللاحقة للحرب الأهلية، يكشف وجود أفلام مصنوعة «لتلبية رغبة أصحابها في استقطاب جمهور سائد (كما هو شأن الدول كلّها التي تمتلك صناعة فعلية)، وأفلام أخرى تتغاضى عن الرغبة هذه، وتهدف إلى تحقيق ذات فنّية تتحلّى برؤية شخصية».

لن يختلف معنيون بالهمّ النقدي اللبناني على مقولة كهذه، وإنْ يذهب كلّ واحد منهم، في تحليله، إلى بعض الاختلاف في التحليل. غير أن إجماعاً يُمكن تبيّنه من كلامهم، يتمثّل بقول مفاده أن «ليس كلّ فيلم تجاريّ (لبناني أو غير لبناني) رديئاً، وليس كلّ فيلم غير تجاري جيّداً». يقول محمد رضا: «مع الغياب المذكور لأسس الصناعة المركزية، فإنّ ظاهرة الأفلام النوعية، التي يُراد تسميتها بالمستقلّة، تعرف هذا المزيج في المستويات، وهي عرضة له».

البديل ومآزقه



لقطة من «يامو» (2012) لرامي نيحاوي

للمخرج اللبناني برهان علوية رأيٌّ يختصر المسألة برمّتها. فهو المعروف بكونه أحد أبرز العاملين على بلورة مفهوم سينمائي متكامل لـ«سينما بديلة» عربية، وليس فقط لبنانية دائم التكرار بخصوص المفهوم هنا: «كي تنجح الدعوة هذه، فعلى الفيلم البديل أو المستقلّ أن يحصل على منتج بديل، وموزّع بديل، وصالة بديلة، وجمهور بديل». لكن، في المقابل، فإن واقع الحال اللبناني يكشف أمراً أساسياً: وفرة الأفلام المنتجة منذ نهاية الحرب الأهلية (1990)، التي تمرّ في حالات خمود عديدة لأعوام متلاحقة، تؤدّي إلى إنتاج نمطين اثنين، لا يزال المشهد المحليّ يخضع لهما: نمط تجاري بمعناه الاستهلاكيّ المسطّح، ونمط غير تجاري، ينقسم، بدوره، إلى نوعين: أول يحاول أن يمزج مقوّمات التجاريّ في معالجة مواضيع تمسّ جوهر الحياة اللبنانية وهموم اللبنانيين (ولا ينجح دائماً في «مهمّته» تلك)؛ وثانٍ ينصرف إلى مفردات العمل الإبداعي الصرف، التي لن تحصل على جمهور واسع، غالباً. ولعلّ النوع الثاني هنا ينطبق عليه مفهوم «سينما بديلة» أو «مستقلّة»، على الرغم من أن البديل هنا ناشئ في مواجهة نتاجات استهلاكية لن تتحوّل، هي أيضاً، إلى «صناعة متكاملة».

وإذْ يُعلِّق البعض أهميةً على عنصرٍ ضروريّ لإنجاح تجربة البديل أو المستقلّ، يتمثّل بـ«الجمهور»، إلّا أنّ أفلاماً استهلاكية محضة، تتكاثر مؤخّراً، من دون أن تحافظ على جمهور، يتابعها سابقاً، وينفضّ عنها لاحقاً لشدّة بهتانها. أما بخصوص «الصالة البديلة»، فلا بُدّ من التوقّف، ولو سريعاً، عند تجربة «متروبوليس»، التي تفتح أبوابها في 11 يوليو/تموز 2006 (وتستمر لغاية اليوم من دون توقّف) أمام اختبار سينمائيّ متحرّر من كلّ استهلاك أو شكل تجاري بحت، ويتيح لمفهوم «صالة فنّ وتجربة» أن يفرض نفسه في المشهد اللبناني، ويمنح تجارب فيلمية لبنانية يُمكن وصفها بالسينمائية المنتمية إما إلى مفردة «سينما المؤلّف»، أو إلى شكل تجديديّ في التصوير والتوليف والمعالجة واختيار المواضيع فرصة التواصل مع «جمهور» يعتاد نمطاً كهذا، غربياً وعربياً ولبنانياً؛ ويتابع كلّ جديد يُمكن متابعته إما بفضل الدور الثّقافي للسينما، الذي تؤدّيه «صالة متروبوليس»، وإما بفضل «أيام بيروت السينمائية»، المُقامة مرّة واحدة كلّ عامين في الصالة نفسها، والمنتمية مثلها إلى المختلف في صناعة الفيلمين اللبناني والعربي، وإما بفضل حضور «مهرجان السينما الأوروبية» في «متروبوليس» أيضاً، بما يُقدِّمه سنوياً من اختبارات تجديدية أيضاً.

لن تكونَ القراءة هذه وافيةً، لأن التجارب، المُنجزة بدءاً من مطلع الألفية الثالثة على الأقلّ، محتاجة إلى ما هو أبعد من مجرّد تحليل نقدي لمفهوم البديل أو المستقلّ، لما فيها من غنى فَنّي وثقافي وجمالي، قابل لمزيدٍ من النقاش المطلوب.

> "التجارب، المُنجزة بدءاً من مطلع الألفية الثالثة، على الأقلّ، محتاجة إلى ما هو أبعد من مجرّد تحليل نقدي لمفهوم البديل أو المستقلّ"

> تتشابه مسيرة القطاع السينمائي في سورية، بما شهده من أزمات وتحدّيات، مع سيرة البلاد وتحوّلاتها. ويكاد واقع صناعة هذا الفَنّ الذي بدأ في سورية عام 1927 بإخراج وإنتاج «رشيد جلال» لفيلمه «المتهم البريء»، أن يكون الشاهد الأبرز على مآلات الفنون في ظِلّ الاستبداد السياسي والأيديولوجي خلال نصف قرن من الزمن.

البديل موازياً للمأساة!

عماد مفرح مصطفى (سوريا)

شهد القطاع السينمائي في سورية تحوّلات جوهرية مع وصول «حزب البعث» إلى سدة الحكم عام 1963 واستخدامه لكل الفنون، كأداة تخدم توجهاته الأيديولوجية والسلطوية، بعد تطويع الفنون و«تنظيمها» وإلحاقها بأجهزة الدولة والحكومة. وقد كان نصيب القطاع السينمائي من تلك التحوّلات، هو تشكيل «المؤسّسة العامة للسينما»، ومعها دخل الإنتاج السينمائي واتجاهاته مرحلة جديدة، خاصة مع صدور مرسوم عام 1969 القاضي بحصر استيراد وتوزيع وإنتاج الأفلام بالمؤسّسة «العامة»، والتي باتت العين المراقبة لوجهة السينمائيين عبر إعطائها الحق الحصري والاحتكاري لكل الشؤون السينمائية في البلاد. لذلك أخذ مفهوم «السينما البديلة» في سورية بعداً سياسياً وتصنيفاً مغايراً لما هو معروف ومرتبط بمعادلة العرض التجاري والطلب الترفيهي. وبذلك تكون «السينما البديلة» في سورية هي السينما «المستقلة» والخارجة عن إرادة السلطة والرؤية المؤدلجة للحزب الحاكم.



ملصق فيلم «سُلّم إلى دمشق»

> التوجّه إلى السينما البديلة جاء نتيجة الرغبة في تقديم سينما متخلصة من مضايقات «المؤسّسة العامة للسينما»

والحقيقة أن أزمة السينما في سورية، لم تكن ناتجة عن قلّة الموضوعات الملتزمة «بقضايا الجماهير» بقدر ما ارتبطت بغلبة



عمار البيك



ميار الرومي

الجانب الأيديولوجي الشمولي الضيق على رحابة الجانب الفنّي والمتنوّع، واحتكار جهة بعينها لكل شؤون السينما من إنتاج وتوزيع وإشراف واستيراد، مثلما لم تكن الأزمة ناتجة عن أزمة مفاهيم ومصطلحات، فحتى مفهوم «السينما البديلة» لم يكن غريباً عن طروحات السينمائيين السوريين، فخلال «مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب» عام 1972، أعلن عن انطلاق «حركة السينما البديلة»، الساعية إلى استبدال «السينما السائدة»، بأخرى أكثر جدية مع التأكيد على ضرورة إدخال مفهوم التجريب على السينما السورية.

وفي هذا الاتجاه، شهدت السينما البديلة في سورية، محاولات جريئة من قبل بعض المخرجين السوريين ربما كان أبرزهم، الراحلين «نبيل المالح» (1936 - 2016) و«عمر أميرلاي» (1944 - 2011)، اللذين حاولا تقديم أعمال نوعية تدعم توجه السينما المستقلة على اعتبار أن هذه السينما هي البديل النوعي في تاريخ السينما، على حَدّ تعبير المخرج السوري «عمار البيك» الذي يرى أن خصوصية السينما البديلة لا يمكن تحديدها بالجانب الإنتاجي والمالي فقط، بل بخروجها عن النمط السائد والتجاري والجنوح نحو الإبداعي.

ويشير «البيك» إلى أن التوجّه إلى السينما البديلة جاء نتيجة الرغبة في تقديم سينما مختلفة والتخلّص من مضايقات «المؤسّسة العامة للسينما»، ويقول البيك: «أنت مخرج سوري إذن على أعمالك أن تمر من خلال المنظومة الرسمية المعقدة، وتهدر الكثير من الوقت والجهد في محاولة للتحايل على تلك المنظومة عبر اعتماد الرمزية في الأسلوب، وإخفاء كل ما يزعج ويضايق الرقابة» لذا يأتي العمل السينمائي، غالباً، بنتائج متواضعة على المستوى الفنّي والإبداعي، والدليل على ذلك، عدم وجود أفلام سينمائية سورية استطاعت أن تترك بصمتها الإبداعية على الصعيد العالمي.

ويعد «البيك» أن موضوع السينما «الرسمية» وعلاقتها مع السينما البديلة هو موضوع شائك ومعقد ويحتاج تشريحه إلى البحث في العديد من القضايا المتعلّقة بالنظام السياسي والأمني الذي حاول و«يحاول» فرض الرقابة الصارمة على كل نتاج ونشاط للقطاع السينمائي وحصره بالمؤسّسة العامة.

في حين يرى المخرج السوري «ميار الرومي» أن السينما البديلة أضافت وبمجهود عدد من المخرجين السوريين رؤى جديدة على «هويّة السينما السورية»، عبر طرح قضايا جريئة ولافتة، مشيراً إلى أن صناعة السينما في البلدان العربية تختلف من بلد إلى بلد، وفق شروط ومقومات مختلفة، لذا تأتي السينما البديلة في كل بلد عربي وفق ظروف وسياقات مختلفة عن بلد آخر. فتصنيف السينما البديلة بكونها الخط المناهض للسينما التجارية، ربما لا يصح إلّا في بلد كمصر، صاحبة الإنتاج السينمائي الأكبر بين العرب، بينما تنحو في سورية باتجاه السينما المستقلّة عن السينما الرسمية ذات الطابع المؤسّساتي الحكومي.

ويشير «الرومي» إلى أن أغلب السينمائيين السوريين حتى الذين اعتبروا من مؤسّسي وداعمي السينما البديلة «كعمر أميرالاي» وغيره، عملوا لفترات طويلة مع «المؤسّسة العامة» وتمولوا منها لإخراج عدد من الأعمال والمشاريع السينمائية، مبيناً أن «السينما البديلة» هي إحدى صيغ التحرّر من حالة التشويه الثّقافي والتسطيح الفَنّي، وهو ما يذهب إليه «البيك» أيضاً من خلال حديثه عن تفضيل السلطة للتليفزيون والاهتمام به

> صنع فيلم تسجيلي ضد نظام ديكتاتوري لا يعني بالضرورة أنك سينمائي مبدع، والمشاركة في مهرجانات سينمائية عالمية مهتمة بـ«القضية السورية» لا تعني أنك أصبحت مخرجاً...



مشهد من فيلم «طوفان في بلد البعث» لعمر أميرلاي

> تصنيف السينما البديلة بكونها الخط المناهض للسينما التجارية، ربما لا يصح إلّا في بلد كمصر، صاحبة الإنتاج السينمائي الأكبر

كأداة «سحرية» تروج لنهج النظام السياسي، بالقول «إن سيطرة الإنتاج التليفزيوني على الثّقافة السمعية البصرية في سورية جرت برعاية النظام السياسي، وتزامن ذلك مع وضع عراقيل كثيرة أمام أصحاب الصالات وبعض المنتجين المستقلين» في مجال الإنتاج السينمائي، وعدم إتاحة الفرصة لكل السينمائيين لتقديم مشاريعهم السينمائية إلى المؤسّسة والنظر إليهم بذات العين.

ويضيف «البيك» أنه وبالرغم من كل التحدّيات، هناك تجارب سينمائية سورية مستقلّة جيدة وجديدة لبعض الأسماء المجتهدة، التي تؤسّس لمستقبل مختلف أكثر انفتاحاً وتجريباً من السابق، مشيراً «إلى أن هذه التجارب استطاعت تقديم صورة مغايرة عن نمطية إنتاجات «المؤسّسة العامة» وعن تجارب أغلب المخرجين السوريين الذين درسوا في بعض الدول الاشتراكية «السابقة» نتيجة المنح الدراسية المتاحة للبعض ممن تقدّموا، كما جرت العادة في سورية على حساب الآخرين».

ومثلما كان لظهور وتأسيس «المؤسّسة العامة» الدور والتأثير الكبير على مجرى الحياة السينمائية في سورية، فإن انطلاق «الثورة السورية» عام 2011 وما تبعها من تطوّرات أثّرا بشكل عميق وجوهري في ظهور «سينما بديلة» تطمح إلى التجريب وتقديم صيغ سينمائية جديدة. لكن وبالرغم من توافر أجواء مساعدة، إلّا أن المنتج الفَنّي والسينمائي البديل مازال يعاني من جملة نواقص وثغرات. «فالثورة» وإن أعطت مساحة كبيرة للمادة المصوّرة، وفرصة نادرة ومميّزة لحرّية «التعبير» وتجريب الفنون، إلّا أنه لا يمكن اعتبار كل ما أنتجته الثورة سينمائياً بأنه أفلام ذات قيمة إبداعية. «فصنع فيلم تسجيلي ضد نظام ديكتاتوري لا يعني بالضرورة أنك سينمائي مبدع، والمشاركة في مهرجانات سينمائية عالمية مهتمة بـ«القضية السورية» لا تعني أنك أصبحت مخرجاً تمتلك «MASTERPIECE» العالمية، وهذا الكلام ينطبق على جميع المخرجين السوريين بالمطلق».

وهو ما يتوافق مع رؤية «الرومي» الذي يقول «للأسف تم اختيار بعض الأفلام السورية ضمن فعاليات بعض المهرجانات لاعتبارات تتعلّق بالحدث السياسي وليس لعمق الرؤية السينمائية والفَنّية لتلك الأفلام، مشيراً إلى ضرورة فتح أبواب النقد تجاه التجربة الفَنّية والسينمائية للثورة، وإعادة تقييم ما أُنتج خلال الأعوام الماضية دعماً لتطوير السينما البديلة، ومن أجل مغادرة موقع المتردّد والحريص والخائف على «خدش الثورة» ومشاعر «الثوار»، وذلك من خلال تجريد المشروع الفَنّي من جانبه العاطفي ووضعه



مشهد من فيلم «سُلَّم إلى دمشق» إخراج محمد ملص

تحت عين النقد والتقييم الفَنّي الصحيح حتى تتمكن هذه المشاريع من مجاراة الزمن، ونتمكن نحن من إدراك ماهية هذه الموجة الفَنّية والثورية.

ويتفق «الرومي» مع «البيك» بأنِ الثورة وعلاقتها بالسينما البديلة حقّقت أموراً مميزة، بإتاحة الفرصة لعدد كبير من السينمائيين للخوض في المجال العام، والتطرّق إلى قضايا مصيرية مهمة وإشاعة ثقافة سينمائية، مثلما استطاعت إسقاط كل مزايا السينما التي سبقتها وتجاوز مرحلة العجز عبر إضفاء طابع من الخفة والجمال لما هو يومي ومعاش، وجعله على صلة قوية بالفَنّ الحديث والمعاصر.

ويشير «البيك» إلى أن الجانب الإيجابي في موضوع «السينما البديلة بعد الثورة»، يرتبط بظهور أسماء شابة جديدة بعد فترات طويلة من احتكار بعض الأسماء للفضاء السينمائي في سورية، رافضاً ما أُصطلح عليه إعلامياً بـ«هوية السينما السورية»، بالقول إن «الفيلم هو هويّة المخرج صانع الفيلم أولاً وأخيراً، ولا نستطيع اختصار اختلاف التجارب الإبداعية بمصطلح هويّة السينما السورية، فكل الفنون تدافع عن استمراريتها رغم المصائب التي تحلّ بالجغرافية ومبدعيها، وهي في حالة تجدّد دائم وولادة مستمرة، ومن هذا المنطلق أرى أن مستقبل السينما السورية مرهون بحالات إبداعية فردية ستولد مع مرور الزمن مثل أي فَنّ آخر».

لكن رؤية «الرومي» حول مستقبل السينما السورية البديلة تختلف عمّا طرحه «البيك»، إذ يعتبر أن السينما هي صناعة وليست مجرد إخراج وإنتاج فيلم أو فيلمين، ومن ثَمّ الحديث عن ظهور موجة وتيار فَنّي قويم وقائم بحَدّ ذاته هو أمر سابق لأوانه.

ويضيف «الرومي» أنه وبالرغم من إنتاج العشرات من الأفلام حول «الثورة» إلّا أننا لا نستطيع الجزم بأن ما أُنتج إلى اللحظة الحالية يشكّل موجة فَنّية تمتلك كل شروط ومقومات الفَنّ السينمائي الحديث. صحيح أن الكثير من الأفلام السورية المنتمية إلى السينما البديلة تحظى بمستوى عالٍ من الرواج والتفاعل لكنها تعاني من مشكلة حقيقية ترتبط بالمستوى الفَنّي واستسهال البعض كيفية إخراج أفلام وإدارة ذلك بمنطق الرغبة في الحصول على أكبر عدد من «اللايكات» و«الإعجابات».

واقع الحال، تبدو السينما البديلة في سورية اليوم على موعد لاستقبال تجارب شبابية وإخراجية جديدة تفرزها المأساة السورية المستمرة، والحالة غير الطبيعية التي يعيشها شعبها، والتي تتطلّب طرح تعبيرات سينمائية جديدة تعزّز الحاجة الفعلية إلى سينما «بديلة» ومتجدّدة.

> "الثورة وعلاقتها بالسينما البديلة حقّقت أموراً مميزة، بإتاحة الفرصة لعدد كبير من السينمائيين للخوض في المجال العام"



البديل وهشاشة العمق

محمد بن زيان

يُعدّ التجريب بمثابة جوهر الممارسة الإبداعية، فالإبداع هو اشتغال بالانزياح لصياغة المتجاوز والمخترق.. لكن التجريب هو محصلة تفاعلات، محصلة قراءات وخبرات وتجارب... هو صياغة تجاوز يتحرّى تحقيق الذي يظل غير متحقّق تماماً، لأن في تحققه انتهاءه وفي الانتهاء توقّف نبضات الحياة.

إن التجريب هو ذلك الهوس المتوهج والمتأجج قلقاً مبدعاً، ذلك ما نرصده عندما نتأمل التجارب السينمائية التي عرفتها البلدان العربية مع مخرجين كمرزاق علواش ويوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وعبد السلام شادي ونوري بوزيد وناصر خمير ومحمد ملص ومحمد هونو وسهيل بن بركة ونبيل لحلو... تجارب انزاحت عن النمطي وحاولت صياغة جمالية منزاحة عن المكرس.

السينما كأي فنّ ترتبط برؤية وبتقنيات، ولا يمكن استيعاب التجريب إلّا باستحضار الرؤية والتقنيات، وإلّا اختلطت الأمور وأصبح كلّ من يحمل كاميرا ويصوّر فاعلاً سينمائياً.

المرجع وجدلية الاستمرار/ الانقطاع

كلّ تجربة مرتبطة بجدلية الاستمرار/ الانقطاع، فكلّ تجربة موصولة بما سبقها، ولا يمكن استيعابها وتمثلها بدون استيعاب التراكمات وجينيالوجيا التشكل.

وللجزائر علاقة مع السينما تعود إلى بدايات الفنّ السابع مع الإخوة لوميير، وفي الجزائر ارتبطت نشأة السينما بالقضية الوطنية ونشأت في رحم الثورة. بعد الاستقلال كانت الانطلاقة واعدة وتكرّست أفلام جزائرية لحامينة وآخرين عالمياً، وكانت الجزائر محطة لسينمائيين مهمين كيوسف شاهين وكوستا غافراس... لكن تراجع الوضع كما تراجعت كلّ القطاعات وغابت المرافق وغابت الأطر وغاب المناخ الجاذب...

من بدايات السينما كان للجزائر اتصال معها، فالبلد المحتلّ من المستعمر الفرنسي، كان فضاء للكثير من البدايات التأسيسية للمنجز السينمائي. وفي المرآة السينمائية كان ما حضر في رسوم تغذّت بالإيكزوتيكية... وإجمالاً كان الاتصال الجزائري بالسينما في بداياتها، اتصالاً

مركباً، اتصالاً موصولاً بعنف الحداثة الغربية في تجليّاتها بالمستعمرات، واتصالاً منتجاً لما زاد في فتح الأفق الوجودي والنضالي. ولقد خصّص المفكّر مصطفى لشرف فقرات من كتابه «أسماء ومعالم» لذلك التواصل، كما ذكر الرئيس الأسبق بن بلة في حوار أجراه معه محمد خليفة إظهار حِسّ الانتماء بالإقبال على متابعة الأفلام الواردة من مصر.

وفي رحم الثورة التحريرية تشكّلت إرهاصات السينما في الجزائر، تشكلاً ربطها بالتاريخ النابض.

ذلك مستند محوري لتمثل مسار السينما في الجزائر، مسار طغى عليه الالتزام بقضية تمجيد الثورة وبمعركة البناء الوطني.

وتجربة علواش كمخرج يُعدّ من أغزر المخرجين الجزائريين إنتاجاً، تعتبر محورية ودالة.

محورية لأن المخرج واكب تحوّلات، وقدّمت أفلامه قراءة سينمائية مغايرة لمن انطلق معهم أو بعدهم.

هو مخرج لم ينجز أفلاماً مستنسخة للنموذج المعياري المكرّس، وشاركه في ذلك البعض كزموري في فيلمه: «سنوات التويست»، وكفيلمي حسن طيرو في القصبة وهروب حسن طيرو.

وتميّز علواش أيضاً بأن أفلامه لم تتطرق لحرب التحرير، ولم ينجز ما كان يُعدّ مندرجاً في سياق الدعاية للسلطة الوطنية، وفي الوقت ذاته كانت انطلاقته مقترنة بمرحلة توهج وأحلام كبيرة، تلتها مرحلة انكسار وخيبة بلغت ذروتها التراجيدية في سنين المحنة الرهيبة في تسعينيات القرن الماضي. ولخص علواش ذلك قائلاً: «أنا من جيل عاش في ضبابية ما بعد حرب التحرير. أعتقد أنني كنت مثل كثيرين، صبوراً ورومانسياً. كنت مثل غيري، أحمل آمالاً كبيرة بعد الاستقلال، لأن البلد كان يعيش مرحلة البناء، أما اليوم، فإننا سنضطر إلى إعادة النظر، وإعادة البناء من الصفر». وقال معبّراً عن ندمه على إنجاز شريط عم الثورة الزراعية: «كنا جيلاً وقع ضحية الخطابات السياسية المزيفة».

يُعدّ فيلم «عمر قتلاتو الرجلة» شهادة ميلاد مخرج، ومحطة تحوّل في المنجز السينمائي الجزائري... فيلم انزاح عن نمطية التمجيد للثورة ولمكاسب معركة البناء كما يُقال، فيلم تعاطى مع تفاصيل ويوميات معاناة وهواجس وخيبات جزائري في سبعينيات القرن الماضي، وغاص في المدينة المغيّبة غالباً في ظِلّ محورية الريف في الخطاب المتداول، وهي محورية اقترنت بعوامل متداخلة امتزجت في صياغة أيديولوجية تشكّلت من تأثيرات متعدّدة واستحضرت مرجعيات مختلفة، جمعت بين قصيدة الأمير الممجدة للبادية وتنظيرات فرانز فانون عن دور الريف في الكفاح.

عمر قتلاتو لم يكن فقط المنطلق، بل كان الإنجاز الأهم في مسار علواش، ورغم كثافة إنتاجه، لم ينجز ما يُعدّ تجاوزاً لفيلمه الأول.

بعد فيلمه الأول، توالت أفلامه بوتيرة تجعله أكثر المخرجين إنتاجاً واستمرارية. لقد ظهر مخرجون متميزون بأفلام متميزة، لكنهم اختفوا ولم يتمكنوا من مواجهة سلطة التنميط المكرّسة، مخرجون كمحمد زينات صاحب فيلم «تحيا يا ديدو» وعبد العزيز طولبي صاحب فيلم «نوة» المقتبس من نص للطاهر وطار وفاروق بلوفة صاحب فيلم «نهلة» عن الحرب الأهلية اللبنانية.

ظلّت المحورية للعاصمة، وخصوصاً باب الواد، الحي الشعبي المعروف في أفلام علواش وحمل فيلمان عنوان باب الواد، أي فيلمي «باب الواد سيتي» و«باب الواد ويب». عن ذلك الحضور عبّر قائلاً: «من خلال أفلامي، أستشعر واجب الالتزام، مثل أي مواطن عادي، أؤدي دوري كملاحظ للراهن. أتلقى دورياً عروضاً لتصوير أفلام في فرنسا، لكن الجزائر وحدها من يشغل بالي، وحدها من أريد أن أصوّرها، وأن أحكي عنها».

في فيلمه «مغامرات بطل» وبسخرية ونوع من الفانتزيا يحكي عن توهّم البطل المنتظر.

وفي فيلم «رجل ونوافذ» صراع نفسي في مواجهة ضغوط مجتمع لا يرضى بالمنضبطين مهنياً.

ففي «باب الواد سيتي» اشتغال على بدايات ما عرفته تسعينيات القرن الماضي من مواجهات، وفي فيلم «العالم الآخر» مرافعة سينمائية ضد مسار التسوية مع الجماعات المسلحة، وحضر ذلك أيضاً في فيلمه «التائب».

وبحكم إقامته في فرنسا كان لوضع المهاجرين جاذبيته وهو ما حضر في فيلم «مرحباً يا ابن العم».

وواجه علواش الطابو بالتطرّق إلى موضوع المثليين والدخول إلى عوالمهم في فيلمه «شوشو».

كما واكب علواش كلّ التحوّلات وتطرق لكلّ ما ظلّ حاضراً من انشغالات كالهجرة السرية في حراقة والمخدرات في «مدام كوراج» والعنوان مأخوذ من تعبير متداول في الشارع، وعن ما سميّ بالربيع العربي. وفي فيلمه «سطوح» عاد لكلّ ما تعيشه المدينة من صدامات وتناقضات وصراعات، وكان اختيار السطوح كحيّز معبّراً عن مدينة تختزل أسرارها وخفاياها سطوح وأقبية العمارات.

تعرّضت أفلام علواش لتأويلات سياسية ودينية، وغاب غالباً التعاطي الجمالي، أي مع ما هو أساسي.

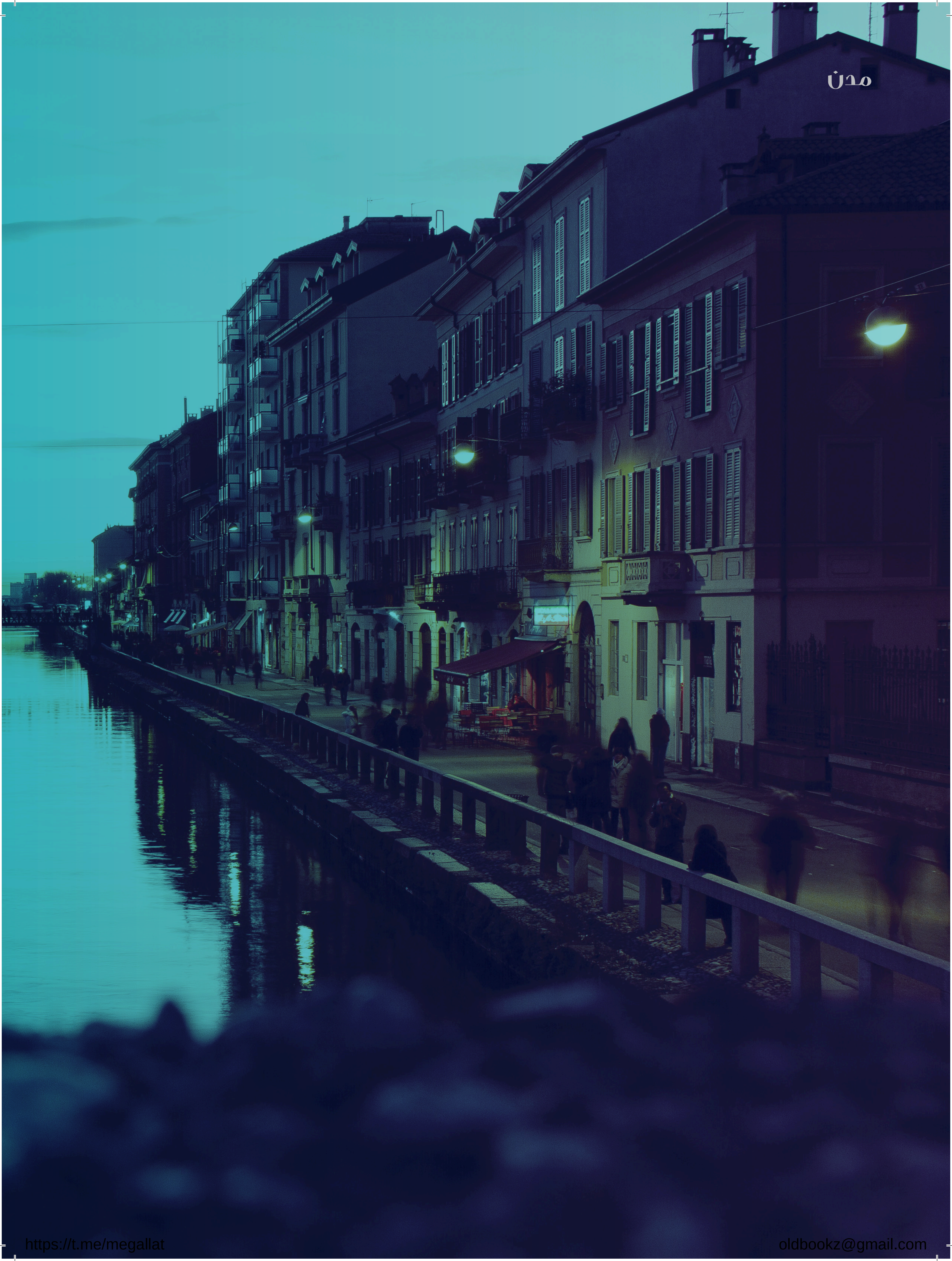
والملاحظ في أفلام علواش وفي أفلام مخرجين جزائريين آخرين براعة من الناحية التقنية، وجرأة في طرح ما يعتبر طابوهات، لكن يقترن ذلك بهشاشة في التأسيس الرؤيوي وفي سطحية تفقد الأفلام قوة الحمولة.

كما أن الحرص على الإنتاج المستمر والمواكبة المتواصلة للتحوّلات، قد يكون فخاً يجرّد المنجز من القيم الجمالية.

وكما ورد في مقال الكاتبة آية الخوالدة: «تبدو معالجة فيلم «حومة باب الواد» امتداداً لفيلمه الأول «عمر قتلاتو الرجلة»، حيث المعالجة هنا واقعية نثرية، وإنما بعكس الفيلم الأول بدون روح السخرية التي كانت فيه، ومن ناحية المضمون فالفيلم الجديد أقل عمقاً من الفيلم الأول. ففي فيلم «حومة باب الواد» محاولة للقول السياسي هي أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح، إنما بدون جرأة كافية، والتلميح لا يكفي لجعل العمل الفَنّي عملاً سياسياً بالمعنى الدقيق لمصطلح العمل الفَنّي السياسي».

وما ذكرته الخوالدة، عبّر لي عنه أحد الممثلين المخضرمين، سبق له أداء دور في فيلم لعلواش.

قد يعتبر منجز علواش بديلاً في مكتبة الأفلام الجزائرية، لكنه بديل يعاني من هشاشة التأسيس الرؤيوي.



ميلانو... «الوصايا العشر» السياحية

ميلانو: يوسف وقّاص

صباح ميلانو اليوم، كان - كالعادة - قاتماً، وأينما نظرت تجد تفصيلاً للوحة أو لبناءٍ من عصر النهضة أو من الفنّ الحديث، في الأزقّة الضيّقة القريبة من وسط المدينة القديمة، حتى أنّه يصدفُ أن تلتقي بأشخاص يشبهون ليوناردو دافنشي، أو دانتي، بأنفه المعقوف.

انتظر، في شارع سانتا مارتا، أكثر من عشرين دقيقة قبل أن تخرج هيلغارد من الفندق: ألمانيّة في الستينيات من العمر، تتكلَّم إنجليزية مقبولة، تقول إنها استوعبتها ووضعتها على المحكّ خلال زيارة طويلة للعاصمة البريطانية، ولكن اللكنة بقيت - كما هي - ألمانيّة، دون أيّ رفق بالأحرف. رغم أنِ عملي، دليلاً ومترجماً، يتطلّب أن أكون حذراً، وأن أستوعب، في أقلّ وقت ممكن، شخصية السائح، مستعيناً بآلاف المعلومات المُخزّنة في دماغي عن عادات شعوب مختلفة وسلوكاتها، إلّا أن، كلّ لقاء جديد لا يخلو من المفاجآت: «أودّ أن أصارحك بأنني تردّدت بعض الشيء قبل أن أوافق على القيام بهذه الجولة.. ألا ترى أنني مُحقّة؟ أتمنّى ألّا نجد أنفسنا، فجأةً، بين أناس يُفجّرون أنفسهم، ويُطلقون النار، عشوائياً، على المارّة. إنه لأمر مرعب حقّاً! فلنسلك هذا الطريق، أودّ أن أرى تلك الكنيسة عن قرب». جولتنا كانت تتضمّن عشرة أماكن، أو ما يُسمّونه، هنا، «الوصايا العشر السياحية»، وكلّها تبدأ من نقطة ارتكاز واحدة، هي عصر النهضة، التي لو لم تكن، لما استطاعت أوروبا - ربَّما - أن تقف على قدميها حتى يومنا الحاضر. ورغم أن هنالك من يحاول النيل من تلك الحقبة، إلّا أن الغالبية تعترف، دون أن أدنى تردّد، بالدور الكبير الذي قام به أولئك الروّاد في بثّ روح النهضة في الجسد الأوربي المتهالك، وفوق كلّ شيء إرغام الكنيسة على الاعتراف بواقع جديد ورؤية جديدة، ليس للمستقبل فحسب، بل لكلّ الأمور التي تتعلّق بحياة الفرد وحياة المجتمعِ. وجملة غاليليو غاليلي الشهيرة: «إنها تدور!»، بعد صدور الحكم عليه من قِبَل محكمة تفتيش بابوية؛ لتبنّيه - بطريقة غير مباشرة - نظرية كوبرنيكوس حول دوران الأرض، لا زالت تُعَدّ دافعاً للذهاب قُدُماً نحو البحث والتجديد، وعدم الاستكانة، أبداً، للمصاعب، حتى ولو كان الأمر يتعلّق بالمجازفة بحياة الفرد نفسه. فغاليليو غاليلي، عندما أصرّ على أن الأرض تدور، وأنها، حتماً، ليست مركز الكون، كان على وعي تامّ بأن الحقيقة هي أغلى وأثمن من حياته نفسه. وذلك الإصرارِ - بالضبط - المبنيّ على المنطق وعلى التجربة العلمية، هو الذي أرغم الكنيسة على تغيير مسارها؛ ومن ثمّ افساح المجال أمام الأفكار التنويرية الجديدة، مع أنها تحوّلت، فيما بعد، إلى وسيلة للسيطرة ولاستعباد الشعوب، المغلوب على أمرها.

في هذه الأثناء، كنّا قد وصلنا إلى الصرح، أو الوصيّة السياحية الأولى. هيلغارد، بعد أن ألقت نظرة سريعة على الجوار، وقفت في وسط الساحة، وبدأت تُحدّق، باهتمام بالغ، في واجهة الكاتدرائية العملاقة.



كاتدرائية الدوومو ميلانو



1 - «الدوومو» أو كاتدرائية سانتا ماريا ناشنتي

«لا أعتقد أنها أقدم من كاتدرائية آخن؟»، تساءلت هيلغارد، دون أن تلتفت، وكأنها تُحدّث نفسها. «حتماً، لا»، أجبتُ، «فقد بُدء العمل في بناء كاتدرائية آخن عام 796م، بمبادرة من شارلمان الذي دُفن فيها، لاحقاً. وهي تُعدّ أقدم كنيسة في شمال أوروبا، بينما بُدء العمل ببناء كاتدرائية ميلانو في عام 1386م، على الطراز الغوطي اللومباردي، وهي تُعدّ رمز المدينة- بامتياز- بتمثال مريم العذراء الذي يعلو قمّتها، وهو مصنوع من النحاس المذهّب، وقد قام بإنجازه الفنّان جوزيبّي بيني. وكان كبير الأساقفة أنطونيو دي سالوتسو قد اقترح بناء الكاتدرائية لكي تحلّ مكان كنيسة سانتا ماريّا ماجّوري، وتحمل اسماً جديداً، وهو سانتا ماريّا ناشنتي، وقد اجتازت عملية البناء ستّ مراحل:

- مرحلة فيسكونتي (1387 - 1447): في هذه المرحلة، قام جان غالياتسو فيسكونتي، سيّد ميلانو، بتأسيس (مصنع الدوومو المبجّل)؛ بهدف البدء بالمشروع وإنجاز أعمال البناء واتّخاذ قرار استخدام مرمر كاندوليا (منطقة فيربانيا التي تبعد 50 كم عن ميلانو) في بناء الصرح. على إثر ذلك، وصلت إلى المدينة أعداد كبيرة من المهندسين، والنحّاتين، والبنّائين من وسط أوروبا، وكانوا مشدوهين، من عظمة المشروع.

- مرحلة سفورتسيسكا (1450 - 1520): وصل بناء صحن الكنيسة والهيكل والمعمودية، في هذه المرحلة، إلى درجة متقدّمة، وتَمّ بناء أعلى منحوتة مخروطية وتنفيذ لوحات الزجاج الملوّن الذي يغطّي النوافذ العملاقة وعدد كبير من التماثيل التي تزيّن الجدران الخارجية، من كافّة الأطراف.

- مرحلة بورّوميو (1560 - 1650): في هذه المرحلة، أدخل رؤساء الأساقفة كارلو وفيديريكو بورّوميو تأثير الإصلاح الكاثوليكي على طراز البناء.

- مرحلة القرن السابع والثامن عشر (1650 - 1800): تَمّ إكمال الواجهة مع المنحوتات المخروطية وتمثال السيدة العذراء.

- مرحلة القرن الثامن والتاسع عشر (1800 - 1900): في هذه

المرحلة، تمّ الانتهاء من بناء الواجهة وتركيب الزجاج المعشّق، باستعمال تقنية الطلاء بالمينا.

- مرحلة القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحالي (1900 - الوقت الحاضر): وتُعَدّ مرحلة عمليّات الترميم الكبرى، والتنقيب عن الآثار في الساحة.

إذاً، كما ترين، تطلّبَ الأمر أكثر من خمسمئة عام لإنجاز هذا الصرح، ولازالت أعمال الترميم والصيانة قائمة».

«حسناً، لا أعتقد بأننا يجب أن نحصر اهتمامنا بهذه الصروح، فقط، لأن أوروبا تعاني، الآن، من مشاكل جمّة، بشكل أكبر ممّا يمكن أن نتصوّره!»، عَقَّبَت وهي تراقب، بدهشة، وبشيء من الريبة، مجموعةً من الشبّان الإفريقيين الذين يبيعون أساور من الخيوط الملوَّنة، حتى أن أحدهم اقترب منها، وبدأ يقنعها بأن تلك «التميمة» ستجلب لها حظّاً كبيراً في المستقبل. وضعت هيلغارد في يده قطعة نقود معدنية، ولفّت الخيوط حول معصمها على شكل سوار. «أنا لا ألومهم. لكن، يبدو أننا بالغنا في إيذائهم». ربّما، كانت تريد أن تقول بأننا بالغنا في «سحقهم»، ولكن ذلك الفعل- أيضاً- كان يشي بالشعور بالذنب.

«فلنتّجه نحو الرواق، ونرَ تلاميذ أفلاطون». قلتُ لها، مشيراً نحو أولئك الأشخاص، المسنّين، في أغلب الأحيان، الذين يقفون ضمن مجموعات صغيرة، ويبدأون مناقشات سياسية حامية، دون أن يصل الأمر بهم، أبداً، إلى استعمال الأيدي. «ربّما، تقصد نيتشه؟»، ردّت وهي تحاول أن تحثّ الخطى لتلحق بي. كنّا قد دخلنا الرواق الداخلي المؤدّي إلى ساحة مسرح لاسكالا. «لا أشكّ، أبداً، بمدى تأثيره، إنما الإيطاليون يصرّون على أن الثقافة الأمّ تبقى تلك الرومانية - الإغريقية». كانت قد توقّفت أمام مخزن عريق لبيع الهدايا. «يتناسون! ... يتناسون! ...»، تمتمت بعد فترة، ثم أضافت، وهي تنظر- بإمعان- إلى وجهي: «إذاً، ماذا تخبرني عن هذا المكان؟».



رواق فيتوريو إيمانويل

2 - رواق فيتوريو إيمانويل الثاني

«كنت أودّ أن أُرَيك عبارة الإهداء المنقوشة على القوس الذي يعلو المدخل، لأن هذا الرواق بُنِي على شرف الملك فيتّوريو إيمانويل الثاني، الذي دشّنه في عام 1867م، وكان الغرض منه ربط ساحة الكاتدرائية بمسرح لاسكالا. وهو، اليوم، يغصّ بالمحلّات والمقاهي الراقية. في الشكل الهندسي المُثمّن الأضلاع، من المرمر، الذي نشاهده، هنا، أمامنا، نجد شعارات مدينة تورينو (الثور)، روما (الذئبة التي أرضعت ريمو ورومولوس)، فلورنسا (الزنبق)، ميلانو (الصليب الأحمر). وإن وجود أروقة مسقوفة للمشاة في ميلانو يشكِّل جزءاً من الهندسة المعمارية التي تعود إلى القرون الوسطى؛ فعلى بعد مئتي متر، تقريباً، من هنا، توجد ساحة، يُطلَق عليها اسم بياتزا ميركانتي (ساحة التجار)، وتُعدّ واحدة من النماذج الأوّليّة من هذا النمط من البناء، وكانت الغاية منه التبادل التجاري والتبادل الثقافي- أيضاً- بين السكّان المحليّين والزوّار الذين كانوا يفدون إلى مدينة ميلانو، من بقية الممالك الأوربية».

«يبدو أن طابعنا هو الغالب!»، علّقت وهي ترسم على شفتيها الرقيقتين ابتسامة خبيثة. كانت تقصد «اللومبارديين أو اللونغوبارديين»، أحفاد قبائل الجرمان الذين قضوا على الإمبراطورية الرومانية في القرن الخامس الميلادي، واستعمروا هذه المقاطعة، بالإضافة إلى أولاد عمومتهم، سكّان مدينة البندقية الذين استعمروا المقاطعة المجاورة والتي تمتدّ لغاية الحدود مع كرواتيا. «هم لا يتناسون ذلك، بل أعتقد أنهم يصرّون كثيراً على هذه النقطة، وما المواقف العدائية تجاه أهل الجنوب سوى جانب واحد من هذا السلوك المحَيِّر!». بعد عدّة دقائق، ولكي تستجمع- ربَّما- أفكارها، توقّفت وقالت: «يبدو أنك على إلمام واسع بهذه الأمور. ولكن، لِمَ الحيرة وهم لا يفعلون أكثر من تنظيم عصابات إجرامية والفتك فيما بينهم؟». إشارتها إلى المافيا كانت واضحة، أردت أن أشرح لها معنى هذه الكلمة التي تعود أصولها، من بين أكثر من احتمال، إلى اللغة العربية، ولكنني استنكفت، في اللحظة الأخيرة، خوفاً من أن أقع في مطبّ، أنا في غنًى عنه، فالسيدة هيلغارد- كما لاحظت- كانت تنتظر اللحظة المناسبة للاندفاع نحو أراضينا أيضاً! عندئذ، بعد دورة سريعة حول تمثال ليوناردو وأربعة من تلاميذه (ماركو دي أوجّوني، جان جاكومو كابروتّي، تشيسار دا سيستو وجوفانّي أنطونيو بولترافيو)، الذي قام بتنفيذه جوفانّي ماني عام 1872، ارتأيت أن نتابع جولتنا في مسرح لا سكالا الواقع في الجهة المقابلة، متجاوزين قصر ماريني، مقرّ بلديّة ميلانو منذ عام 1861، والمبنى التاريخي للبنك التجاري الإيطالي.

4 - مربَّع الموضة

باقترابنا من هذه البقعة، بدا كأن هيلغارد استشعرت بنشاط دؤوب، وكان هذا أمراً طبيعياً، فلا توجد امرأة لا يخلب لبّها وحواسّها هذا المربّع الذي يحتوي على أجمل الألبسة الأنيقة والحلي والإكسسوار والأحذية وغيرها من وسائل الرفاهية والأناقة.

ومربّع الموضة هذا، يمتدّ من شارع مونتي نابليون، إلى شارع مانزوني، إلى شارع سانت أندريا، وشارع ديللا سبيغا، ويُعَدّ قلب عالم الأزياء في المدينة، مع الأزقّة المحيطة به. ولا أدَلّ على ذلك أكثر من الأسماء التي تحملها اللافتات والمعروفة، تقريباً، في كلّ أرجاء العالم.

إمبراطوريات صغيرة، بُنِيَت، في معظمها، بدأب ومثابرة، لا مثيل لهما، كما تشهد على ذلك قصص أصحابها، وأصبحت، في النهاية، تشكّل أحد أهمّ موارد الدخل الوطني (90 مليار يورو تقريباً). وعروض الأزياء الموسمية تستقطب كلّ عام آلافاً من رجال الأعمال ومن العاملين في هذا الحقل، من مختلف دول العالم. وقد قامت غرفة الأزياء الوطنية بإنشاء معهد لتعليم تصميم الأزياء لرفد هذه الصناعة بكوادر جديدة، ووضع دراسات مستقبلية وأبحاث لتطويرها، خاصّة في مجال ابتداع أقمشة جديدة تلائم متطلّبات عصرنا.

عندما خرجنا من شارع ديللا سبيغا، كنا نشعر بالجوع وببعض التعب. فجأة، توقّفت هيلغارد، وقالت- وكأنها تقرأ ما يدور في خلدي-: «أنا أفضّل الفورسْتل (هوت دوغ) مع سلطة الملفوف، وأنت؟». استغربت من إصرارها على هذا الطبق الألماني، فخلال مشوارنا، كانت قد سألتني أكثر من مرّة عن مطعم تقليدي لتناول صحن من السباغيتي منكّه بالحبَق، مع صلصة البندورة، أو طبق رز بالزعفران، وهو الطبق الذي تشتهر به مدينة ميلانو، وتفتخر به، أيضاً.



مسرح لا سكالا

3 - مسرح لاسكالا

«يا إلهي، إنه يبدو أقلّ تواضعاً حتى من الصور التي رأيتها!»، قالت، حالما وقع بصرها على البناء الذي تَمّ تشييده ما بين عامَيْ 1776م و1778م، ويمكن أن يتّسع لـ(2015) شخصاً. وكان هذا المسرح قد دُمِّر خلال الحرب العالمية الثانية، وأعيد بناؤه بعد الحرب مباشرةً، وهو من أشهر مسارح العالم، ويستضيف، منذ مئتي عام، فنانين معروفين عالمياً، ومن هذا المسرح، انطلقت أعمال فَنّيّة، يعاد عرضها في كلّ مسارح الأوبرا في العالم. وكان ستندال، الروائي الفرنسي الكبير، قد وصفه بأنه «المسرح الأوّل في العالم»، سواء من حيث البناء ومن حيث توزيع الصوت. واسم المسرح مستوحى من كنيسة سانتا ماريا ألاسكالا، التي كانت مبنيّة في المكان نفسه. في نهاية القرن الثامن عشر، حيث هُدِمَتْ الكنيسة لبناء هذا المسرح الذي تمّ افتتاحه، عام 1778، ببراما موسيقية، تحمل عنوان «عرفان لأوروبا»، وضع موسيقاها، خصوصاً لهذا الحدث، أنطونيو ساليري. في البداية، لم يكتفِ بتقييم العروض فقط، بل قدّم خدمات متعدّدة، بوجود صالة رقص، وصالة لحفلات الزفاف، وصالة للعب الميسر، الذي كان يوفّر دخلاً كبيراً للمسرح.

ومن هذا المسرح، انطلقت شهرة مغنّية الأوبرا العالمية ماريا كالاّس، عام 1950، بمسرحية «عايدة»، وتناوب على إخراج كثير من أعمال الأوبرا أسماء مشهورة في عالم المسرح وعالم السينما، مثل جورجيو ستريلر، ولوكّينو فيسكونتي، وفرنكو زيفيريللي، وبيير لويجي بيتزي، ولوكا رونكوني، حيث أتاحوا الفرصة لجمهور المشاهدين للاستمتاع بعروض، تحمل تجبيباً ورؤًى حديثة للفنّ. وشهد- أيضاً- انطلاقة فنّانين عالميّين، مثل: ليونيد ماسّين، وجورج بالانخين، ورودولف نورييف، وكارلا فراتشي، وولوتشيانا سافينيانو.

هيلغارد- كالعادة- توقّفت عند باخ وشوبان، وبيتهوفن، وفاغنر، متناسيةً، عمداً أو سهواً، موسيقيّين إيطاليّين، كانوا قد تركوا هم- أيضاً- بصماتهم التي لا يمكن أن تنسى، بسهولة، في تاريخ الموسيقى. ولكي أعيدها إلى «صوابها»، بدأت أحصي لها أسماء وأعمال، أصبحت على مرّ الزمن تراثاً عالمياً، لم يترك حدوداً إلا وتخطّاها، مثل: جوزيبي فيردي (1813-1901)، ونيكّولو باغانيني (1782-184)، وأنطونيو فيفالدي (1678-1741)، وكثيرين غيرهم، متوقّفاً- أيضاً- عند المصطلحات والمساهمات الكثيرة التي كان للإيطاليين الفضل الكبير في ابتداعها، مثل «أوبرا» (مصطلح إيطالي يستخدم للإشارة إلى صنف مسرحي، تتشارك فيه الموسيقى مع الغناء)، و«سوبرانو»، و«أليغرو»، و«بيانوفورتي» (أو بيانو). وكجواب بعيد كل البعد عما يمكنني أن أنتظره، قالت: «بعد أن آوينا آلاف السوريّين في بلدنا، كنت أنتظر منك أن تكون أكثر تعاطفاً مع الألمان!».



فناء قصر بريرا

5 - حَيّ بريرا

«ها هو المكان الذي يتميّز بالبوهيمية والأناقة»، قلت لها ونحن نلج أزقّة حَيّ بريرا، الذي يضمّ كلّيّة الفنون الجميلة ومتحف الفنّ المعاصر، و- طبعاً- فناني الأزقّة الذين ينتشرون على الأرصفة، وعلب الليل والبصّارات الجاهزات لكي يقرأن المستقبل. والحَيّ يسمّى، كذلك، من كلمة «دابرايدا»؛ أي (أرض متروكة). وكان الفنانون يرتادون بريرا منذ القرن التاسع عشر، وإليهم يعود الفضل في جعله مكاناً مميّزاً في مدينة ميلانو. وأما أكاديمية الفنون الجميلة فقد تأسّست على يد إمبراطورة النمسا ماريا تيريزا، عام 1776؛ بغرض نهل مناهج تعليم الفنون الجميلة والحِرَف اليدوية. مشروع الإمبراطورة كان يهدف إلى تأسيس مركز ثقافي، يدور في فلك قصر بريرا، ويضمّ- بالإضافة إلى الأكاديمية- المعهد اللومباردي للعلوم والآداب، والمكتبة الوطنية، وقبّة فلكية لرصد النجوم، وحديقة نباتية. ومتحف بريرا للفنّ يحتوي على أعمال لكبار الفنّانين من عصر النهضة، من بينهم: «زفاف العذراء» لرفائيل، و«السيدة العذراء مع الطفل» لجوفانّي بيلليني، و«الصَّلْب» لبرامانتينو. ولا تغيب الأسماء الأجنبية- أيضاً- مثل: روبنس، وجوردينس، وفان دايك، وورمبرانت، حيث تَمَّ شراء هذه اللوحات لتمثيل المدرسة الفلمنكية في القرن السابع عشر.

في عام 1859، بمناسبة زيارة نابليون الثالث إلى مدينة ميلانو، تَمَّ تدشين تمثال نابليون بونابرت، بمظهر مارس (إله الحرب) المسالم، وسط فناء قصر بريرا. والتمثال لا زال في مكانه، حتى الآن، على قاعدة من المرمر، وكان قد أوصى به يوجينيو بوهارنيس، عام 1807، وتمّ صبّه في روما، ما بين عامَيْ 1811 و1812، بالاستعانة بموديل للنحّات الشهير أنطونيو كانوفا.

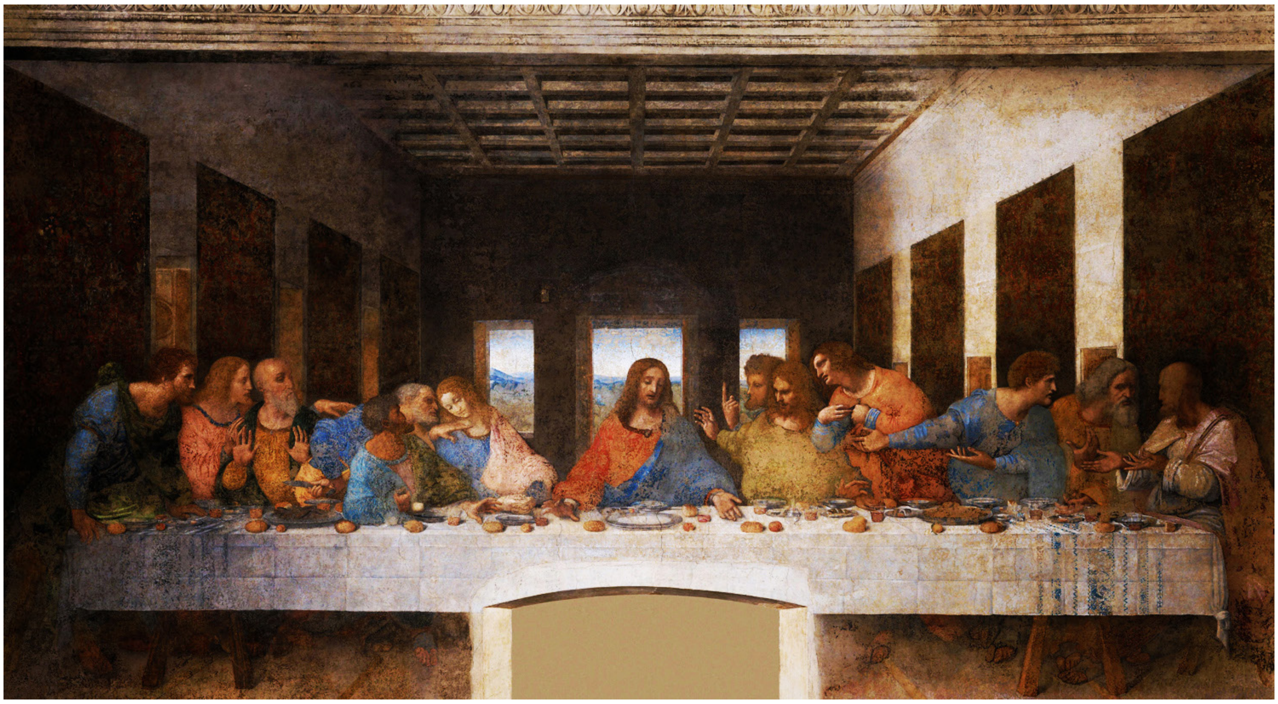
«أنا لا أفهم هذا الميل الجنوني لتمجيد الغزاة؟»، علّقت هيلغارد. «لكن، هو لم يكن يَعدّ نفسه غازياً: كان يريد أن يوحّد أوروبا تحت علم واحد». توقّفت هيلغارد ورمقتني بنظرة، كانت تبدو، هذه المرّة، أكثر من اعتراض مبطّن. «انظر»، قالت، «هذا الأمر حدث- أيضاً- بين هتلر وموسوليني. بينما، الآن، استطعنا أن نتوصّل إلى صيغة أفضل، دون أن نخوض حروباً مثل تلك التي كَلَّفتنا ملايين من الضحايا».

6 - قلعة فرنشيسكو سفورتسا

وصلنا إلى قلعة فرنشيسكو سفورتسا مشياً على الأقدام، مجتازين شارع دانتي الذي يغصّ بالسوّاح، ويحفل بمحلّات الألبسة، والمطاعم. وأوّل ما استوقف هيلغارد، كان تصميم مدخل البينال الثالث (التري إنّالي) الذي لا يتناسب- إطلاقاً- مع بوّابة القلعة، ولا مع الأبنية المحيطة به. بلاستيك وحديد، في أشكال متطاولة ومتداخلة، حتى أنها لا تشي، حتى بالاسم الذي يغطّي جوانبها بأحرف حمراء كبيرة. «يبدو أننا أمام الإشكال الاعتيادي: عندما يقع الإيطاليون في فوضى الأفكار، فلا أحد يجاريهم في هذا المجال»، علّقت بلهجة ساخرة. «فلنتحدّث عن القلعة»، استلمت زمام الحديث قبل أن تتطرّق إلى موضوع آخر. «القلعة بُنِيت عام 1368، بوصفها حصناً، من قِبَل جان غالياتسو فيسكونتي، أوّل دوق لمدينة ميلانو، ثم حوّلتها عائلة سفورتسا إلى واحد من أجمل مساكن عصر النهضة في أوروبا. والشكل الهنسي في التصميم هو المربّع، تحتلّ زواياه الأمامية أبراجاً ذات قبب مخروطية، بالإضافة إلى المدخل الذي يعلوه برج الساعة. وتضمّ القلعة متحف الفنّ القديم، ومتحف الرسوم الزيتية، ومتحف الأثاث المنزلي والمنحوتات الخشبية، ومتحف الآلات الموسيقية، ومتحف روندانيني الذي يستضيف تمثال الرحمة لميكيل أنجلو». تجوّلنا، قليلاً، في الفناء، ثم اخترنا أن نزور متحف الفنّ القديم فقط، لأن الوقت لا يسمح بزيارة كلّ المتاحف الأخرى. «لا شكّ في أن المرء، بعد أن يزور هذه الأماكن، يشعر بإحساس غريب؛ بتحوُّل غير شعوري في النفس وفي الجسد»، قالت هيلغارد، بينما كنّا نعبر البوابة نحو ساحة كايرولي. «قل لي بصراحة، هل ينتابك أنت- أيضاً- الشعور نفسه؟». «لِمَ لا؟»، أجبتُ، وكأنني أنفي عن نفسي تهمة خطيرة. «ولكنك لا تنتمي إلى هذه الثقافة؛ أعني: يجب أن يكون عالماً جيداً بالنسبة إليكم!». أعتقد أنها كانت لا ترغب حتى في سماع إجابتي، ففي تلك اللحظة، التقت بمجموعة من السوّاح الألمان، وغرقت معهم في حديث طويل، استمرّ أكثر من نصف ساعة.



قلعة فرنشيسكو سفورتسا



لوحة «العشاء الأخير»

7 - لوحة العشاء الأخير

هذه المكان هو محطّ الزوار من كلّ أرجاء العالم لرؤية لوحة العشاء الأخير، لليوناردو دافنتشي التي تصوّر السيّد المسيح واثني عشر رسولاً، قبل أن يُقبض عليه ويُصلب.

ولوحة العشاء الأخير التي رسمها ليوناردو دافنتشي عام 1498، والتي تقع في حجرة الطعام العائدة إلى كنيسة سانتا ماريا ديللا غراتسيا، تشكّل واحدة من أكثر الأيقونات تأثيراً في الخيال الجمعي الأوروبي. والمشهد يصوّر اللحظة التي يُصرّح فيها السيّد المسيح بأن واحداً من رُسُله سوف يخونه. وهذا الصرح هو على لائحة التراث الإنساني لـ(يونسكو). وفي رسم هذه اللوحة التي تُعَدّ عملاً فنّيّاً نادراً، استخدم ليوناردو تقنية تجريبية فريدة من نوعها، وهي الرسم على أرضية من

الجصّ الجاف، لأن تقنية الأفريسكو كانت لا تلائم أسلوب الفنّان في الرسم، بما أنها تعتمد على تعديلات مستمرّة، وتتطلّب استعمال الألوان بسرعة، قبل أن يجفّ الجصّ. بينما اختار ليوناردو أن يرسم لوحته على الجدار، كما لو أنه يرسم على لوح من الخشب. وبسبب رطوبة المكان، اللوحة تعاني من وضع سيّئ، منذ قرون، وتتعرض لعمليات ترميم مستمرّة. تركيب اللوحة يتبع تقليد رسّامي فلورنسا، مع تدخُّلات إبداعية، تهدف إلى جعل الرسالة أكثر حميميّةً وعاطفيّةً. العلبة المنظورية للغرفة مضاءة من ثلاث نوافذ من الخلف، وبإضاءة أمامية من اليسار، تتوافق مع النافذة الحقيقية لحجرة الطعام. ليوناردو وضع طاولة العشاء الطويلة في مقدّمة المشهد، بينما، في الوسط، تظهر شخصية المسيح منعزلاً، وذراعاه ممدودتان في وضع هرمي، تقريباً، رأسه محنيّ، وعيناه شبه مغمضتين، وفمه منحرف، ويبدو كأنه انتهى، لتوّه، من لفظ ذلك الخبر الأليم. ويبدو واضحاً أن ليوناردو كان يُركّز على الحركات، أو ما يسمّى بـ «مرآة الروح» للرُسُلْ الذين فوجئوا، واندهشوا، بسماعهم خبر الخيانة الوشيكة لواحد منهم. والرسل يحيطون بالمسيح على شكل أربع مجموعات، كلّ واحدة منها مؤلّفة من ثلاثة أشخاص، منسَّقين هندسياً. التأثير المقصود هو موجات متتابعة، تندفع ابتداءً من شخصية المسيح، ويبدو كأن ردود فعل الرسل القريبين من المسيح هي أكثر شدّة، وتخفّ كلّما ابتعدت عن الشخصية الرئيسة.

ازدادت شهرة اللوحة بعد نشر رواية دان براون الشهيرة «شيفرة دافنشي»، وتبعه، بعد ذلك، الفيلم الذي حاز على إعجاب الملايين في كلّ أنحاء العالم. اليوم، الكثير من السوّاح يأتون لمشاهدة اللوحة، ويحاولون اكتشاف الأسرار الذي تحدّث عنها الكاتب في روايته.



كنيسة سانت أمبروجو

8 - سانت أمبروجو (القدّيس أمبروسيوس)

وصلنا إلى كنيسة سانت أمبروجو مستقلّين المترو أو قطار الأنفاق. الكنيسة تقع في ساحة تحمل الاسم نفسه، على مقربة من الجامعة الكاثوليكية، وتُعَدّ ثاني أهمّ صرح مسيحي في المدينة، بعد كاتدرائية الدومو، وتتميّز بأروقتها الداخلية الفسيحة، والقبب المرصّعة بالذهب من الداخل، والرسوم الجدارية والزيتية لكبار الفنّانين الإيطاليّين، من مرحلة عصر النهضة وما بعدها. هذه الكنيسة التي أرادها الأسقف أمبروجو: (1386 - 1394م)، تعرّضت لعدّة تعديلات، مثل تلك التي قام بها برامانتي عام 1492م، وتضمّنت جناحاً جديداً لإقامة القسّيس وترميم الدير. وقد أراد الأسقف أن تبنى في المكان نفسه الذي قُتِل فيه المسيحيّون على أيدي الرومان، ولذلك سُمّيت «بازيليكا مارتيريوم»، أو كنيسة الشهداء. وتعرضت الكنيسة إلى أضرار جسيمة نتيجة الغارات الجويّة الأنجلو- أميركية، عام 1943م. في أثناء ذلك، دُمّر المدخل الخارجي، القبة والموزاييك الذي يقع خلف المذبح، إلّا أنه أعيد بناؤها بعناية دون أن تفقد أيّ شيء من طرازها اللومباردي- الروماني أو من محتوياتها الفنّية النادرة. ويُعدّ سانت أمبروجو واحداً من أهمّ الشخصيات في القرن الرابع الميلادي، بينما تراه الكنيسة الكاثوليكية أحد أهمّ منظّري الدين المسيحي، بالإضافة إلى سان جيرولامو، وسانت أغوسطين، وسان غريغوري، وله مؤلّفات عديدة في علم اللاهوت والأخلاق، وهو الذي ابتدع أسلوب التفسير النقدي للنصوص، بهدف استيعاب المضمون بشكل جيّد، وخاصّة في تفسير العهد القديم وفي قراءاته.

في الساحة، على الجانب الأيسر من الكنيسة، قريباً من السور، يوجد عمود حجري معروف، من قِبَل الناس، باسم «عمود الشيطان»، يعود تاريخه إلى العصر الروماني، ونُقِل إلى هنا من مكان آخر، وتحوّل إلى أسطورة بسبب ثقبين. وبحسب الأسطورة؛ الثقبان هما شاهدان على الصراع بين سانت أمبروجو والشيطان؛ فهذا الأخير، في محاولة منه للنيل من القدّيس بقرونه، انتهى به الأمر إلى غرسهما في العمود، وبعد محاولات طويلة تمكّن، في النهاية، من نزعهما والفرار بجلده. والاعتقاد الشعبي الشائع أن الثقبين يفوح منهما رائحة الكبريت، وإذا ما وضع المرء أذنه على أحد الثقبين يسمع أصوات الجحيم. «ما رأيك أن تجرّبي؟»، سألتُ هيلغارد. «كلا»، أجابت بحزم، «وإلا سيصيبني أرق دائم. فلنذهب إلى الداخل؛ لأنني بحاجة ماسّة للاعتراف!».



قناة مائية بميلانو

9 - الأقنية المائية (النافيليو)

وصلنا إلى منطقة النافيليو، بعد أن استقلّينا الترام إلى ساحة 24 مايو / أيار. ومن هناك، تابعنا المسير نحو النقطة التي تلتقي فيها القناة الكبرى وقناة بافيسي. كان قد حَلّ المساء تقريباً، ومجموعات كبيرة من السوّاح والسكّان المحليّين، كانوا قد بدأوا يتوافدون على المنطقة بحثاً عن ركن هادئ، أو عن واحد من المطاعم الكثيرة التي تنتشر على جانبَي القناة. «يبدو أنهم كانوا يريدون أن يقلّدوا شوارع البندقية»، قالت هيلغارد، وهي تمتّع نظرها بجمال المناظر المحيطة بها. «ربّما»، أجبت، «إنّما هذه الأقنية كانت تشكّل، إلى غاية القرن التاسع عشر، الشريان الحيوي للمدينة، بينما تشكّل، الآن، مركز الحياة الليلية. فمن القناة الكبرى (النافيليو غراندي) الأهمّ، مع قناة بافيسي، كانت تأتي المراكب المُحمّلة بالمرمر لبناء كاتدرائية ميلانو. والقناة الكبرى كان أوّل مشروع من نوعه، يتمّ إنجازه في أوروبا، وتاريخياً، يُعَدّ واحداً من أكبر البنى التحتية الهندسية التي أصبحت تميّز مقاطعة لومبارديا، منذ نهايات القرون الوسطى، مفسحةً المجال، بذلك، للتنمية التجارية، والنقل، والزراعة. وهذا النظام المائي يشمل منطقة واسعة، مساحتها 1800 كم^2، تمتدّ ما بين نهرَيْ تيشينو، وأدّا، بطول 162 كم، ويعيش على أطرافها مليونان ونصف المليون نسمة.

القناة الكبرى ممرّ مائي صالح للملاحة، يبدأ من مياه نهر تيشينو، بالقرب من قرية لوناتي، وينتهي في مرفأ «دارسينا» (كلمة مشتقّة من اللغة العربية: في الأصل دار الصناعة، وتعني، في الوقت الحالي، مرفأً أو حوضاً جافّاً لتصليح السفن)، في حَيّ بورتا تيشينيزي في قلب ميلانو، بانحدار تدريجي، يصل - بمجموعه - إلى 34 متراً، من النهر إلى المرفأ، وكان هذا الانحدار هو الدافع الرئيسي وراء تأسيسه. وهذا الممرّ يعدّ الأوّل من نوعه، ويربط المدينة بالبحيرة الكبرى في سويسرا، وكانت الغاية الأولى من إقامته هي استيراد كل ما يمكن أن يُحسّن من مستوى المعيشة لسكّان مدينة ميلانو، مثل الفحم الحجري، والنبيذ، واللحوم، والخشب، وحتى المرمر الذي استُخدِم لبناء الكاتدرائية، بينما كان يَنقل الملح، والكتّان، والحديد، والقمح، والرزّ، إلى الشمال لبيعها إلى البلاد الواقعة ما وراء جبال الألب».

«ماذا بقي أمامنا؟»، سألت هيلغارد.

«حوار في الظلام»، أجبت.

«إذاً، فلنسرع الخطى، وبعد أن ننتهي، سنعود إلى هنا لتناول طعام العشاء».

15 - حوار في الظلام

«هنا، نملك الإمكانية لكي نقوم بجولة كاملة في الظلام، ضمن مجموعة سياحية، يقودها دليل أعمى»، قلت لهيلغارد، «تجربة لا تنسى؛ لأنها تجعلنا ندرك ما معنى أن يكون المرء فاقد البصر، في مدينة بكلّ إشكالاتها، اليوم، وماذا يعني أن تعبر الشارع، وأن تتفادى السيارات وعمليّات أخرى، تبدو لنا طبيعية، لكنها ليست كذلك لشخص فَقَد نعمة البصر». وحوار في الظلام هو معرض/مسار دائم افتُتِح في عام 2005 ضمن مبنى مؤسَّسة الضريرين في ميلانو. فكرة المشروع هي للصحافي الألماني أندرياس هينيكه. ففي أثناء عمله في المؤسَّسة، تعلَّم استعمال الحواسّ من زميله الضرير. و، طبعاً، كلّنا نعرف أننا، عبر حاسّة الرؤيا، نرى ما حولنا، وعبر حاسّة السمع نصغي إلى الأصوات، وعبر حاسّة الشمّ نتنشق الروائح، وعبر حاسّة الذوق نتذوّق الأطعمة والمشروبات، وعبر حاسّة اللمس نشعر بالأشياء الموجودة حولنا. ونعرف - أيضاً - أن كلّ حيوان يمتلك خمس حواسّ، تطوّرت بحسب الحاجة. بينما، في حال غياب إحداها، لدى الإنسان، نجد أن الحواس الأخرى تتطوّر بشكل أكبر؛ أي كما في فريق عمل أو مجموعة من الأصدقاء، تتّحد فيما بينها لتتساعد. وهذه التجربة الفريدة لا يُقصَد منها الشعور بفقدان البصر، بل استيعاب وظائف الحواسّ، بشكل أفضل.

بدأنا الرحلة بولوج نفق مظلم تماماً. الخطوة الأولى كانت في تسليمنا عكّازاً



معهد الضريرين ميلانو



لتحسُّس الطريق وتفادي العقبات، بينما الصوت يقوم بتوجيهنا؛ صوت الدليلة الضريرة (اسمها إلاريا) التي تشرح لنا المسار خلال الظلام. المدهش أن المرء، خلال زيارة الغرف الخمس- وهي تتألّف من: الحديقة، والبيت، والبحر، والمدينة، والمقهى- يشعر بالخوف هلعاً من فكرة أن يضع قدمه في المكان الخطأ. لكن، رويداً رويداً، بمساعدة صوت الدليلة، وبتبادل الحديث فيما بيننا مع الأشخاص المجاورين، بدا لنا الأمر طبيعياً. الدليلة تقودنا في رحلة، معتمدين على حاسّتَي السمع واللمس. خلال هذا المشوار، يتمّ الإصغاء إلى كلّ صوت ولمس كلّ شيء؛ تجاوباً مع مشاعر الفضول. في النهاية، وصلنا إلى مقهى «Noir» (أسود بالفرنسي)، طبعاً دون بصيص ضوء، لكي نتناول كوكتيلاً من العصير. ويا للضوضاء!: أصواتنا نحن وزعيق الذين سبقونا من الزوّار، وبالأخصّ صغار السنّ. جلسنا إلى طاولة، بعد أن عثرنا عليها باللمس، نصغي إلى موسيقى عازف بيانو (هو الآخر ضرير). وجدنا على الطاولة صحناً من البطاطا، و(فستق سوداني)، و(فستق حلبي)، وقطعاً صغيرة من البيتزا. ماتيو، الجرسون، ردّد على مسامعنا أنواع الكوكتيل، ثم سَجَّل الطلبات في ذاكرته. الكوكتيل تقوم بتحضيره مونيكا، ولا حاجة لأن نذكّر بأنها، هي الأخرى، ضريرة، في الظلام. يصل الكوكتيل، نشربه بمتعة، نردّد: رائع! في هذه الأثناء، المحادثات والأصوات لا تنقطع، وبعضهم يطلب أغنيته المفضّلة من عازف البيانو.

وبما أننا مغمورون في ظلام دامس، فمن البديهي أن نعتمد، في كلّ شيء، على حواسّنا. تناولنا مشروبنا، وخَمّنّا، من المذاق، أنه يحتوي على عصير ثلاثة أنواع من الفواكه: برتقال، وتفاح، وكيوي. وشممنا أزهاراً، عرفنا من أريجها، أنها- ربّما- القرنفل، والأقحوان، والجوري. وتعرَّفنا إلى أشكال منحوتات باللمس، وأدركنا، من خرير الماء، أن هنالك نافورة، في زاوية الحديقة وأمواج البحر، كانت- أيضاً- قريبة من سمعنا. حتى الطعام (لمن يرغب)، لا تراه، لكن، يمكنك أن تعرف كلّ مكوّناته، أو- على الأقلّ- نصفها، عن طريق حاسّة الذوق، أو- بالأحرى- بواسطة آلاف الخلايا التي يحتويها اللسان والتي تميّز- بدقّة- المالح من الحلو، والمالح من المرّ.

«في نهاية هذه التجربة، ستفهمون أمراً مهمّاً، سيكون لكم عوناً في حياتكم»، قالت إلاريا، «هل استوعبتم مغزى هذا الحوار؟ الكلمة ومشاركتها مع الآخرين هي أهمّ بكثير من ذلك الذي كنتم تعتقدون بأنكم تعرفونه، فقط، لأنكم تملكون نعمة البصر... لذا أوصيكم: اعتبروا هذه النعمة كنزاً، ولا تفرّطوا فيها!».

«ما أجمل أن نعيش في عالم الحواسّ!»، قالت هيلغارد، بعدما خرجنا، ونحن نحدّق في الأطراف، بدهشة من اكتشف العالم لتوّه.

«صحيح»، أجبت. «إنها تجربة- ربّما- تزيد وعينا بما نملك، فنكفّ قليلاً عن الشكوى!».



ماريو فارغاس يوسا..

يدخل فهرس لابلياد

ماريوفارغاس يوسا روائي بيروفي الأصل، إسباني الجنسية، من مواليد مدينة أريكيبا سنة 1936. حاصل على جائزة نوبل 2010. حقّقت رواياته نجاحاً كبيراً، وهي: «المدينة والكلاب»، «البيت الأخضر»، 1966، «الجنّة أبعد قليلاً»، «حلم السلتي»، «المجون المؤبّد»، «حوار في الكاتدرائية»، 1969، «بنتاليون والزائرات» 1973، «الحالة فانيا» 1977، «حرب نهاية العالم» 1982، «قصة مايتا» 1984، «من قتل بالومينو موليرو؟» 1986، «الرجل الذي يتكلّم» 1987، «مديح زوجة الأب» 1988، «حفلة التيس» 2000. الرواية في نظره «مصدر كل نقد للعالم والمجتمع»، كما أن الكتابة بالنسبة له رفض لكلّ أشكال الخضوع، وتمرّد على الحياة والتاريخ. ربح فارغاس في الأدب ماخسره في السياسة، وخاض عدّة معارك فكرية، إلى أن ترشّح، سنة 1990 لرئاسة جمهورية البيرو، لكنه فشل أمام منافسه فوجيموري في الدور الثاني.

يدخل، اليوم، الروائي ماريوفارغاس يوسا، وقد بلغ ثمانين عاماً إلى موسوعة «لابلياد- LA PLÉIADE»؛ وبهذه المناسبة، أجرى معه الصحافيّان: ALBERT BENSOUSSAN ألبير بنسوسان، وبروكاس- ALESSIS BROCAS هنا الحوار:

ترجمة: سعيد بن الهاني

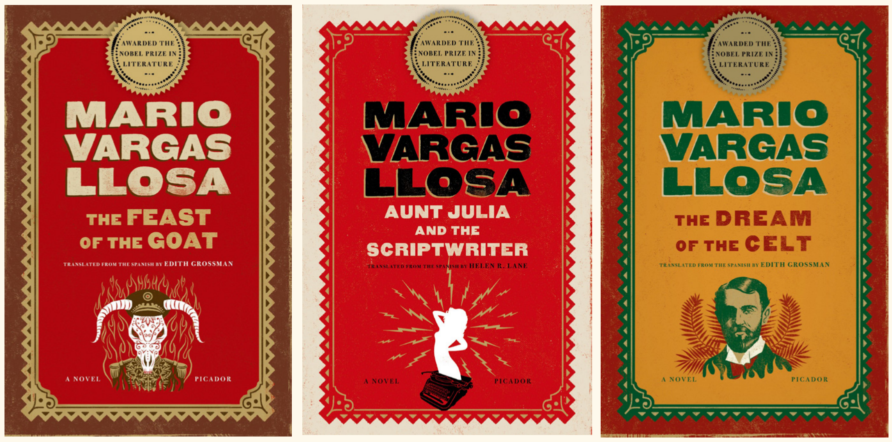
تُعدّ مكتبة «لابلياد- ALPLEIDE» المعبد الأثري لكلّ كاتب، ستوضع أعماله رهن الأجيال القادمة، وقد حلّت ساعة دخولك اليه، ما هو إحساسك؟

- «لابلياد»، اكتشفتها في شبابي، عندما كنت يافعاً، وكنت دخلت، للتوّ، إلى جامعة سان ماركوس بليما، من أجل دراسة الآداب والقانون. وفي الوقت نفسه، انخرطت في الرابطة الفرنسية لأنّني كنت أريد أن أتعلّم الفرنسية، حيث كنت متأثّراً، في زمن السراويل القصيرة، بقراءات، شحَنت حياتي بالمغامرات والعجائب... لجيل فيرن، وألكسندر دوماً، وفيكتور هوجو. فكّرت، على وقْع تأثيرهم، مثل عدد كبير من شباب أميركا اللاتينية الجنوبية، بأن باريس هي عاصمة الثقافة والفنون. تنبثق في فرنسا التيّارات الأدبية والتيارات الفنّيّة التي تهيمن على العالم. نعم، اعتقدت أنه على كلّ شخص، وهو يُغذّي ميله الأدبي، أو الفنّي، أو الفكري، أن يحاول أن يعيش التجربة الفرنسية في جسده الخاصّ، كي يكون في طليعة المعرفة والإبداعية. ولهذا السبب تعلّمت الفرنسية، ولهذا السبب- أيضاً- أثّرَ فِيَّ الكتّاب الفرنسيّون الكلاسيكيّون.

متى بدأتم تقرأون لهم، بلغتهم؟

- ستّة أشهر بعد تعلُّمي الفرنسية. بعد ذلك، اكتشفت في مكتبة الرابطة الفرنسية في مدينة ليما، المنشورات الرائعة لـ«لابلياد». في هذه الصفحات الرقيقة، وبلَمْسة الأصابع، كما العين والفهم





النكي، تمكّنت من قراءة بلزاك كاملاً، وروجي مارتان دي غار، و مو نتا ين ، وعدد كبير لا يُحصَر من الكلاسيكيين والحداثيين الذين اكتشفت، بواسطتهم، الغنى اللامحدود للأدب الفرنسي: بودلير، رامبو، فلوبير، ستاندال، بروست. في المكتبة الصغيرة الفرنسية، في ليما، لنائذ فرنسا، الواقعة تحت (آركاد) رواق ساحة سان مارتان، كانت صاحبتها السيدة «Ortiz de Zevallos» تحجز لي كلّ مجلّد جديد من «لابلياد»، وبما أن ذلك كان مُكَلِّفاً جدّاً بالنسبة إلى طالب مثلي، فقد كانت تسمح لي بأداء ثمنه على أقساط شهرية. هذه السيّدة المهووسة جدّاً بالثقّافة الفرنسية، حينما أهديتها روايتي الأولى، قالت لي: «أتمنّى أن تترجم قريباً إلى اللغة الفرنسية كي نتمكن من قراءتها». منذ هذه الحقبة، وخلال مرور هذه السنوات العديدة التي كتبت فيها، وأنا أتحسّس مثل هذه الأحلام البعيدة التي تساعدنا على أن نحيا فكرة إمكانية أن أتسلَّل يوماً ما، إما بواسطة سوء تفاهم أو بواسطة معجزة، إلى وسط الأساتذة الكبار الذين أدخلتهم عبقريتهم إلى فهرس لابلياد. يمكنني القول أيضاً، بدون أدنى تردُّد، إن اليوم الأكثر سعادة في حياتي، بوصفي كاتباً، كان في برشلونة، وهكذا، بعد مرور ثماني سنوات، كشفت لي صديقتي ووكيلة أعمالي الأدبية «Carmen Balcells» رسالة من أنطوان جاليمار «Antoine Gallimard»، كتب فيها يقول: «حلّت الساعة لإدخال فارغاس إلى لابلياد»، حتى عندما كنت قد علمت أنني حصلت على جائزة نوبل للأدب، لم أشعر بمثل هذه السعادة التي شعرت بها تلك الليلة: أن أعرف أن مجموعة من كتبي ستجاور، مستقبلاً، هؤلاء الكتّاب والمفكّرين الذين أدين لهم بأفضل ما لديَّ من تكوين، قرأت لهم بفضل مكتبة «لابلياد» التي أنشئت سنة 1931 من أجل سعادة قرّاء العالم بأكمله، بفضل «Jacque Schiffrin»، هنا الناشر الملهم. يبدو لي هنا كحلم كبير، وقد تحقّق.

كلّ رواياتك المختارة هي - قطعاً- ذات نَفَس إبداعي، تضع في المشهد أفكاراً مركّبة، وتحكي، أحياناً، قصصاً واسعة، لكنها في المتناول. هل يشكّل ذلك أهميّة بالنسبة إليكم؟

- كنت، دائماً، أعتقد أن الأدب كان عليه أن يصل إلى أكبر عدد من الجمهور، لكن دون التخلّي مع ذلك عن الصرامة أو عن البحث عن تقنيات جديدة، ولغات جديدة كذلك. لكنني لا أعتقد أن الأدب يُختَزَل في مجموعة من الأدباء الذين يتنافسون فيما بينهم، وهم يحظون بامتيازات، ولا يتفاهمون إلّا فيما بينهم، ويشعرون بالتعالي على القارئ.

وصحيح أن الأعمال الأدبية الكبرى قد وصلت إلى عدد كبير من القرّاء، شيئاً فشيئاً، كما هو حالة «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، و«أوليس» لجويس. إننا نعيش حقبة صعبة بصورة استثنائية، حيث الأدب يتمّ إبعاده بواسطة التلفاز، لذلك وجب على الكتّاب أن ينخرطوا في معركة لمنع الشاشة من إقبار الكتب. أعتقد أن ذلك سيؤدّي إلى ضرورة أن يصل تأثير الكتاب إلى القارئ، باستعمال تقنيات ولغات. عليهم أن يقترحوا نصوصاً في المتناول، دون التخلّي عن العمق الفكري والإبداع الشكلاني. وهنا ما قام به الأساتذة الكبار، منذ هوميروس إلى حدود فلوبير، من دانتي إلى كافكا ومونتاين Montaigne إلى فولكنر. إذا كان على الأدب أن يموت، فإن الأدباء من جهتهم، عليهم ألا يقتلوه.

لقد كتبتم في جميع الأجناس التخييلية السخرية الهجائية «بنتاليون والزائرات»، والرواية التاريخية «حرب نهاية العالم»، الرواية البوليسية «من قتل بالومينو موليرو ؟»... من أين لكم هذا الميل إلى التجديد، باستمرار؟

- إنّ ما يحدّد الأجناس هي الحكايات التي أريد أنْ أحكيها، لا العكس. تولَد المواضيع، عموماً، من التجارب، ولأسباب، تبدو لي غامضة، تؤدّي إلى حلمية وكأنّها جنين يتخلّق للحكايات. تفرض هذه الأخيرة بعض المرّات، اشتغالاً بحثياً طويل الأمد، ومعالجة معقّدة وصلبة. وفي مرّات أخرى، تفرض نبرة من الكوميديا الخفيفة مع مقدار قليل من التفكُّه. أحياناً، تؤدّي بي الحبكة إلى استعمال مناهج القصّة البوليسية، أو- بالأحرى- إلى إضفاء نوع من الغموض على العقدة كي أجعلها مقبولة... وأخيراً، إن الشخصيات والمواضيع -بالنسبة إليّ- هي، دائماً،

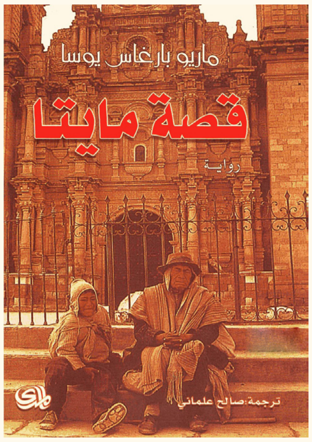
ما يحدّد الشكل الأدبي. ولكني في جميع الحالات أحاول تجنّب الغموض من أجل الغموض، لأنني أعتقد أنه من الأخطاء الكبرى لكتّاب عصرنا هو الاعتقاد بأن الغموض مرادف للعُمْق.

على العكس من ذلك، لقد شدّدتم، أحياناً، على «لذّة النص»، العبارة الخاصّة ببارث، حيث تابعتم الندوة...

- يبدو لي شيئاً مناسباً جدّاً الحديث عن اللذّة، بالمعنى المادّي والمعنى الروحي للكلمة. بخصوص الأدب: أن نقرأ مقالة لمونتاين، «ما دام بوفاري»، أو قصيدة «المركب السكران» لآرثر رامبو، هو ما سيُثْرينا بقوّة الصداقة أو الحبّ الكبير نفسها، وسيكشف لنا مظاهر مجهولة ومحَفِّزة للحياة، تملؤنا بأوهام ومشاريع تَمَوْقعنا بالنسبة إلى الآخرين، في الماضي والمستقبل، توسّع أُفُقنا الحيوي وأفقنا الفكري، وتمنحنا هذا الانطباع الرائع بأن الحياة تستحقّ أن تعاش.

تابعت في بداية سنوات 1970 السبعينات، كمستمع حرّ، دروساً للسلك الثالث، يعطيها بارث في جامعة السوربون، كان أحدها عبارة عن بورتريه خاصّ بـ«لغة الموضة»، وقد كان ذلك مسلّياً جدّاً؛ لأن بارث كان يعطي دروساً على صفحات مجلّات «Vogue- Elle- Marie Claire»، ويزيل إبهام لغتها، بنوع من الأناقة، والحيلة، والدقّة الفريدة من نوعها. لقد كان يمتلك خليطاً غريباً من الخفّة والموهبة الأدبية، وهنا ما كنت أعتقد أنه غير ملائم. لكن بارث، عندما يكتب مقالاته أو ينجز درساً، كان يبرهن،





دائماً، عن حقيقة أكّدها أرثر كوستلر، عندما رأى «أن المثقّف هو شخص يعتقد بكلّ ما يقدر على البرهنة عليه، وهو قادر على البرهنة على كلّ ما يعتقده» رغم أن المعنى ينفلت مني شيئًا ما، أنا متأكّد أن رولان بارث يجسّد ذلك، بشكل جيّد، أكثر من أيّ شخص كان، من بين كتّاب زمنه، وهو ما كان كوستلر يريد قوله.

كاتب ومفكّر آخر، حصل على إعجابك، هو أندري مالرو...

- مالرو واحد من أكبر كتّاب القرن العشرين، ولم يُحتفَى به بما فيه الكفاية، بسبب الأحكام المسبقة السياسية. بالنسبة إليّ، أنا لا أتوقّف عن القول بأن كتابه «الحالة الإنسانية- la Condition humaine»، هو واحد من أكبر روايات القرن العشرين، هذه الأناقة وهذا الوضوح اللذان كتب بهما كتابه عن الفنّ والسياسة أو الأدب جعلا منه كاتباً «كلاسيكياً»، في الحقبة التي عاش فيها. أريد أن أشدّد، خاصّة، على أصالة خطاباته السياسية وصرامتها، تلك التي تُعَدّ جواهر أدبية. أتذكّر، خصوصاً، من بينها، خطابين، أدركتهما في أوقات حرجة، وقد جعلاني أشعر بعاطفة، أحتفظ بها حاضرة في ذاكرتي: الخطاب الذي نطق به خلال نقل رفات «Jean Moulin» إلى مقبرة العظماء «Panthéon»، والخطاب الملقى في ساحة لوفر؛ تكريماً لـ «Corbusier» الفنّان المعماري (أحد روّاد عمارة الحداثة في القرن 20). دون أن نتكلّم على الخطاب الذي ألقاه خلال الحملة الانتخابية، حينما بدأ بهذا التأكيد الحاسم بقوله: «يا لها من حقبة مدهشة (طريفة)، سيقولها عنّا المؤرّخون في المستقبل؛ حيث اليسار ليس يساراً، واليمين ليس يميناً، والمركز لم يكن في الوسط».

كنتم ضحيّة للأحكام المسبقة السياسية: يتم انتقاد دفاعكم عن الليبرالية، بينما، على نحو غريب، تظهر أقلّ صرامة اتّجاه الالتزامات الكاسترية (نسبة إلى كاسترو)، للروائي غابرييل غارسيا ماركيز. ماذا يعني لكم ذلك؟

- منذ مدة طويلة، في الغرب بأكمله، كان اليسار (ربّما، يحقّ جيّداً القول باليسار الأقصى) يسيطر على الحياة الثقافية. وفي حالات كثيرة، كان لذلك وقع مشوّش على الفنّانين وعلى الكتابة، جعلهم يتبنّون مواقف اليسار، حتى ولو كانت ضدّ حساسيّتهم الخاصّة. إن هذه الظاهرة، حدثت- للأسف- في حقبتنا، بشكل متزامن، في العالم الثالث، وفي البلدان التي نعدّها أكثر ثقافة وتحضّراً.

إن القرّاء الإسبانيّين بإمكانهم قراءتك بشكل منتظم في جريدة «البايس، El Pais»، حيث تعبّرون عن الانتخابات الإسبانية، حول نهاية حقبة هوغو وأفكاره. هل يتعلّق الأمر بممارسة الأستاذية الاحترافية للمعارف الجوهرية المرتبطة بالتخصُّص، والقابلة للمقارنة مع ما كان يمارسه سارتر وكامو؟

- رغم أنّ الأدب هو مَيْلي، ولن أستبدل به أيّ شيء في العالم، إلا أني لن أحبّ أبداً فكرة الكاتب المنغلق في غرفته، والذي يهَبُ الجسد والروح لهَوَامِّه. بالنسبة



إلـيّ، كانت الصحافة دائماً (وكنت قد بدأت ممارسـتها وأنا مراهـق) طريقة للتواصل واللقاء بالتاريخ الذي يصنع منها الراهن، ومـع كلّ مـا هو قبلي أو مـا هو بعدي من الأدب، والتاريخ الحَيّ. أسـتخلص المادّة الأولى لقصصي من خلال تجاربي؛ لأنّه- على الأقـل- في حالتي، كان التخيُّل دائماً فـي حاجة أن يكون المعيش مرتَكَزاً له. لا تولدنزوتي، أبداً، من المضاربات الفكرية، لكن، فـي جميـع الحـالات من الوقائـع والظـروف والشخصيات التي أتيحت لي الفرصة للتعرُّف إليها.

في هـذه المقابـلات، تدافعون- بشـكل ضمنـي- عـن ليبراليـة دقيقـة. بوجـه إنسـاني، أيّ شـخصية مـن شـخصيات رواياتـك تجسِّـد بشـكل جيِّـد، نزعتـك الليبراليـة؟ هـل هـو فيليسـيتو يناكـي (Félicito Yanaqué) الوجه المركزي لبطلك المتحفِّظ؟

- إنها فكرة جيّدة أن نعتقد بأن فيليسيتو ياناكـي، الرئيـس المتواضـع للبطل المتحفِّـظ «Héros discret»، كان ليبراليـاً، رغـم أنه لا يعـرف ذلك. فعلاً، لقد عمل ذلك وحده، بفضل مجهوده، ولا يأخـذ حذره إلا مـن الدولة، والسـبب أنه فـي البلد الـذي يحيا فيـه، ويعمل أيضاً، فإن الدولـة، عوض تشـجيعه، تضع له في كلّ مكان عصاً في العجلات، وتحاول استثماره. رغم كلّ شيء، هو رجل يؤمن بالعدالـة ويحترمها، ويعرف أن السـوق هـو أفضل طريقـة لتنظيـم المجتمع كي يكون العمل والتحصُّل على الثروة، على العكـس معتقدات أخـرى، وخصوصاً أنّ الإيديولوجيات الليبرالية، لها- أساسـاً- ما يربطها بالممارسة الإنسانية، وتقبل، دائماً، أن يكـون الواقع هو دليل الحقيقة أو زيف الأفكار.

بعـد هـذه التتويجـات، أيُّ أفـق انفتـح أمامكم؟

- كنـت أقـول، دائماً، خاصّـة الآن، عند اقترابـي مـن الثمانيـن عامـاً، وهـو مـا كان يسـمّيه سـانت جون بيـرس «العمر الكبيـر- grand âge» أحـبّ - بصفتـي كاتبـاً- أن أصل حيًّا إلى حـدود النهاية. لا شـيء يبدو لي أكثر تعاسـةً من هؤلاء الكتّـاب الذين يموتون وهم أحياء، حيث يبـدأون بتكـرار أنفسـهم، ولا يغامرون أبـداً في محاولـة تجريب طرائـق جديدة للحكي وروايـة ما لـم يتجـرَّؤوا، بعدُ، علـى روايتـه، أو إبـداع شـكل أو بنيـة أو رمـوز معيَّنـة. أعرف جيّـداً أن هناك حالات، بقـي أصحابها أحياء، ليس لأن الأمـر يتعلّـق بنواتهـم، بل لأنـه يتعلّق بتحوُّلات جسـدية أو ذهنية، لم يعودوا قادريـن على مسـايرتها. لكني أعتقد أنه كلّما تمتَّع الكاتب بنَزْر من الصفاء، عليه أن يعمـل، قدر إمكانه، كي لا يصبح قبل حلول الساعة صَنَماً.

مع كلّ هذه التشـريفات، ألا تتوجَّسـون مـن أن يحنِّطكـم مَنْ هم علـى قيد الحياة (معاصروكم)؟

- آمـل، طبعـاً، ألا يكـون مصيـر عملي «التحنيط» بدخوله موسـوعة «لابلياد»، فمـا سـيحدث له، فـي جميـع الحالات، لا يتعلَّـق بـي شـخصياً. أمتلـك، ككلّ الكتّـاب، أمـلاً فـي ألّا يشـيخ جـزء ممّا كتبتـه، ويسـتمرّ فـي إيجـاد قـرّاء بين الأجيال المستقبلية.

إذا كان الأمـر كذلـك، سيكتشـف هـؤلاء

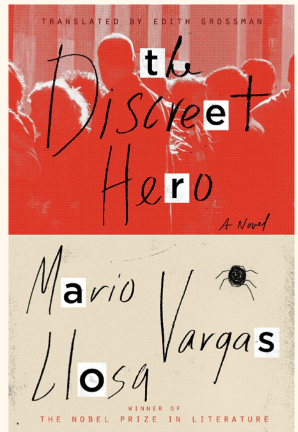
القرّاء، في أثناء قراءتهم لقصصي، أن حقبتنا كانت، في الوقت نفسه، رائعة ورهيبة، حقبة اليوتوبيات المجنونة التي باسمها تألم ملايين البشر، وماتوا، حقبة التقدُّم الكبير في العلم، والتكنولوجيا التي سرَّعَت محاربة المرض والجهل. لكنها، في المقابل، خلقت أسلحة مميتة قادرة على أن تعود بالإنسانية إلى الوراء، إلى زمن الكهوف، وأن تبيدها نهائياً، حقبة امَّحَت فيها الحدود، حيث جعَلَنا التواصل معاصرين لكلّ الثقّافات، والشياطين القيمة التي كنّا نعتقد أنها اختفت، كالتعصّب والعنصرية والإرهاب انبثقت، فجأةً، كي تملأ العالم بالدم والجثث.

كيف لليبرالي مثلك، محبّ لفرنسا وفكر الأنوار، أنْ يُحَلِّل هجمات 13 نوفمبر؟

- لقد وُجِد الإرهاب دائماً، وعكس ما كان سائداً، أن التطور الهائل للأسلحة سمح للإرهابيين بارتكاب مجازر مروِّعة، مثل تلك التي عانتها فرنسا مؤخَّراً. الخبر الجديد هو أن الإرهابيين لن يربحوا، أبداً، الحرب، سيشكِّلون، دائماً، أقلّيّة متطرّفة، مسجونة في ثقافة قروسطوية، يختزلها اللازمني (المفارقات الزمنية)، ويبقيها على الهامش. لكن الخبر السيِّئ هو أننا لن نقدر على تدميرها بشكل كامل؛ ومن ثَمّ، فالعالم المتحضر سيكون في حضنه هذا المصدر من التعاسات والوحشية المشتقّة من التطرُّف الذي يلاحق الحضارة كالظلّ.

ماذا بشأن حلمك: رومانسي جدّاً، متيَّم بباريس الغجرية، بالحياة الحرّة، التي دفعتك إلى الإقامة فيها خلال سنوات تعلُّمك؟

- باريس، في أيّامنا هذه، مختلفة جدّاً عن





باريس التي عرفتها عنما حللت بها سنة 1958. تحتفظ هذه المدينة بعدّة فضائل، جعلت منها مكاناً أسطورياً، جعلت العالم يربط بين غنى الفكر الفلسفي بالجمال الأدبي والجمال الفنّي، وكذلك الربط بين الحرّيّة والعقل النقدي. في هذا الزمن، لا زال سارتر، وكامو، ومالرو يعيشون أيضاً. وتبقى فرنسا في طليعة التجديد الفنّي، مع وجود ظواهر كمسرح العبث لبيكيت، ويونسكو، والموجة الجديدة السينمائية، وهنا الجو الكوني، المُحَفِّز إلى جنب المبدعين من مختلف بقاع العالم. لم نكن نرى، بعد انبثاق هنا الشكّ في المستقبل الذي يلاحقنا، الآن، كالظلّ، مجموعة من الدول الأوروبية، وخاصّة فرنسا. ورغم أن إرثها الثّقافي هو- ربّما- الأكثر أهمّيّة في التاريخ الحديث، فإن في فرنسا، اليوم، لاوجود لأمان سياسي، أو اقتصادي أو اجتماعي؛ الشيء الذي أثَّر، بعمق، في نشاطها الأدبي ونشاطها الفنّي بأن قصّ لها جناحيها، وحرمها من الإقدام والطموح. وهذه ظاهرة لا تستثني- بكلّ تأكيد- دولاً أوروبية أخرى، كبريطانيا وإيطاليا.

ماذا تعلّمتم من فرنسا؟

- علّمتني فرنسا الكونية، بوصفها علامة مميّزة للثّقافة الفرنسية، منذ العصر الوسيط، لم تكن ملائمة، بل- على العكس من ذلك- حاولت جاهدةً أن تتقوّى وتُشحَن بالواقع، مع تجذُّر الكاتب في الإشكاليتين: الاجتماعية، والتاريخية، لعالمه الخاصّ، ولغته، وتراثه، وقد كانت من إحدى الثوابت الكبرى للأدب الفرنسي، سواء أكان شعراً، أم رواية أم مقابلات وأبحاثاً تحليلية. كان ذلك انعكاساً خارج الحدود الوطنية، برؤية تحتضن العالم كلّه، بتوجُّهه إلى رجال ونساء من كلّ الجغرافيات، ومن كلّ المعتقدات والعادات. ومع ذلك، لا تعني هذه الكونية أن الكتّاب الفرنسيين يزدرون اللّون المحلّي، وإشكالية المحلّيّة والتجارب والسمات النمطية للمجتمع الفرنسي. لا وجود لأحد قد فحص، بكلّ صرامة، الحياة الحضرية لفرنسا، في القرن التاسع عشر، أكثر من بلزاك، وستندال، وهوجو، وزولا، وموباسان. ومع ذلك، فإن هؤلاء الروائيين لم تهمل طريقتهم في وصف الواقع الفرنسي وتأويله، سياقاً يخترق ما هو وطني خالص، كي تنقلب نحو قاسم مشترك، حيث يمكن للقرّاء، من ثقافات مختلفة جدّاً، أن يتعرَّفوا فيها إلى أنفسهم، ويشعروا أن هؤلاء الكتّاب يتحدّثون لهم- أيضاً- عن عوالمهم الخاصّة.

أعتقد أن هذه الطريقة في اكتشاف ما هو خاصّ، والاحتفاظ- في الوقت نفسه- بكلّ ما هو غريب، والعكس صحيح؛ بمعنى أن يُحَلِّل العالم ويوصَف من وجهة نظر الواقع الفرنسي، هي واحدة من الخصائص الأدبية الأساسية للأدب والثّقافة الفرنسيَّتَيْن، وواحدة من أسباب تجذُّرها، فعلياً، في العالم بأكمله. ولهذا السبب، يمكن لقارئ من بيرو، أو الأرجنتين، أو نيوزيلندا أو الكونغو أن ينفعل بقراءته بودلير أو فاليري، ويشعر أنهما يتحدَّثان معه عن شيء ما، قد يعنيه بشكل حميمي، ويُشكِّل- أيضاً- واقعه الخاصّ.

....

المصدر:

المجلة الفرنسية الأدبية «Magazine littéraire»، العدد (565)، مارس، 2016 ص: 28 - 33.



تهتمّ «سارة ووترز» بالتاريخ، لكنها لا تستهدف الوقائع والحقائق التاريخية، بالأساس، بل تحاول أن تجعل منها خلفيّة لأحداث درامية ذات طابع إنساني، وتعرض لنوازع بشرية غريبة وشاذّة أحياناً؛ تأثُّراً بدراستها لقصص الشذوذ في العصر الفيكتوري، في رسالة الدكتوراه. ومن المُلاحظ أنها تميل إلى استخدام العاميّة والكلمات الدارجة، حتى في عناوين الروايات، كما تستعين ببعض المُفردات القديمة التي تناسب اللحظات التاريخية التي تكتب عنها. وتُبدي «سارة» التزاماً واضحاً بالقضايا النِّسْوية، وتولي قدراً من عملها ووقتها للدفاع عن قضايا المرأة، إلا أن رواياتها لا تتّسم بذلك الطابع النِّسْوي بصرامة، وهي تفضّل أن تخاطب الجميع عبر أعمالها الأدبية.

فيما يلي ترجمة لحوار أجرته معها مجلّة «كلتشر ويسبر» الإلكترونية:

سارة ووترز:

الكتابة مهنتي، وحياتي تعيسة بدونها

ترجمة: نصر عبد الرحمن

وُلِدت الكاتبة البريطانية «سارة ووترز» في «ويلز»، عام 1966، وحصلت على ليسانس في الأدب الإنجليزي من جامعة «كِنت»، وعلى درجة الماجستير من جامعة «لانكستر»، وبعدها، حصلت على الدكتوراه من جامعة «لندن». تأثَّرت بأعمال «تشارلز ديكنز»، و«إيملي برونتي»، وغيرهما من أدباء العصر الفيكتوري. عملت «سارة» في التدريس بعد حصولها على الماجستير، ولم تكتشف رغبتها في الكتابة إلا في أثناء الإعداد لرسالة الدكتوراه. بدأت كتابة روايتها الأولى «لعق المخملي» فور حصولها على الدرجة العلمية، ونشرتها عام 1998، بعد ثمانية عشر شهراً من الكتابة. تدور أحداث الرواية في العصر الفيكتوري، الذي تخصَّصت «سارة» في دراسته، وقد حظيت الرواية باهتمام كبير فور صدورها، وفازت بعدّة جوائز، وتُرجمت إلى أربع وعشرين لغة، كما تحوّلت إلى مُسلسل تلفزيوني عام 2002. أصدرت «سارة» روايتها الثانية «اللانهائية» عام 1999، تدور أحداثها في الحقبة نفسها، ولكنها تركّز على الجوانب الروحية في العصر الفيكتوري. وكانت «سارة» قد أعدّت ورقة علمية حول الأوضاع الروحية في العصر الفيكتوري؛ ما دفعها إلى كتابة هذه الرواية التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي عام 2008، لكنها لم تنل نجاح روايتها الأولى نفسه. وفي عام 2002، أصدرت «سارة» روايتها الثالثة «القابلة» التي عَدّها بعض النقّاد من بين أفضل مئة رواية إنجليزية، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة بوكر، وتَمَّ تحويلها إلى مسلسل تليفزيوني كذلك. صدرت روايتها الرابعة «النوبة الليلية» عام 2006، لكنها لم تتناول العصر الفيكتوري، بل حقبة الأربعينيات؛ وإن كانت قد استخدمت فيها «سارة» التقنيات نفسها، وعرضت الأفكار نفسها، وقد تحوّلت إلى مسلسل تليفزيوني هي الأخرى. وعن الحقبة نفسها، كتبت روايتها الخامسة «غريب بعض الشيء» عام 2009. وفي عام 2014، أصدرت «سارة» روايتها السادسة «الضيوف الذين يدفعون ثمن إقامتهم»، وعادت فيها إلى حقبة العشرينيات، خلال الأزمة الاجتماعية والأزمة الاقتصادية اللتين اجتاحتا بريطانيا، في أعقاب الحرب العالمية الأولى. حظيت الرواية بتقدير نقدي كبير، ونافست على عدّة جوائز.

ما الذي دفعك لكتابة روايتك الأخيرة «الضيوف الذين يدفعون ثمن إقامتهم»؟

- لقد سحرتني فترة العشرينيات، وهي

فترة، لم أكتب عنها من قبل. رأيتُ الكثير من صور الطبقة الراقية في تلك الفترة، إلا أنني أردت أن أعرف المزيد عن شكل حياة البسطاء من أفراد الطبقات الدنيا، أو الذين كانوا يعيشون في الضواحي. بدأت بقراءة مجموعة من قضايا القتل الحقيقية التي وقعت في ذلك الوقت، وكانت وسيلة للحصول على المعلومات، ثم اجتاحتني فكرة مثّلث الحبّ، والشغف، والعنف.

إلى أيّ حَدّ تنعكس خبرتك الشخصية في أعمالك الإبداعية؟

- إلى حَدّ كبير، لكن بطريقة غير مُباشرة. لدى كلّ كاتب مخزون من الذكريات والمُلاحظات التي يُمكنه الاستعانة بها؛ كأنها مخزن ذهني، يسحب منه موادّ، ويضعها في بنية سردية. وهي، أحياناً، تناسب البنية السردية لرواية ما، وأحياناً أخرى، لا تناسبها، فيمكن الاحتفاظ بها، عندئذ، لاستخدامها في وقت لاحق، أو- ربّما- تصبح بلا قيمة. وأحياناً، تتفلت شخصيات الرواية التي أكتبها من بين يديّ، وتنمو بشكل مُستقلّ عني، تماماً.

صفي لنا عاداتك اليومية في الكتابة. وما الطرق التي تتغلّبين بها على ما يُشتّت تركيزك؟

- أتعامل مع الكتابة بوصفها مهنة، حتى لا تلتهم كلّ وقتي؛ ولذلك أكتب من الاثنين إلى الجمعة، وأبدأ الكتابة من الثامنة والنصف صباحاً حتى الرابعة ظهراً، سواء أكنت أرغب في الكتابة أم لا (في العادة لا أرغب). بعد ذلك، أقرأ من أجل البحث عن مادّة للكتابة لمدّة ساعتين، ولا أشعر بالتحرُّر إلا في السادسة مساءً. ولكني أواجه الأعمال الإدارية، وأجيب عن الرسائل البريدية، وأكتب بعض الأشياء العاجلة، وقد أتركها، أحياناً، إلى عطلة نهاية الأسبوع.
عناصر الإلهاء كثيرة، خاصّة مع وجود الإنترنت، ولكني مُنظّمة إلى حَدّ كبير. أحبّ عملي حتى لو أرهقني، أو دفعني إلى اليأس أحياناً. إذا واتتني فكرة رواية وآمنت بها، فإنني أبذل كلّ ما أستطيع من أجل إخراجها إلى النور، ويا لها من ميزة مُشجِّعة حين أعلم أن هناك قرّاءً ينتظرون ما أكتب! وهو ما يجعلني أحاول ألا أخيّب ظنّهم.

ما آخر كتاب أعجبك، وما سرّ تميُّزه؟

- أحببت رواية «ومن بعدي الطوفان» للروائية «سارة بيري»؛ إنها رواية عظيمة، وغامضة، ومكتوبة على نحو جميل. سأتابع كلّ ما يصدر لها بعد ذلك.

وماذا تقرئين الآن؟

- لقد انتهيت، للتوّ، من قراءة رواية «1984» لجورج أورويل، وكنت قد قرأتها من قبل، وأنا في السابعة عشرة من عمري. لقد أدهشتني بالقدر نفسه، ولكنها أربكتني أكثر هذه المرّة. أخطّط لقراءة رواية «تغيُّر مُناخي»، للكاتبة «هيلاري مانتيل».

ما أفضل مكان تكتبين فيه؟ ولماذا؟

- لديَّ حجرة مكتب في منزلي، فيها كلّ ما أحتاج إليه. إنها حجرة كبيرة وجيّدة التهوية، في الطابق العلوي من المنزل، وتطلّ على حديقة الجيران، وأرى منها مصنع الغاز المحلّي، على مسافة بعيدة.

ما الفاعليّات المهمّة التي ذهبتِ إليها هذا العام: (عروض مسرحية، ومعارض فنّ تشكيلي، وحفلات موسيقية)؟

- لقد اشتريت عدداً كبيراً من التذاكر، أغلبها لمسرحيات المسرح القومي (البريطاني)، ومنها واحدة تخصّ مسرحية «الغجرية»، بطولة الممثّلة الرائعة «إميلدا ستناتون»، على مسرح «سافوي».

كيف تتخيّلين حياتك لو لم تكوني كاتبة؟

- أتصوُّرها تعيسة، وإن كنت سأشعر بقليل من الراحة.

هناك بعض التجاهل الموجّه ضدّ الكاتبات، هل شعرت، من قبل، بإزعاج من هذه الناحية؟

- لم أشعر، من قبل، بأيّ إزعاج على الإطلاق، وأعتقد أن هناك الكثير من الكاتبات على الساحة الأدبية، ورغم ذلك، يحتلّ الرجال ساحة النشر والتوزيع. أعتقد أن المشكلة تتمحور حول طريقة استقبال الكتب، لا حول



كتابتها. تُكتب مقالات نقدية عن أعمال الرجال أكثر ممّا يُكتَب أعمال النساء، وقد يستخفّ القرّاء الذكور بكتابات النساء، أو يُحجمون- ببساطة- عن قراءتها، أصلاً. لقد تعرّضت لعدّة مواقف، يسألني فيها رجال، بطريقة مقصودة، حين أتعرّف إليهم: «هل أنت كاتبة بالفعل؟ وماذا تكتبين؟ أتكتبين قصصاً رومانسية؟» بالطبع، ليس هناك عيب في كتابة القصص الرومانسية، لكنهم لن يطرحوا السؤال نفسه على رجل.

هل هناك كاتبة تشعرين أنها تستحقّ المزيد من الاهتمام؟

- أنا إحدى أكبر المُعجبات بالروائية «ريبكا ويست»؛ كانت واحدة من أشهر الكاتبات في بريطانيا والولايات المُتّحدة، لكن، لم يعد أحد يعرف عنها شيئاً، أو يقرأ لها، الآن؛ إنه شيء يدعو إلى الأسف، لأن رواياتها رائعة، وذكيّة للغاية، رغم كونها تمزج بين الفكاهة والشجن. روايتها «عودة الجندي» تحفة فَنّيّة بديعة، وروايتها «الطيور تسقط» تفوق الوصف. إن كلّ أعمالها رائعة.

المصدر: culturewhisper.com

الأدب الإسلامي التركي في عصر الجمهورية

إسطنبول: عبد القادر عبد اللي

برز اليسار التركي، كغيره من تيّارات اليسار العالمي، بتقديم عدد من المبدعين الكبار في الأدب، وإذا كان ناظم حكمت ويشار كمال وعزيز نسين قد برزوا من هؤلاء، عالمياً، فيمكن القول إن مبدعي القرن العشرين الأتراك البارزين، هم، في غالبيّتهم، ومَنْ تُنسب إليهم تيّارات الحداثة الشعرية (حيث كان الشعر يتصدّر الساحة الأدبية)، إن لم ينتموا إلى اليسار فقد انتموا إلى اليسار الديموقراطي، الذي لا يخفي أورهان باموق، الحائز على جائزة نوبل للأدب، انتماءه (فكريّا) إليه. في الفترة الأخيرة، برز تيّار جديد في الأدب التركي، يمكن تسميته «الأدب الإسلامي»: أليس لهذا الأدب جذور؟ ألم يكن موجوداً سابقاً؟ ما الظروف التي أدّت إلى انتشاره؟ ما المواضيع التي يتناولها هذا الأدب؟ وما خصوصيّاته؟

الاصطلاح

بدايةً، لدى الإسلاميين العرب، عموماً، فكرة أن الإسلامي والقومي هما على طرفَيْ نقيض، ولعلّ هذه النظرة ناجمة عن محاربة الأنظمة التي تدّعي تبنّيها الفكر القومي للتيّارات الإسلامية، ولا يُنظَر إلى تلك الأنظمة بوصفها أنظمة ديكتاتورية، حاربت كلّ مَنْ يقف ضدّها، مهما كان انتماؤه السياسي. والأمر، في تركيا، مختلف تماماً، فيمكن أن يكون هناك كاتب قومي، يُطلق عليه اسم (إسلامي)، والعكس صحيح، فالقوميون الأتراك منقسمون على أنفسهم في النظرة إلى الدين الإسلامي؛ فمنهم من يتبنّى هذا الفكر، ومنهم من يعاديه، ومنهم من يتّخذ منه موقفاً حيادياً، ولكنهم بقوا، طوال فترة الجمهورية،الأقرب من التيّارات الإسلامية.وبقي مصطلح «الأدب المحافظ» سائداً إلى الآن، ليُستَخدَم حول هذا الأدب، ونادراً ما نجد، في تركيا، عبارة «الأدب الإسلامي»، وفي أغلب الأحيان، يُطلِق هذا المصطلح أعداءُ التيّارات الإسلامية.

البدايات

لعلّ غياب الخطّ الفاصل بين كلٍّ من الإسلامي والقومي، في تركيا، يبرز، على الأكثر، لدى الشاعر محمد عاكف أرصوي (1873 - 1936) مؤلِّف النشيد الوطني التركي (نشيد الاستقلال)، الذي يستخدم في كلماته بعض المفردات التي تعدّها التيّارات الإسلامية العربية مُحَرَّمات كبرى، ومنها عبارة «عرقي البطل» التي تغيب عن كثير من الترجمات العربية، ولكنها واردة في ترجمة رئاسة الجمهورية التركية:

هلالَنا المدلّل، أرجوكَ لا تقطِّبْ حاجبَ الجمالْ

ابتسمْ لعرقي البطلِ! ما هذهِ الهيبةُ، وذاكَ الجلالْ؟

وإلا لن تصبحَ دماؤُنا الزكيّةُ لكَ حلالْ.

من حقِّ أمّتي، التي تعبدُ «الحقَّ»، الاستقلالْ.



كمال يشار



ناظم حكمت



أورهان باموق

وعلى الرغم من هنا، استخدم الشاعر عبارات، أبرزت قِيَماً إسلامية، كما ورد في الشطر الأخير من المقطع السابق: «أمّتي التي تعبد الحقّ»، وهناك غيره الكثير. والقيم الإسلامية لم تغب عن كثير من قصائده الأخرى، ففي هذا المقطع - على سبيل المثال - يتحسّر الشاعر على فقدان الدين أَلَقه:

آه، أين ذاك الدين، دين العزم والثبات،

دين الأرض النازل من السماء،

دين الحياة؟

ما هذه التقاليد الضيِّقة والمكرَّرة؟

هل قلت إنه الإسلام؟... أستغفر الله، ولو!

تمكَّن محمد عاكف أرصوي من إثبات ذاته، وحظي باحترام كبير؛ ولعلّ السبب الرئيس في ترسيخ هذه الظاهرة هو اشتغاله على القيم القومية من جهة، ووفاته قبل المَدّ اليساري الذي بدأ يقوى إبّان الجمهورية، من جهة أخرى، فقد صادفت وفاته قبل التشدُّد بالقيم العلمانية المعادية للدين التي بدأت تظهر في مطلع الثلاثينيات.

الاسم الثاني الأبرز، في هذا التيّار، هو نجيب فاضل (قصاكورك) (1904 – 1983)، الذي أصبح رمزاً، ومنارةً لأدباء التيّار الإسلامي التركي. ويختار أورهان باموق اسم «نجيب» لإحدى شخصيّات روايته «ثلج»، التي تتناول الإسلام السياسي التركي، إذ كان اسم نجيب اسماً حركيّاً، اختارته الشخصية الروائية التي تهوى الكتابة؛ تيمُّناً بالكاتب نجيب فاضل، وتسعى لأن تؤسّس أدباً إسلامياً.

ولعلّ العمل السياسي قد لعب دوراً في إبراز نجيب فاضل، فهو مؤسِّس تيّار سياسي إسلامي: «جمعية الشرق العظيم»، وترأَّس هذا التيّار، وأصدر مجلّة «الشرق العظيم» الناطقة باسم هذا التيّار بين عامَيْ 1943 و1978. وقد أبرز، من خلال هذه المجلّة، أفكاره الإسلامية، وكان التيّار الإسلامي في تلك الفترة، عموماً، يسير في نهج مؤيِّد للولايات المتَّحدة الأميركية ولحلف الناتو، بوصفه حلفاً ضدّ المدّ الشيوعي، وهكذا كان موقف نجيب فاضل، فقد عارض تظاهرات الطلّاب الصاخبة التي احتجّت على وصول الأسطول السادس الأميركي إلى البوسفور، بين عامي 1967 - 1969، وانتقدها. لم يكن نجيب فاضل شاعراً، فقط، بل كتب كثيراً في الفكر، والنقد، والسياسة. ومنها مقولاته القصيرة، التي يبرز فيها موقفه الإسلامي من أكثر العبارات المتداوَلة، والتي أعيدت

تمكَّن محمد عاكف أرصوي من إثبات ذاته، وحظي باحترام كبير؛ ولعلّ السبب الرئيس في ترسيخ هذه الظاهرة هو اشتغاله على القيم القومية من جهة، ووفاته قبل المَدّ اليساري الذي بدأ يقوى إبّان الجمهورية

إلى التداول بعد وفاته، وبعد نشوء المرحلة التي سمّاها الإسلاميّون «الصحوة الإسلامية» أو ما تسمّى، عموماً، «المدّ الإسلامي». وبمناسبة الصحوة، فهو من أوائل المدافعين عن هذه الصحوة، إذ يقول: «الصحوة أفضل طريق لتحقيق الأحلام»، وفي قضيّة الحرّيّات الجنسية، يقول: «سمّوا الوقاحة جرأة، والزنا عشقاً! وهكذا، قضوا على أخلاق جيل». وإن أكثر مقولة متداوَلة، في تركيا، من كلماته، هي العبارة التي يهاجم فيها سفور المرأة في فترة، كان الحجاب نادراً في هذا البلد، فيقول: «المرأة غير المحجَّبة مثل البيت بلا ستائر، فهو إمّا للإيجار أو للبيع». والطريف أن قلب الكاتب كان في طرف، وفكره وعقيدته في طرف آخر؛ فقد وقع الشاعر في عشق السيّدة نسليهان (وهي مكشوفة الرأس)، وتزوَّجها، وكان زواجه هذا أهمّ ثغرة، نفذ إليها المناهضون للإسلام السياسي؛ للهجوم عليه، وانتقاده بحِدّة.

وعلى الرغم من نشوب صراع لغوي حادّ بين اليسار واليمين، في الستينيات والسبعينيات، ونزوع اليسار التركي إلى التأصيل اللغوي؛ وهو يعني التخلّي عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية، واستبدال كلمات ذات جذور تركية بها، فإن اليمين (الإسلامي/ المحافظ) لم يكن متطرّفاً جدّاً في الرؤية اللغوية. وما عدا بعض الحالات القليلة، كان منسجماً مع التطوُّر اللغوي، والسبب في هو البعد القومي القوي لدى هذا التيّار، فقد كان متقبِّلاً للتأصيل اللغوي، ولكنه نابذ للشطح الكبير الذي كان يحدث، وللتغريب اللغوي الذي تجلّى بنزعة الاستعاضة عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية بكلمات لاتينية، في كثير من الأحيان. فعندما تُطرَح مفردة تركية مقابل مفردة عربية أو فارسية، لم يكن هذا التيّار شديد

حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ ١٩٦٠ و١٩٨٠، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي

التمسُّك بالكلمة العربية أو الكلمة الفارسية، وإذا انتشرت تلك المفردة بين الناس، نجده يتقبّلها ويستخدمها. فيقول رائد الأدب القومي التركي ضيا غوكالب، حول استخدام ثلاث مفردات: واحدة عربية، والأخرى فارسية، والثالثة تركية، لمعنى «الليل»:

ليكن العروض لكم، والوزن لنا
لغة الناس التركيّة لنا.
ليل لكم، شب لكم، و(غجة) لنا؛ فلا يحتاج معنى واحد
ثلاث كلمات.

من جهة أخرى، كان شعراء هذا التيّار، عموماً، من أنصار الشكل التقليدي في الشعر، فاعتمدوا الوزن والقافية وشعر التفعيلة. وعلى الأغلب، كان هذا الشكل يفرض على الشاعر الغوص في القواميس اللغوية لاستنباط كلمات تناسب الوزن والقافية، ولكنها لم تكن كثيرة، فللتواصل مع الناس وتحقيق الجماهيرية أولويّة لدى هؤلاء الكُتّاب.

الصحوة الإسلامية/ المدّ الإسلامي

مع نموّ التيّار اليساري، في السبعينيات من القرن العشرين، برز التّيار الإسلامي، بقوّة، في العديد من الدول الإسلامية، وأطلق أنصار هذه الحركة عليها اسم «الصحوة الإسلامية»، ولكن الآخرين أطلقوا عليها اسم «المدّ الإسلامي». وفي تركيا، كانت هذه الحالة موجودة، ولكنها برزت أكثر، وكان لها صداها في الأدب أيضاً، ولعلّ الشاعر المعاصر عصمت أوزال (مواليد 1944) من أهمّ الوجوه الأدبية التي برزت في هذه الفترة؛ فهو كاتب يساري النشأة، وكان له نشاط مهمّ في هذا الميدان، ولكنه، في عام 1974، تحوّل تحوُّلاً جذرياً، وأصبح من رموز الحركة الإسلامية والفكر الإسلامي. وإضافةً إلى كتابته الشعر والنصوص التجريبية والزاوية الصحافية، ترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية، منها: «الإمبراطورية العثمانية والتقاليد الإسلامية» للكاتب نورمن إتزكويتز، و«الجهاد - مشروع أساسي» لعبد القادر الصوفي.

وعلى الرغم من كون عصمت أوزال من نجوم الفكر الإسلامي في تركيا، ونيله تكريم «اتّحاد الأدباء الأتراك» ذي التوجُّه المحافظ (الإسلامي/ القومي)، وهو ينظِّر في هذا الميدان، إلا أننا لا يمكن أن نطلق على أدبه صفة «الإسلامي»، ويمكن القول- ببساطة- إنه يقدِّم الشعر على الأيديولوجيا، ولكنه- على الرغم من هذا- لم يحظَ بقبول الطرف الآخر. على صعيد الشعر- أيضاً- ينظِّر الشاعر سزائي قرة قوتش (1933) للشعر الذي يتناول قضايا ما وراء الطبيعة، ويرى أن هذا الشعر قد استُبعِد في الأدب التركي، اعتباراً من عصر التنظيمات (أواسط القرن التاسع عشر)، ولم يبقَ إلا القليل جدّاً من الشعراء الذين يكتبون في هذه القضيّة.

الحقيقة أن غالبية شعر سزائي قرة قوتش بعيد عن المباشرة، ومثله مثل عصمت أوزال، ولكن القيم الإسلامية تتجلّى، بوضوح، في ندرة من قصائده، كقصيدة «الصوم والإنسان»:

الصوم صوت الروح، يأتي كلّ
عام
تمسّ كعابه الفضّيّة قلوبنا،
ويبدأ الجسم بالدوران مثل قربان
للمعبد
يردم الدعاءُ الهُوى، ويغسل
البشرة بين راحتَي الروح

حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ 1960 و1980، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي، وبرز عدد من الشعراء والروائيّين والقَصّاصين والمؤرّخين الإسلاميّين. الشاعر (عبد الرحمن) جاهد ظريف أوغلو (1940 – 1987) من أبرز شعراء هذا التيّار، وكتّابه. وفي قصيدة طويلة (ديوان) له، هي «سبعة رجال جميلين»، يمتدح أعلام الأدب القريبين من نهجه، وهم- إضافةً إلى نجيب فاضل-محمد عاكف إنان، وأردم بيازيد، وراسم إوزدَن أورَن، ونوري باقبيل، وعلاء الدين أوزدن أوران.

الصراع في ميدان الرواية

مع تراجع أهمّيّة الشعر، وقلّة قرّائه، وانتشار الرواية، انتقل الصراع إلى ميدان الرواية والقصّة أيضاً. ولعلّ بروز الرواية التاريخية، ورواجها، وتزايد الاهتمام بقراءتها، لعب دوراً مهمّاً في اتّخاذ الرواية ميداناً لصبّ الرؤى السياسية.
بدأ كثير من الروائيّين الأتراك بتناول التاريخ التركي: القريب، والبعيد، وخاصّة السلجوقي والعثماني منه، لإبراز القيم الإسلامية، بوصفها قيماً أصيلة في تشكيل المجتمع التركي. وإضافةً إلى المواضيع التاريخية التي تمجّد الدور الإسلامي، طَرَق الأدباء الإسلاميّون باباً فنّيّاً جديداً، هو اللغة (المفردات العثمانية).
أ- التغنّي بالماضي: إن أهمّ المواضيع التي بدأ الكُتّاب الإسلاميون تناوُلَها هي القصص التاريخية، مثل فتح إسطنبول، وحياة السلطان سليمان القانوني، والسلطانات العثمانيات: من حُرّم إلى كوسم... في هذه الروايات، هناك قيم إيجابية دائماً، وتمجيد لكلّ نقطة من نقط التاريخ العثماني، ويتمّ التأكيد على تقى السلاطين العثمانيّين وورعهم وعدالتهم، حتى أننا نجد بعض الكُتّاب يبرّرون قتل السلطان العثماني لأخوته، تحت عنوان الحرص على الدولة، وعدم الانشغال بالصراع على الحكم. وهكذا، فإمّا أن يتمّ التغاضي عن قتل السلطان محمد الفاتح أخاه البالغ من العمر ثمانية أشهر، أو تبرّر هذه القضيّة في كثير من أعمال كُتّاب هذا التيّار.
وكان السلاطين، دائماً، شخصيّات ملهمة، لا تحيد عن الصواب، ولعلّ أبرز كُتّاب هذا النوع من الروايات: أوقاي ترياقي أوغلو، وشيدا قوتش، وناظان بكر أوغلو. وهناك- أيضاً- سبل أرصلان، وجيهان أقطاش اللتان تناولتا التاريخ الإسلامي وحياة الصحابيّات وأمّهات المؤمنين. ومن المؤرّخين الذين يقدّمون التاريخ العثماني على أنه- أيضاً- صفحة ناصعة البياض، لا تشوبها شائبة، مصطفى أرمغان، وطلحة أوغورلو... وغيرهما.
ب- اللغة: إضافةً إلى المواضيع التي تناولها الكُتّاب الإسلاميّون، دخلت فنّيّة جديدة على اللغة، وهي التنقيب، في الأدب العثماني وفي المعاجم، عن كلمات ميّتة، ومحاولة بعثها واستخدامها في الكتابة.
الحقيقة أن الفضل في هذه الخصوصية لا يعود إلى الكُتّاب الإسلاميّين، وإن أوّل كاتبة طرقت هذا الأسلوب اللغوي هي أليف شَفَق، في طبعات رواياتها التركية (تكتب العمل باللغتين: الإنكليزية، والتركية، وهناك، غالباً، فروق بين النصّين)، فقد حرصت هذه الكاتبة على بناء جملة، فيها كلمات حديثة إلى جانب كلمات عثمانية ميّتة أو نادرة التداول. ولكن الكُتّاب الإسلاميّين رسّخوا هذه الخصوصية اللغوية، وكتب بعضهم روايات، يستحيل فهم بعض عباراتها في الوقت المعاصر، من قِبَل أفراد الأجيال الحاليّة كلّها. على سبيل المثال، يستخدم إسكندر بالا، أستاذ الأدب العثماني، في رواياته، لغة عصيّة على القارئ التركي، وتأتي سبل أر أصلان- أيضاً- ضمن هذا النوع من الكُتّاب، فهناك كلمات، لو أجرينا استطلاعاً للرأي العام عن الذين يفهمونها، لما وجدنا واحداً بالألف من الناس يفهمها!
هل استخدام هذه اللغة، جاء بوصفه ردّة فعل إزاء لغة الكُتّاب المغربيين والشيوعيّين، باستخدام كلمات لاتينية، أم هي محاولة لإيجاد فنّية خاصّة بهذا الأدب، أم جاء اعتقاداً بقسيّة تلك الكلمات ذات الجذور: العربية، والفارسية، وارتباطها بالتاريخ الإسلامي؟ لعلّ الأمر مختلف عن كلّ هذا؛ إذ هو محاولة لإعطاء النصّ شيئاً من السحريّة اللغوية، من خلال اللغة (اللغز) التي تدفع القارئ إلى التفكير.

ظاهرة، أم حالة عابرة؟

مئات الكُتّاب الأتراك، اليوم، يندفعون للكتابة في ميدان ما يمكن تسميته الأدب الإسلامي، بعد أن كانوا، في البدايات، يُعَدّون على أصابع اليدين. وهناك أعمالٌ تحوز قيمة فنّية، وأخرى يمكن تصنيفها في إطار الدعاية (البروباغندا)، والتاريخ كفيل بأن يقرّر إن كان سيدفنها، كما دفن كثيراً من كُتّاب الشعارات الشيوعيين تحت اسم (أدب)، أم سيكسبها ديمومة للأجيال اللاحقة!

الحكاية
في فضاء السوق

جمال حسن

ما الـذي سـتكون عليه الروايـة لو أنها بدون قارئ؟ أو: ما الداعي إلى كتابتها؟ كانـت كتـب الحكايـات أشـبه بصندوق سـحري، يمنـح الحكّائيـن منصّـة فـي مخيّلـة العـوام. وعبـر وجـود وسـيط سـارد، احتشـد جمهور مـن المجتمعات السـفلية، فتشكّلَ فضاء الحكاية مجاوراً للسـوق؛ وهو ما أسَّـس نظرة تحطّ من شأن أدب السرد، لأزمنة طويلة.

هـل، لذلـك، اختفـى مؤلّـف، أو جامع حكايات «ألف ليلة وليلة»؟

بعض الدارسـين أكّدوا أنها نتاج مراحل زمنية مختلفة. في تلك القصص، ظهرت آثار ثقافات عديـدة: هندية، ويونانية، وفارسـية، وعربيـة. وبصـرف النظـر عـن مصادرهـا والغـرض منهـا، يكمن السـؤال المهمّ عن القارئ الذي كُتِبت له. دائماً، ظلّت الحكايـة، حتى في أزمنتها الشـفاهية، تبحـث عن سـحر أثرها في آخريـن. ومـع وجـود جمهـور تشـكّلت أسـاليب للحكي، وتـم اختلاق مبالغات وبنًـى سـرديّة لامتلاك مخيّلـة القارئ. فـي كلّ روايـة كبيـرة، هنـاك نظـرة محكمة للعالم.

مع ذلك، استمرّت النظرة التي تحطّ من شـأن قيمة الحكاية. لم يحظَ أدب السرد بالتقدير إلا في الأزمنة الحديثة، وعندما كانت الطبقات العليا تقع مأسورة بها، تجـده مـلاذاً تَرَفيّاً، بالإضافـة إلى أنه يتساوى فيه الكلّ، أيضاً.

كان السـرد الحكائي يـرادف النوادر أو الطرائـف، دون النظر إليه بوصفه أدباً رصينـاً. وحيـن ظهـرت روايـة «دون كيخوته»، لم تتنصّل من أصل الطرافة، بوصفها منبعاً لسحرها.

اسـتمرّ الأدب السـردي، فـي عصـر سـرفانتس، فناً منتقصاً، تحدّده ذائقة عليا، وحين أهدى عمله «دون كيخوته» إلـى دوق، حتـى يحظـى منـه برعاية تقيه شـرّ العوَز، تجاهله. كان الشعراء أوفر حظّاً منه، وشِـعْر سرفانتس كان عديـم القيمـة، لكـن نبوغه في السـرد لـم ينـزع عنه نكران عصـره. ومع أن روايته حقّقت انتشـاراً واسـعاً فقد ظلّ يُنظَر إليه على أنه أديب فاشل. لم ينجُ المبـدع من نـزوة الطبقـات العليا، وما تمليه ذائقتهم من إحسـان، ومع هيمنة أنمـاط الثّقافـة البرجوازيـة، تحطّمـت تلك القاعدة.

لم يقتصر انتشـار «دون كيخوته» على الجمهـور العـادي، بل عرفتـه الطبقات العليـا. فـي الجزء الثاني مـن الرواية، يجـد دون كيخوتـة نفسـه- وقـد ذاع صيتـه، بعـد انتشـار الجـزء الأوّل من مغامراتـه- يحظـى بحفـاوة فـي بيـت الدوق، في أثناء اسـتضافتهم له. لكنها حفاوة تتّسـم بالاستخفاف، إذ استلقت فـي رهافـة عيـش، تسـدّ فـراغ تبطّلها بالتنـدُّر. ومـع نجـاح الروايـة، لم تنل التقديـر والاعتـراف بقيمتهـا الأدبية إلا بعد زمن من موت صاحبها.

أدرك سـرفانتس قيمـة عملـه، وتنبّـأ بمـا سـتناله من اهتمـام العالـم؛ وهي النبوءة التي أسَّست لها ليالي شهرزاد حـول سـلطة الحكاية؛ إذ إنهـا، دائماً، سـتغيّر أقدار رواتهـا، وهي لـم تكن، فقط، خلاصاً لشـهرزاد وبنات جنسـها من جنون شـهريار، بل خلاصاً للعالم: سـنقرأ قصصاً لأشـخاص ينجون فيها، سواء من قبضة سلطان أو مارد، بفضل حكاياتهم.

كان الحطّ من شـأن الحكايـة، في زمن ليالي شـهرزاد، أكثر مغالاة، بالإضافة إلـى أن تخفّـي كاتبها يعود إلـى ما هو أبعد من ذلـك: حرّرته مـن قيود، فجاء العمـل كاشـفاً، ومتحرّراً في أسـلوبه. لغـة يومية، هـي خليط مـن الفصحى والعامّيّـة، أسـلوب متعـارض مـع البلاغة. لكـن، هل كُتبت لمجـرَّد إزجاء الوقـت؟ الواقـع أن كاتب إطـار الحكاية اهتـدى إلـى جماليـة السـرد؛ فتدويـن



حكايات ذات طابع خيالي ومختلَق، وما تَمّ اعتباره خرافات وغثاثة، بدا أدباً، في نظره.

هل كتبها رجلٌ من في البلاط، أو أحد ممَّن كانوا في رعاية هذا البلاط؟ انتشر هذا النوع من الأدب تجسيداً لموروث ثقافي، حكايات متناسخة تشكّلت عبر أنماط شفاهية متراكمة، ومع صعود التشدُّد الديني، فترات الانحطاط العربية، تعرَّضت للتنكيل. لم تكن هناك إشكالية مع التناقل الشفاهي، بل ثمّة سحر الحكاية في الكُتب، إذ تصبح أدباً قابلاً للديمومة. كاتب الحكايات هو الشيطان، إذاً!

حقّق كتاب «ألف ليلة وليلة» انتشاراً، لكنه ظلّ محلّ تحقير من قِبَل طبقة رجال الدين والنخبة المثقَّفة، ومع ذيوعه، صار عُرضة للاجتثاث.

ظلّت حكايات «ألف ليلة وليلة» مدفونة في النسيان، حتى أعادت أوروبا اكتشافها، في القرن الثامن عشر، وعند ظهور أوّل ترجمة فرنسية لها، وبعدها، تعدَّدت ترجماتها إلى لغات أوروبا، والعالم. في ذلك الوقت، كان الأدب السردي يحظى بمكانته بوصفه فنّاً رفيعاً، كما مَرَّ زمن على إعادة الاعتبار لسرفانتس.

في حال وجود راع لكتاب «ألف ليلة وليلة»، فإن الإشارة إليه ستجعله محلّ انتقاص من قِبَل الشأن العامّ؛ أي أن الأدب السردي ارتبط بالحياة السرّيّة، بوصفه كشفاً مستمرّاً. كانت ليالي شهرزاد محاولة لتلصُّص طبقة البلاط على المجتمع البسيط، كما كشفت حياة البلاط المخملية للعوامّ، ومن خلال لغتها السردية البسيطة، يمكنها الوصول إلى القارئ المثقّف والقارئ العادي.

تأسّس السرد على هذا الفضاء اليومي، وأصبح شكلاً مدوّناً، لتحريره من الحيِّز الشفاهي المحكوم بالنسيان. لكنه أخذ سياقاً مختلفاً عن التاريخ، في سرد الحوادث. في الأزمنة الأولى، كان هناك خلط بين سرد الحقائق بالخرافات، فقد استقبل البشر أساطيرهم بوصفها يقيناً، لكن الحكاية أعادت إنتاج المتخيّل في العالم الواقعي، لطرد ذلك اليقين. حظيت الملحمة الشعرية باهتمام البلاط والطبقات العليا، من الكهنة والنبلاء، لأن اللحظة المعرفية كانت عنوان سلطتهم، فأرادوا التحكُّم بها.

خرجت الرواية من نبع الحياة اليومية، فلولا وجود هذا الجمهور الخليط متعدّد الثّقافات والجذور ما كانت ستحظى بطابعها الجامح، وأساليب تشويقها.

لكن، هل سندخل عصر احتواء الرواية، عبر مؤسّسات نشر ومنّصات اعتراف أدبية، يمكن السيطرة عليها؟

الأدب
وجدليَّة الزمن

د. أسامة عثمان

تحاول هذه المقالة مناقشة سؤال الشعر والزمن: كيف تبقى أعمال أدبية: كلّيّاً، أو جزئيّاً؟ فليس هدفها - بالطبع - إثبات الثابت، أو المشتهر، من أنَّ الأدب يخضع لصيرورة تاريخية دائمة، وأنه لا كتابة من الصفر، لكنها تحاول اكتناه ما يجعل بعض الأعمال الأدبية خالدة، أو حتى غير قابلة للتجاوز: هل هي ظروف العصر التي استجمعتْ تلك العناصر الأدبية الأوَّلية، أم أنَّ تلك الأعمال الروائع سبقتْ إليها؟ وعلى هذا، هل يمكن أن تكون الأسبقية الزمنية مزيَّة لا منقصة؟ نحن والشعر - إذاً - بين ثنائيَّتَيْن أو تأثيرَيْن: الزمن وما يتطلّبه أو يفرزه من مستجدّات، على صعيد الفكر والأسئلة والأسلوب، من جهة، والأعمال الأدبية العتيقة التي ظلّت قادرة على البقاء عصيَّةً على التجاوز، من جهة أخرى، أو نحن بين الحداثة، بوصفها مفهوماً، قد يعني، لدى البعض، القطيعة مع الماضي أو، لدى البعض الآخر، القطيعة مع الأشكال التقليدية، وبين الخلود، أو عابِريَّة الزمن.

الإجابة منبنية، فيما تنبني عليه، على الإنسان وطبيعته: هل هي متغيِّرة أبداً، أم أن التطوُّر الذي يعتريها لا يمحو أساسيّات فيها؟

أميل إلى الرأي الذاهب إلى وجود مشترَكات، أو أساسيّات في الجنس البشري، عموماً، بغضّ النظر عن زمانه ومكانه، من قبيل انشغاله بفكرة (الموت والخلود)، وإكباره العدالة، ونزوعه نحو الكمال... جرياً على رأي جيمس فريز، العالم الأنثروبولوجي، ومؤلّف كتاب «الغصن الذهبي» (1854 - 1941م) الذي «كان - وشأنه في ذلك شأن الكثيرين من علماء عصره الذين تأثَّروا بفلسفة عصر الاستنارة، أو عصر التنوير - يؤمن بتشابه الجنس البشري في الأساسيات؛ لذا كانت المشكلة التي واجهته وواجهت الكثيرين من العلماء التطوُّريّين هي البحث عن أسباب الاختلافات العميقة القائمة - بالفعل - بين الأشخاص والمجتمعات البشرية». «الغصن الذهبي - المقدّمة».

وهذا لا ينفي - بالطبع - فاعليّة العصر الراهن، وقضاياه، بوصفه المحرِّك أو الموجِّه الأكثر حيويةً وإلحاحاً، كما لا ينفي تطوُّر الذائقة الأسلوبية، كما الموسيقية، التي تطوّرت - عموماً - من الإيقاعات الواضحة، إلى الإيقاعات الخفيّة.

الفكرة الأساسية أو التساؤل، هنا، يعتمد على إقرار ماركس (وهو المؤمن بالتطوُّر الاجتماعي) بأن الفنّ الإغريقي والملحمة لا يزالان يمثّلان - بالنسبة إلينا، من بعض الجوانب - متعةً جمالية، وقيمة معايير، ونماذج صعبة المنال. فهنا، يبيّن ماركس - كما يفصِّل روجيه غارودي في كتابه «كارل ماركس» - كيف تستمرّ بعض القيم في الحياة، بعد زوال الشروط التاريخية التي ولّدتها، قاطعاً بذلك الطريق - كما يقول غارودي - على كلّ تأويل ميكانيكي النزعة؛ فهو يلحُّ على واقع أنَّ «العلاقات ليست بمثل هذه البساطة... وإذا لم نفهم ذلك، انتهى بنا الأمر إلى أوهام فرنسيّي القرن الثامن عشر، التي سخر منها ليسينغ ذو السخرية اللاذعة. فما دمنا في علم الميكانيك والعلوم الأخرى قد تجاوزنا القدامى؛ فلماذا لا نكون قادرين على كتابة قصيدة ملحميّة؟».

فهل تلك الروائع الإنسانية الخالدة، كالإلياذات ومسرحيات شكسبير وغيرها، خلدت؛ لأنها اشتملت على عناصر ثقافية جوهرية، متقاطعة مع ما يسمّى بالمخلَّفات الثقافية «cultural Survivals»؟، تلك المخلّفات الثقافية، أو السمات الثقافية التي «تلكّأت» في سيرها، وتخلّفت عن ركب التطوُّر، أو - على الأقلّ - لم تتطوّر بالسرعة نفسها التي تطوّرت بها بقيَّةُ السمات والنُّظُم، وأصبحت، نتيجةً لذلك، غريبة - إلى حدٍّ كبير - عن الحياة الاجتماعية السائدة في ذلك المجتمع، كما لم يعد لها وظيفة معيَّنة في الحياة الاجتماعية.

قد يكون ثمّة تقاطع بين الروائع والمخلَّفات الثقافية، لكن الفرق أنَّ العناصر الأدبية الباقية ليست منضويةً - حصراً - تحت نظام ثقافي معيَّن، فهي إنسانية عالمية، لكنها تتقاطع مع «المخلّفات الثقافية» في قدرتها على البقاء والصمود أمام تحدّي الزمن والتاريخ، أو أن تلك العناصر هي التي خلدت، لكنها خلدت بوصفها تنطوي على أبعاد

إنسانية وجمالية عابرة للزمن، ومتّصلة بالثابت في الإنسان، بقطع النظر عن التطوُّر الماديّ، بل لأنها لامسته أكثر من غيرها، أكثر حتى ممّا جاء مفيداً بعدها، من التراكم المعرفي، ومن مُحايثات المتلقِّي: الزمنية، والسيكولوجية، والفكرية.

يقول الكاتب المسرحي بيتر بروك (1925م...) في كتابه «خيوط الزمن: سيرة شخصية، لبيتر بروك»، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر): «شكسبير لا ينتمي إلى الماضي، إذا كان ما يقدّمه صحيحاً، فهو صحيح الآن. إنه قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ، (وينتهي) لحظة أن تشتعل، واهبةً إيَّانا ما نريد من دفء وضوء. إنني أستطيع أن أكتب، وأحاضر، طويلاً، عن الفحم ومصادره، لكنني سأكون معنيّاً جدّاً بقطعة الفحم في أمسيّة باردة، حين أريد أن أتدفّأ، فأضعها في النار؛ لتصبح هي ذاتها، وتحيا فاعليّتها من جديد».

فقد نجح، باقتدار، في أن يقدِّم أعمالاً تلبِّي احتياجات الناس في عصره، وتظلّ تنبض بالحياة إلى يوم الناس هذا، ويُرجَّح أنْ تبقى بعد.

وبعض الأشعار، لا كلّها- خلافاً للدكتور محمد مندور- إنما تستمد تميُّزها من أسبقيّتها الزمنية، وقُرب قائليها إلى الفطرة والبداوة، يقول مندور في كتابه «النقد المنهجي عند العرب»: «والرجل الفطري يستطيع بإحساسه أن يخلق أجمل الشعر، يصوغه من مشاعره ومعطيات حواسّه، وهو، لذلك، ليس في حاجة إلى عقل مكوَّن ناضج، يرى جوانب الأشياء كلّها، ولا يحكم إلا عن استقصاء. ومن الثابت أن الشعر لايحتاج إلى معرفة كبيرة في الحياة، ونظر فيها». وبناءً على ذلك، يذهب مندور إلى أن الشعر الجاهلي والشعر الأموي خيرٌ من الشعر العباسي، وما تلاه، إلى يومنا هذا. لكن هذا الرأي يصحّ وفق فهم للأدب والشعر لا يشترط الإضافة المعرفية، سواء أكانت على صعيد العالم، أم على صعيد مزيد من الكشف عن خبايا النفس الإنسانية وصراعاتها، واصطراعاتها مع زمانها، تلك الإضافة المعرفية، المرهون تحقُّقها، غالباً، بالمواكبة للعصر وعلومه وكشوفاته.

والأعمال الأدبية التي تنفذ إلى أكبر قدر ممكن من تلك الأساسيات الإنسانية، متعمّقةً- بالضرورة- في الأساليب الفنّيّة والجمالية التي تليق بتلك المعاني، جلالةً وأصالةً، تلك الأعمال تستحقّ العبور والخلود، وقد استحقّت، فعلاً، أن تكون كما أشعار هوميروس التي يرى الدكتور أحمد عتمان (1945 - 2013م)، في مقدّمته لترجمته لـ«الإلياذة»، أنها بمنزلة كتابات مقدّسة، توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسّد التفوق البشري، مؤكّداً بقول أفلاطون عنها: «إن من يتسنَّى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامّة»، ويرى هيراكليتوس أن أشعار هوميروس منجم، لا ينضب معينُه، من الورع الديني والحكمة الفلسفية.

فمثل هذه الأعمال، ولو كانت قديمة النشأة، إلا أنها- بحسب مقياس الروائيّ ميلان كونديرا- لها مسوّغ وجودي، أو - بحسب تعبيره- أخلاقيّ، فيقول: «إن الرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود، لا يزال مجهولاً، هي رواية لا أخلاقية».

كما يستمرّ الجمال، كذلك، في لوحات فنّيّة خالدة، كـ«الموناليزا» التي- بحسب تعبير إلكسندر إليوت، في كتابه «آفاق الفن»-: «ترنو إلينا خلال العصور، وهي في عناق لا مجسّد مع النور».

في المقابل، ثمّة عصور تتَّسم بقدر كبير من العطالة والجمود، ولا تستجيب لحركة التاريخ، فيتوقّف فيها الإبداع، أو ينحدر، أو يصبح اجتراراً، ويمكن رؤية ذلك في حركة الأدب العربي الإبداعية، صعوداً، وهبوطاً، وفْق هذه الزاوية الزمنية: إذ نجد أن عصوراً لاحقة تراجَع فيها الإبداع، وانحدرت إلى التقليد والاجترار، كما في العصر العثماني، وقبله عصر الحروب الصليبية، مثلاً، في مقابل أدب حقيقي سبقه، وخَلد بعضه، كما شعر المتنبي، و(أبو تمام)، و(أبو العلاء المعري)، فلم يمنع خلودُ قسم من الأشعار الجاهلية ما تلاها من الخلود، كما لم يستمرّ الإبداعُ المفضي إلى الخلود في الأزمان التالية، لمجرَّد أنها أحدث زماناً.

لكن، ما الهدف من الاحتفاء بتلك الأعمال الرائعة الخالدة؟



جاك بيرك:
رجل الضّفَّتين

بو داود عميّر

قبل رحيله، كتب عالم الاجتماع الفرنسي الراحل، جاك بيرك (1910 - 1995)، وصيّته، بإهداء جميع مخطوطاته وكُتبه التي قام بتأليفها، علاوة على مكتبته الزاخرة بأمّهات الكتب التي قدّرها المختصّون بحوالي ثلاثين ألف كتاب، إلى مسقط رأسه، مدينة فرندة الصغيرة، الواقعة شمال غرب الجزائر، وفاءً وعرفاناً منه لتلك المدينة الصغيرة التي وُلد فيها، وترعرع، وهي المدينة نفسها التي احتضنت العلّامة ابن خلدون، حيث توجد فيها المغارة التي اختارها صاحب «المقدّمة» فضاءً للكتابة والتأمّل، خلال الفترة الممتدّة من 1375 إلى 1379، حيث ألّف- كما ذكر المؤرّخون- أبرز أعماله.

وهكذا، وتنفيذاً لوصيّته، قامت جوليا بيرك، أرملة الراحل، بزيارة مدينة فرندة، ثلاث سنوات بعد وفاته، للاطّلاع على المقرّ الذي ستودع فيه الكتب المهداة، حيث تكفلت المكتبة الوطنية الجزائرية ببناء ملحقة تابعة لها في المدينة، لأوّل مرّة، في مدينة داخلية، وسرعان ما تمّ استقبال الكتب على دفعات، ليتحوّل المقرّ، الآن، إلى مركز إشعاع في المنطقة، يحجّ إليه الباحثون والطلبة، من كلّ حدب وصوب.

وُلد المفكر الفرنسي جاك بيرك، في 27 يونيو/حزيران، 1910، في مدينة فرندة الصغيرة، الملحقة بولاية تيارت، شمال غرب الجزائر. تابَع تعليمه: الابتدائي، والإكمالي في مدارسها، قبل أن يلتحق بجامعة الجزائر لاستكمال تعليمه، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون في فرنسا، حيث نال شهادة دكتوراه الدولة سنة 1955. وقد عاش محتكّاً بأهالي فرندة ردحاً من طفولته ومن صباه، تمكّن إثرها من تعلّم اللغة العربية، والتعرّف إلى الدين الإسلامي والاطّلاع، عن قرب، على عادات سكّان المدينة وتقاليدهم. فليس غريباً أن يكرّس كلّ اهتمامه العلمي وإنتاجه الفكري، طيلة مسار حياته، للدفاع عن الحضارة العربية الإسلامية، ومحاولة إضفاء صورة مشرقة لها من خلال الكتب التي ألّفها والتي تجاوزت الثلاثين كتاباً، تناول، في معظمها، قضايا واهتمامات العرب والمسلمين في كافة المجالات: الدينية، والسياسية، والاجتماعية.

مباشرةً، بعد الانتهاء من دراسته الجامعيّة في باريس، وقبل أن يستقرّ به المقام في الكوليج دي فرانس، ويشغل منصب كرسي التاريخ الاجتماعي الإسلامي، لأكثر من أربعة عقود، شدَّ جاك بيرك الرّحال صوب المغرب الأقصى سنة 1934، حيث اجتهد في وضع ركائز إصلاح زراعي وآخر سوسيولوجي، يتماشى والنسيج الاجتماعي في منطقة الأطلس المغربي، في عهد الحماية الفرنسية على المغرب، وخاصّة تاريخ القبائل الأمازيغية التي تقع في سفوح جبال الأطلس الكبير شمال شرق مدينة تارودانت، وذلك من خلال قيامه ببحث ميداني عميق وسط أهالي المنطقة، مستنداً، في ذلك، إلى أدوات معرفية في حقل السوسيولوجيا، الذي يُعَدّ من صميم اختصاصه، وقد

أثمرت أبحاثه، في البدء، دراسة حول المنهج القضائـي المغاربـي سـنة 1944، ليرفقها بكتـاب حافل بالمعلومـات المتضمِّنة تفاصيل الوضـع الاجتماعـي لسـكّان المنطقـة، حمـل عنوان «البُنى الاجتماعية في الأطلس الكبير»، نشـره سـنة 1955، وقد عارض، من خلاله، الفرضيّات السوسيولوجية الكولونيالية، التي اعتمدت- أساسـاً- على آليّـات غير مجدية في تسـييرها الأوضاع: الاقتصادية، والاجتماعية السـائدة آنـذاك، والتي لا تتناسـب مع عادات أهالي المنطقة وتقاليدهم، سـواء في علاقتهم مـع الأرض، أو فـي عمق العلاقات السوسـيو اقتصادية بين الفرد والقبيلة.

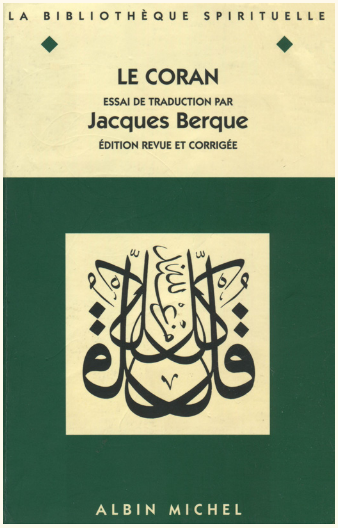
فـي 1953، انتقل جاك بيـرك إلى مصر، حيث قضى فيها ما يربو على ثلاث سنوات، بوصفه خبيـراً دوليّاً لصالح منظّمة (يونسكو). وهناك، توطّدت علاقته مع كثير من الكتّاب والمثقَّفين، من بينهم: توفيق الحكيم، ومحمد حسنين هيكل، وعبد الرحمن بدوي، وخاصّة عميد الأدب العربي طه حسـين، الذي أنجز عنه دراسـة معمّقة، منوّهاً فيها بجرأته، وسـداد رأيه، مشيداً بتطابق الرأي بينهما في نظرتهما إلى أهميّة مدّ جسور التعاون والحوار، بين ضفّتي البحر الأبيض المتوسّط، إضافةً إلى استقباله من طرف الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وانتخابه عضواً مراسـلاً في أكاديمية القاهرة، وقد هيّأت له فترة إقامتـه في مصـر، تأليـف مجموعة مهمّة مـن الكُتب، مـن بينها: «التاريخ الاجتماعي لقريةٍ مصرية في القرن العشرين»، و«مصر بين الإمبريالية والثورة»، كما تحقّقت له، في القاهرة، مناسبة في أوج المدّ القومي العربي، يسّرت له التعرّف أكثر إلى قضايا التحرُّر العربـي، وخاصّة القضيّتيـن: الجزائرية، والفلسـطينية، حيث صـار يدعو علناً- متجاوزاً تحفُّظ بقيّة المثقَّفين الفرنسـيين- إلى منح الجزائر استقلالها، وتجلّت مناصرته- أيضاً- من خلال العديد من المقالات التي كان كتبها في كبريات الصّحف الفرنسية، أو في أثناء مشاركته في تجمُّع المثقَّفين في باريس، نهاية الخمسينيات، المنـدّد بالتعذيب والقمع الممارَس على الجزائريين، حين تدخّل- كما أورد في منكّراته «منكّرات الضفتين»- أمام المثقَّفين الفرنسيين مصرّحاً: «بالنسـبة إليّ، تمثّـل تلك التجـاوزات قرينة ونتيجة، لنحارب- أوّلاً- الشيء وسببه: تتعلّق القضية- أساساً- بإجابتنا عن سـؤال محدّد: ما هي الجزائر؟ هل هي أمّة قائمة بذاتها أم لا؟».

كما كتب، في المنكّرات نفسها، عن القضية الفلسطينية قائلاً: «إني لـم أرَ أيّ تبرير معقول لعقاب العـرب على الجرائم الهتلرية، كما لـم أرَ حجّة لإقامة حركة توسّـعية، في الأزمنـة الحاضرة، على نكريات توراتية».

ورغـم ما حظي به جاك بيرك من ترحيب، في جلّ الدول العربية التي زارها، لم يتوانَ في التعبير عن خيبته إزاء موقف بعض دول المغرب العربي، التي لم تتفهّم مواقفه المندّدة باعتقال أو اغتيال مجموعة من السياسيين المعارضين، على غرار الرئيس الجزائري الأسبق أحمد بن بلّة، والمناضل المغربي المهدي بن بركة.

قال عنه جورج طرابيشـي: «جاك بيرك، الذي بدأ عالمَ اجتماع، وانتهى (مسـتعربا)ً، كان يبطّن- أيضاً- قماشة فيلسـوف، وإن أكثـر مـا ميّـز بيـرك فـي عملـه مسـتعرباً، أنـه أصـرّ علـى التعامل مـع الواقع الحَيّ، لا مع النصوص الميّتة، وفَهِمَ الاستعراب علـى أنـه حوار بيـن ثقافتيـن، همـا: الأوروبية المسـيحية، والعربيـة الإسـلامية، وأن لدى كلّ منهما ما تقوله للأخرى، وما تغني به الأخرى».

وقـال عنـه محمود أميـن العالم : «لـم يكن جاك بيرك أسـتاذاً أكاديميـاً منغلقاً، بـل كان متفتّحاً على العصر، بـكلّ منجزاته: الفكرية، والعلمية، وكان- علـى علمـه العميـق الغزيـر- أقـرب إلى روح الشـاعر البالغ الرّقة؛ الأمر الذي كان يؤهّله لتأسيس مدرسة اجتماعية علمية جديدة، تتجاوز مرحلة الاستشراق التقليدي».



في السّـنوات الأخيرة التي سـبقت رحيله، انكبّ جـاك بيـرك على ترجمـة القـرآن الكريم إلـى اللغة الفرنسـية، معتمداً، في تصدّيه للترجمة، على منهجية حديثة، في محاولته قـراءة النصّ القرآنـي. حمل الكتاب عنوان «إعـادة قراءة القرآن الكريم»، وقد أثار، لدى صدوره، بعد ترجمته إلى اللغة العربية، لغطاً واسعاً واتّهامات خاصّة من مؤسَّسة الأزهر التي أصدرت، آنـذاك، بيانـاً شـديد اللهجة، يقضـي بعدم صلاحيـة الترجمة، بـل طالب بحظر الكتـاب ومنعه من التداول، كما سـحب المجمع اللغوي في القاهرة عضويّته منه «عقاباً له». وهو الأمر الذي أثّر تأثيراً شديداً في نفسية جاك بيرك، وأصابه بما يشبه الإحباط. وفي هذا الصدد، ينكر صديقه سـعيد اللاوندي، في أثناء إقامته في باريس، أنه وجده شديد التأثُّر بالضجّة الكبرى التي أحدثتها ترجمتـه للقـرآن الكريم : «آلمني كثيـراً أن أرى شـيخاً كحاله، في الثمانين، يكاد يبكي. لم أجد شـيئاً أفعله سـوى أن أسـتمع إليـه، وهو يحدّثني بصوت جريح قائلاً: إنني لم أزعم، في يوم مـن الأيـام، أنني (أو غيري) قـادر على ترجمة النـصّ القرآنـي، وإنمـا قصارى أمـري، أنّي اجتهدت في ترجمة معاني هذا الكتاب المجيد... وقد سلخت من عمري أكثر من عشرين سنة في ترجمة معاني النصّ القرآني المقدّس ومدلولاته، لأنني أؤمن أنه يشتمل على حكمة الأوّلين وحكمة الآخرين، ومن حقّ شعوب الأرض أن تعرفها وتهتدي بها».

ولعلّه كان ينوي، بعد أن انتهى من ترجمة معاني القرآن الكريم، تكريـس كلّ وقته لدراسـة علم الحديث من منظـور عصري، كما صـرّح: «أعتزم عمل دراسـة- إذا أمهلني العمـر- حول الأحاديث النبويـة الشـريفة، لإبـراز مـا تتضمّنـه مـن معـانٍ ومدلولات، خصوصـاً أننـي أحـبّ هـذه الأحاديـث، وأرى أنها تجمـع، إلى جانب الصّبغة الدينية، الصّبغة الإنسـانية التي يجد فيها المسلم والمسـيحي، على السـواء، المعاني الرفيعة التي تغذّي الرّوح، وتسمو بالعقـل والوجدان». غيـر أنّ الضجّة التـي أحدثها كتابه «إعـادة قـراءة القرآن الكريـم»، وما تعرّض له مـن نقد لاذع بلغ حدّ اتّهامه، حالا دون مواصلته لمسعاه الفكري في تقديم صورة مشرقة عن العرب والمسلمين، من خلال تثمين دورهم التاريخي في بناء الحضارة الإنسانية.



«إن عظمة رامبو تظلّ في رفضه ذلك القليل من الحرّيّة، الذي كان بإمكانه أن يستفيد منه في قَرنه، في مكانه.. ليكون شاهداً على الانحياز للإنسان، وليدعوه إلى تجاوز بؤسه الأخلاقي، من أجل مواجهة تراجيدية مع المطلق..».

إيف بونفوا

ترجمات جديدة لآرثر رامبو

ترجمة: محسن العوني

حصر

الطموحات المسحوقة
باستمرار..
أتُراها تغفر لي..؟
هل من خاتمة ميسورة
تُصلح أعمار
الفاقة..
يوم ظَفَر،
يجعلنا ننام فوق
عار خيبتنا
المحتومة..؟
(أيّها المجد.. أيّها الماس.. أيّها
الحُبّ.. أيّتها القوّة..
مهما يكن من أمر شيطان، أو..
إله،
في جميع الأمكنة،
أو شباب هذا الكائن الذي هو..
أنا.
أعلى من كلّ الأفراح والأمجاد
وأسمى.
كَمٌّ من الفتوحات العلمية
المذهلة الرائعة،
وحركات الإخاء الاجتماعي
العزيزة الأثيرة..
كأنها استرداد تدريجيّ للنقاء،
للصراحة،
للفصاحة الأولى..
غير أن مصّاص الدّماء
لا يتوقّف عن تحويلنا إلى
وثنيّيْن..
يحكم علينا
أن نتسلّى ونتلهّى
بما يترك لنا ويأذن.
وإن خالَفْنا أو عصينا،
فأطوارنا - حتماً - ستزداد غرابة..
كأن نسير إلى جراحات
في المناخ المرهق والبحر..
إلى العذابات، في صمت المياه
والهواء القاتل..
إلى التعذيب الضاحك
في صمتهم الصاخب، بفظاعة.

حرب

ولدا ..

جلّــت بعض السّماوات

ونقّــت بصري..

كلّ الطبائع

تمنح سِـحنتي

تفرّدها..

الظواهر تُـنشئ لنفسها..

أسواراً..

الآن .. الانعطاف الأبديّ

للأوقات

وعدم تناهي الرياضيّات ..

يطاردني عبر هذا العالم،

حيث أقاسي كلّ الانتصارات

المدنيّة

الموقّــرة، من الطفولة

الغريبة، والتعلّق الهائل.

أحلم بحرب من أجل الحقّ..

من أجل القوّة..

من أجل المنطق

غير المتوقّع إطلاقاً !

إنها حرب، بمثل بساطة

مقطع موسيقيّ.



by Karolina Koryl- Rzeszow



ميخائيل زوشينكو

اللئيم

ترجمة: أشرف عبد الحميد

حديثنا، في هذه القصة، عن إحدى الشخصيات الواقعية، الموجودة- بالفعل- في عالمنا هنا؛ إنها شخصية اللئيم.
كثيراً ما يلاقي اللئيم تبكيتاً وتعنيفاً من الناس، وكثيراً ما يتعهَّد لهم، هو الآخر، بأنه سيصلح نفسه المريضة، ويسير على صراط مستقيم.
ولن ننكر لقب عائلته في هذه القصّة، حتى لا نحرج أيّة عائلة أخرى بهذا الاسم. ومحافظين على الجوانب التربوية، سنعطي هذا اللئيم لقب (ثلاثة نجوم).
وهاهو (الثلاثة نجوم) مستقلّاً عربة الترام، وهيئته الخارجية لا توحي للناس بأنه لئيم، بل توهمهم بأنه موظَّف محترم.
كان صاحبنا مدعوّاً لزيارة أحد زملائه السابقين، للمشاركة في وليمة، يقيمها هذا الزميل.
وهاهو يمضي في طريقه مستقلّاً عربة الترام، مفكّراً، بلؤمه، أنه سيأكل عند زميله بشراهة، ولن يخسر شيئاً في جميع الأحوال، فهو لم يشترِ لصديقه أيّة هديّة، ولن يشتريها، ومازال يفكّر في أن زملائه اعتادوا شراء الهدايا، لكنهم- بالنسبة إليه- لن يلاحظوا أنه لم يشترِ هديّة.
مضى مواصلاً طريقه إلى الوليمة، دون شراء هديّة. احتاج (الثلاثة نجوم) إلى التغيير إلى خطّ الترام السابع، ولم يستطع الصبر حتى يتوقّف الترام، فقفز منه، حتى يصل إلى زميله بسرعة، وتملّكه الخوف من أن يقضي باقي الزملاء على الوليمة، بأكملها.
مفكّراً في هذا الخاطر، استجمع كلّ قوّته وشجاعته قافزاً، بسرعة، من الترام.
وفجأةً، سمع صوت صافرة، وأصوات أقدام تجري. وفوجئ بأن هناك شرطيّاً يجري خلفه، متسائلاً عن سبب جريه، وعمّا إذا كان جريه قد تسبَّب في أذىً لركّاب الترام!. كما تساءل الشرطيّ عن وجود أموال زائدة مع (الثلاثة نجوم)، لا يحتاجها صاحبنا اللئيم.
فكّر بطلنا اللئيم متعجّباً: (أطير لأقتل نفسي! كان أفضل لي شراء التفّاح اللذيذ، من طيراني إلى وليمة، أدفع عليها غرامة!).
هداه تفكيره إلى الإسراع بالاختلاط بجمهور المشاة، والمضيّ في طريقه، كما لو أن شيئاً لم يحدث، وكما لو أنه لم يقفز من الترام، وكأن شخصاً آخر هو مَنْ قَفَز.
قال الشرطيّ: لاحظ أن هروبك هنا ليس مفيداً إطلاقاً.
أجاب(الثلاثة نجوم): ماذا تقول؟ لم أكن أنا الذي قفزت.. لماذا

علــيّ أن أدفــع غرامة؟ ما هذا، هــل أنت، بهذا، تــؤدّيء وظيفتك بشكلٍ صحيح؟ أمّا أنا فدائماً أستقلّ الترام، وأواصل طريقي فيه، بهدوء.
قــال الشــرطيّ: حســناً، هذا مــا تقوله أنــت، هيّا معي إلى قســم الشرطة.
قال (الثلاثة نجوم): هيّا بنا.
ســائراً مع الشرطي إلى قسم الشرطة، وملاحظاً أنه لا يوجد أيّ شــهود في الطريق حولهما، راح (الثلاثة نجوم) يوبّخ الشرطي، ويسبّه. أمّا الشرطيّ فاحتمل بصبر- كبير- ما يسمعه من إهانات، ولم يردّها إلى قائلها.
ومنتهــزاً الفرصة، انهال (الثلاثة نجوم) عليه بالكلمات القاســية والبذاءات، والشرطي لائذ بالصمت، ولم يفقد صبره.
وأخيراً، وصلا إلى قســم الشــرطة. قصّ الشرطيّ على المسؤول ما حدث، قائلاً: وبالإضافة إلى ذلك، تطاول عليّ بالإهانة. ثبّت هنا عندك، من فضلك.
قــال (الثلاثــة نجوم): هو يكــذب بوقاحة؛ لم أتطــاول عليه بأيّة إهانات، ولايوجد شهود على ذلك. أرفض هذه التهم.
قال رئيس القسم: أمّا نحن فاعتدنا تصديق رجالنا، وسنحرّر لك، الآن، محضراً.
محــرّراً المحضر، بدأ الكاتب بســؤال (الثلاثة نجــوم): أين تعمل؟ وأين تسكن؟
أجــاب (الثلاثــة نجــوم)، بارتباك، مســتخدماً مُكْرَه عمــداً، ذاكراً عنواناً غير عنوانه، معتقداً أن هذا الكذب سيمرّ بسلام.
وبعــد أن ذكر العنوان الخاطئ، قال: حســناً، هل يمكنني، الآن، الذهاب؟ سأتأخّر على ميعادي.
قــال كاتب المحضر: اجلس قليلاً، ثم هاتَفَ مكتب الاســتعلامات، سائلاً عن عنوان اللئيم. و- بالطبع- كان العنوان خاطئاً. عندئذ، قال (الثلاثة نجوم): آه، معذرة، أجبت بسرعة، فأعطيتك عنواناً خاطئــاً، ولــم أعطك لقــب العائلــة الصحيح.. اعذرنــي أصابني الارتباك.
قــال رئيــس القســم متعجّبــاً: يالــك مــن مخــادع! الآن، اتّضحت شــخصيّتك أيّها الماكر. اذكر لــي عنوانك الصحيــح، ولا تُرِني وجهك مرّةً ثانية.
قطّب (الثلاثــة نجــوم) جبينــه، وقد ضــاق صــدره، إلّا أنه ذكر العنــوان، لكنــه- أيضاً- لم يكــن العنوان الصحيــح؛ ذكر عنوان صاحب الوليمة، تجنُّباً للمضايقات، فيما بعد.
فكّــر (الثلاثة نجوم) فيما ارتكبه: (عامّة، لن تحدث أيّة مشــكلة.. ســتحرّر الشــرطة مخالفتي. وعند إعطائي لهم هــذا العنوان، من الســهل أن يدَعوني أذهــب للّحاق بالوليمة). وهاهــو، وقد أطلق على نفســه لقب عائلة زميله، صاحب الوليمــة، بعد أن أعطاهم عنوانه.
هاتَــفَ رئيس قســم الشــرطة مكتــب الاســتعلامات، ســائلاً عن العنــوان، ثــم قــال لزملائه: العنــوان صحيح، هو يقيــم في هذا العنوان، دعوه يذهب.
انطلــق (الثلاثة نجــوم) مرتفــع المعنويــات، مسرعاً إلى حفل الوليمــة، ولكنه وصــل متأخّــراً، ووجد زملائه قــد أجهزوا على الوليمة بأكملها.
قدّموا له كوباً من الشاي، مع قليل من المأكولات الباقية.
تضايــق (الثلاثــة نجــوم) مــن البقايا التافهــة، التــي قدّموها له، مفكّراً: حســناً، فأنا- أيضاً- أهديت له هديّة جميلة. ســيجري هنا الأحمق، الآن، خلفي.
ومن جديد ارتفعت معنويّاته مرّة أخرى، وهو عائد إلى منزله.
بعــد يومين، وبينمــا كان صاحبنا (الثلاثة نجوم) مســتغرقاً في عملــه، وجد أمامه، فجأةً، زميله الســابق صاحــب الوليمة، وقد ظهر على وجهه غضب شديد.
وقف الزميل يحدّث أصدقاءه: حدث معي ما تسمعونه، فقط، في الحكايات الدرامية: أحد الأنذال تسبّب لي في غرامة، قدرها خمسة وعشرون روبلاً، لإهانتي رجال الشرطة والكذب عليهم. أرسلوا لي إخطار الغرامة، وأنا لا أفهم: لِمَ عليّ ســدادها؟ قائلين: (ادفع الغرامة، وإلا سنقبض عليك، بسبب الشكوى المقدّمة ضدّك).
مســتمعاً إلى هذه الكلمات، ارتبك (الثلاثة نجوم) قائلاً بســرعة: أتعرف (يافانيا)، أنا لم أهدِك شيئاً في الوليمة. سأعطيك عشرة روبلات مساهمةً مني في قيمة الغرامة.
وعند ذلك، بدأ الزميل الســابق يفهم ويســتنتج ما حدث، فصاح قائلاً: اســمعني جيّداً. أعرف جيّداً بخلك الشــديد. وأتعجّب كثيراً لعرضك دفع عشرة روبلات. فهل هان عليك، بهذه البساطة، أن تقدّم لي معروفاً، أيّها الخسيس؟ وأتنكّر أنك جئت الحفل متأخّراً، ومزاجك متعكّر، وهاهي هداياك تظهر واضحةً لأصدقائك!
منهيــاً كلماته، اتّجه الزميل، بكامل جســده، نحو (الثلاثة نجوم) صافعاً وجهه، بكلّ ما أوتِيَ من قوّة. مصدوماً من هول المفاجأة، أســرع (الثلاثة نجوم) قائلاً: حســناً، ســأدفع الغرامــة بالكامل، لكــن، أرجوك لا تشــوّه ســمعتي التي أتميّز بهــا. تفضّل، هاهي الخمسة والعشرون روبلاً، أسرِعْ إلى دفعها.
قال الزميل السابق: يقولون في الأمثال الشعبية (اللي يعيش ياما يشــوف). يالك من كائــن عجيب؛ أظهرت لي خسّــتك ونذالتك، وأنا مَنْ أذهب لأسدّد الغرامة!
قال (الثلاثة نجوم): حســناً، سأذهب فوراً، وأدفع الغرامة. لكن، أرجوك لا ترفع صوتك.
ذهب اللئيم لدفع الغرامة. وهناك، رأى رئيس القســم جالســاً في مكانه، حيث كان يملي على كاتب المحضر ما حدث. وعندما لاحظ أنه ليس رئيس القسم، الذي كان معه في المرّة السابقة، لم ينطق بطلنا اللئيم بالتفاهات، كالمرّة السابقة، بل لاذ بالصمت، مخرجاً محفظته، ليُخرِج نقوده.
تعجّب «نوباتجي» القســم من اختلاف اللئيم عن الشــخص الآخر الــذي رآه من قبل، فقــال: فلتذهب إلى الجحيم! لا أفهم ما يحدث؛ أحدهم لا يريد سداد الغرامة، وآخر، على العكس، يريد سدادها. وفجأةً، ظهر رئيس القســم، الــذي حقّقَ مع اللئيم من قبل. وبعد فراغه، ممّا كان يكتبه، أو يقرؤه، قال رئيس القســم، عندما رأى اللئيم: هاهو قد جاءكم. الآن، نستطيع محاسبتك على جرائمك.
اســتعطفهم اللئيــم معتذراً، لكنهم حرّروا له محضــراً، وعقدوا له محاكمة من الزملاء في موقع عملهم، داخل قسم الشرطة، وحكموا بتغريمه عشرة روبلات، بينما هو متعجّب ممّا يحدث له.
وبالإضافــة إلى ذلــك، عنّفه رجال الشــرطة تعنيفاً شــديداً، كما حذّروه تحذيراً شديد اللهجة من تكرار هذه التصرُّفات.
أمّا زميله، صاحب الوليمة، فامتنع عن الكلام معه نهائياً، وحتى عــن تهنئته في الأعياد، مكتفياً بالســخرية منــه، وكان كلّما رآه يردّد قائلاً: هاهو من أهدانــي هديّة قيّمة.



العمل الفني لضياء عزاوي (العراق)

برونو شولز*

طيـــــــور

ترجمة: أماني لازار

حلَّت أيام الشتاء الصفراء المملّة. كان مفرش ثلجيّ رثٌّ هزيل مليء بالفجوات يغطّي الأرض الصدئة. لم يكن كافياً لتغطيتها جميعاً، فانتصبت بعض السطوح السوداء، وبنية اللون، المسقوفة بالألواح الخشبية وبالقشّ، وتوابيت تحتوي فسحات العلّيّات السخامية - كاتدرائيات فاحمة السواد، واقفة بدعامات من عوارض خشبية وحديدية، وصوارٍ- رئات رياح الشتاء الداكنة. كشف مطلع كلّ فجر عن مداخن جديدة صناعية وأنبوبية الشكل، انبثقت في ساعات الظلمة، هبَّت فيها رياح الليل: أنابيب أرغن شيطان، سوداء اللون. لم يستطع منظّفو المداخن التخلُّص من الغربان التي غطّت، في المساء، أغصان



الأشجار المحيطة بالكنيسة بأوراق حيّة سوداء، ثم حلّقت مرفرفة، وعاد كلّ واحد منها يتشبّث بالموقع الذي اتّخذه على غصنه، حتى تحلّق، ما إن يطلع الفجر، في أسراب كبيرة، مثل هبّات من الهباب، نتف من القنارة، متموّجة وعجيبة، مسوّدةً، بنعيقها اللحوح، خطوط الضوء الصفراء عفنيّة اللون. قست الأيّام، بالبرد والملل، مثل أرغفة خبز بائتة من العام الماضي، همَّ المرء بتقطيعها مستعيناً بسكاكين مُثلّمة، دون شهية، وبخمول متكاسل.

انقطع أبي عن الخروج من المنزل. طمر المواقد، تأمّل جوهر النار المراوغة أبداً، اختبر الطعم المعدني المالح والرائحة الدخانية للّهب الشتوي، والملاطفة الباردة للعظّاءات اللواتي لعقْنَ الهباب البرّاق في حلق المدخنة. في ذلك الوقت، كرّس نفسه لحبّ كلّ نوع من أنواع الترميمات الصغيرة في أجزاء الغرف العليا. كان في وسع المرء أن يراه، في أيّ وقت من الأوقات، جاثماً على قمّة سُلم، يعمل على شيء تحت السقف: عند الأفاريز فوق النوافذ الطويلة، عند الأثقال الموازنة وسلاسل المصابيح المعلّقة. متتبّعاً سُنن دهّاني المنازل، استخدم سُلّماً من درجتين كركيزة ضخمة، وشعَر بسعادة تامّة من هذا العلوّ، وهو ينظر إلى السماء. أوراق وطيور مرسومة على السقف. أصبح، بشكل متزايد، أكثر بعداً عن الأمور العملية. عندما حاولت أمّي - بباعث قلقها وتعاستها من هذا الحال - أن تجرّه إلى محادثة عن العمل، وعن المدفوعات الشهرية المستحقّة الدفع، أصغى إليها بذهول، والقلق بادٍ في نظرته الشاردة. أوقفها، مرّةً، بإيماءة محذّرة من يده كي يهرع إلى زاوية من زوايا المنزل، ويضع أذنه على صدع في الأرض، ويرفع سبّابتي يديه مؤكداً على خطورة الاستكشاف، ليبدأ الإصغاء، باهتمام. لم نفهم، في ذلك الوقت، الأصل الحزين لهذه التصرّفات الغريبة، والتعقيد المحزن الذي كان ينمو في داخله.

لم يكن لأمّي تأثير عليه، لكنه منح اهتماماً كبيراً متّسماً بالاحترام لآديلا. كان تنظيف غرفته - بالنسبة إليه - احتفالاً عظيماً ومهمّاً، حرص، دوماً، على أن يكون شاهداً عليه، مراقباً جميع حركات آديلا بمزيج من الخشية والانفعال الممتع. أعطى لكلّ وظائفها معنًى رمزياً عميقاً. عندما دفعت الفتاة، بإيماءات حازمة فتيّة، مكنسة طويلة العصا إلى الأرض، لم يحتمل أبي هذا إلا قليلاً. ستتدفّق الدموع من عينيه، ويبدّل ضحك صامت سحنة وجهه، وكان جسده يرتعد بتشنجات من البهجة. كان سريع التأثّر بالدغدغة حَدّ الجنون. لم يكن على آديلا سوى أن تهزّ أصابعها نحوه محاكيةً الدغدغة، حتى يهرع، عبر الغرف، في ذعر جامح، يخبط الأبواب من خلفه، ليسقط، أخيراً، على السرير، في أبعد غرفة، ويتلوى في تشنُّجات الضحك، متخيّلاً الدغدغة التي وجدها عصيّةً على المقاومة. لهذا السبب، كانت سلطة آديلا على أبي لا حدود لها تقريباً.

لاحظنا في ذلك الحين - للمرّة الأولى - اهتمام والدي الشغوف بالحيوانات. في البداية، كان شغفَ الصيّاد والفنّان، في آنٍ معاً. ربّما، كان - أيضاً - ذلك التعاطفَ العميق والبيولوجي الذي يشعر به الكائن مع أشكال مشابهة، (ولكن مختلفة) في الحياة، أو كان نوعاً من التجريب في مجالات غير مكتشَفة من الوجود. في مرحلة لاحقة، فقط، اتّخذت هذه المسائل تلك الانعطافة الشاذّة، الآثمة (جوهرياً)، المعقَّدة، الغريبة، التي يفضّل عدم الكشف عنها.

لكن كلّ شيء بدأ مع تفقيس بيوض الطيور.

ببذلٍ عظيم للجهد والمال، استورد والدي من هامبورغ، أو من هولندا، أو من مراكز خاصّة بالحيوانات في إفريقيا، بيوض طيور، رقَدَت فوقها دجاجات هائلة مُستقدَمة من بلجيكا. فتنتني عملية تفقيس الفراخ هذه، أنا أيضاً؛ الفراخ التي كانت انحرافاً

حقيقياً في الشكل واللون. كان من الصعب أن تتوقّع ذلك من هذه الوحوش- بمناقيرها الضخمة والعجيبة التي فَتحت على اتّساعها، حال خروجهم من البيوض، مصرين فحيحاً شَرهاً- إلى أن ظهرت مؤخِّرات حلوقهم، هذه السحالي، بأجسادها العارية الهشّة: من الحُدباء-الطواويس، وطيور التدرُّج، والطيهوج أو النسور الأميركية المستقبلية.

حَضَنة التنّين هذه، الموضوعة في سلال مبطّنة بقطن طبّي، رفعت رؤوساً عمياء، بيضاء العينين، على أعناق نحيلة، تنعق دون أن تصدر صوتاً من حناجرها البكماء. سيمشي والدي على طول الرفوف، مرتدياً مئزراً صوفيّاً أخضر، مثل بستاني في دفيئة للصبّار، ويستحضر، من العدم، هذه الفقاعات العمياء، النابضة بالحياة، هذه البطون الخائرة المستقبلة للعالم الخارجي، في هيئة طعام، فقط. هذه الناميات على سطح الحياة، عمياء تصعد نحو الضوء. بعد بضعة أسابيع، عندما ظهرت هذه البراعم العمياء فجأةً، امتلأت الغرف بثرثرة سكّانها الجدد الفاقعة، وبزقزقتهم الوامضة. حطّت الطيور على زينة الستائر، على قمم الخزائن، عشّشت في كومة من فروع القصدير والزخارف المعدنية للمصابيح المعلّقة. بينما حدّق والدي في مقرّراته الضخمة الخاصّة بعلم الطيور، وبحث في صورها الإيضاحية الملوّنة، وبدا أن هذه الصور المكسوّة بالريش تنهض من الصفحات وتملأ الغرف بالألوان، وببقع من اللون القرمزي، وخطوط من الياقوت الأزرق، ومن الزنجار، والفضّي. شكّلوا وقت الإطعام سريراً متموّجاً مبرقشاً، على الأرض، سجّادة حيّة، قد ينفرط عقدها عند اقتحام أيّ دخيل، تتناثر إلى أجزاء، ترفرف في الهواء، وأخيراً، تستقرّ عالياً، تحت الأسقف.

أتذكّر- بصورة خاصّة- نسراً أميركياً ضخماً، كان طائراً هائلاً أمرد العنق، وجهه مغضّن وكثير العُقَد. كان زاهداً معروقاً، راهباً بوذيّاً، مفعماً بالسموّ الرزين في سلوكه، تسوقه الطقوس المتشدّدة لصنفه العظيم. عندما جلس قبالة أبي، ساكناً، في وضعيّة التماثيل المصرية السرمدية المؤثّرة، وقد انسحبت عينه المغطّاة بمياه بيضاء، جانبياً، على بؤبؤه، لتغلق نفسها تماماً، في تأمُّل عزلته الجليلة، بدا، بصورته الجانبية الحجرية، مثل شقيق أكبر لأبي. بدا أن جسده وعضلاته مصنوعَيْن من المادة نفسها، كان له البشرة نفسها المغضّنة القاسية نفسها، والوجه النحيل المتيبّس نفسه، ومحجر العينين العميق الصلب نفسه. حتى يدا والدي، القويتان عند العقد، الطويلتان الغليظتان، بأظافرهما المدوّرة، كانتا تجدان نظيرهما المتمّم في مخالب النسر. لم أستطع مقاومة الفكرة، عندما كنت أنظر إلى النسر النائم، مع أني في حضرة مومياء والدي الجافّة المنكمشة، أؤمن أن أمّي- أيضاً- لاحظت هذا التشابه الغريب، بالرغم من أننا لم نناقش يوماً، الموضوع. وكان لافتاً أن النسر استعمل وعاء التبوُّل الخاصّ بأبي.

رتّب والدي زيجات الطيور في العليّة، ولم يكتف بتفريخ المزيد والمزيد من العيّنات الجديدة، بل أرسل الخاطبات، وربط طيوراً جذّابة توّاقة في الفجوات والصدوع، تحت السقف، وسرعان ما صار سطح منزلنا، السطح الهائل ذو الجَمَلونين المسقوفين بالخشب، فندقاً حقيقياً للطيور. سفينة نوح هذه حلّقت إليها جميع أنواع الطيور الشاردة. بعد وقت طويل من تصفية جنة الطيور، استمرّ هذا التقليد في عالم الطيور، وكان سطحنا في أثناء فترة الهجرة الربيعية مطوّقاً بجميع أسراب الكركي، والبجع، والطواويس، وطيور أخرى متعدّدة. بأيّة حال، بعد فترة قصيرة من البهجة، انعطف المشروع بأكمله انعطافة مؤسفة، سرعان ما أصبح من الضروري نقل أبي إلى غرفتين أعلى المنزل، كانتا تُستَخدمان للتخزين. فجراً، سمعنا من هناك ضجّة أصوات الطيور الصاخبة. دوّت جدران العليّتين الخشبية، (يعضدها رنين المكان الخالي تحت الجَمَلونين) مع الزمجرة، والرفرفة، والنعيق، والخرخرة، وصرخات التزاوج. كان أبي غائباً عن النظر، على مدى عدّة أسابيع؛ لم ينزل إلى الشقّة إلا فيما ندر، وعندها، لاحظنا أنه بدا منكمشاً، وأقصر قامةً وأكثر هزالاً.

من وقت إلى آخر، ينهض غافلاً عن نفسه، من كرسيه إلى الطاولة، ملوّحاً بيديه كما لو أنهما جناحان، ويطلق صرخة طائر طويلة، بعينين مغشيّتين. ثم إنه بدل أن يشعر بالحرج، كان يشاركنا الضحك، ويحاول أن يحوّل الأمر، برمّته، إلى نكتة.

فجأةً، ظهرت آديلا، ذات يوم، في مملكة طيور أبي، في أثناء التنظيف الشامل للبيت. قلّبت كفّيها عندما توقّفت في المدخل، وشمّت الرائحة الكريهة التي تفوح في الغرفة، ورأت ركام ذَرق الطيور الذي يغطّي الأرض، والطاولات، والكراسي. فتحت النافذة على مصراعيها دون تردّد، مستعينةً بالمكنسة طويلة الساعد، نخست جمهرة الطيور الكبيرة معيدةً إيّاهم إلى الحياة. تعالت سحابة شيطانية من الريش والأجنحة بالصراخ، ورقصت آديلا، مثل امرأة هوجاء غاضبة، تحميها قوّة صولجانها المدمِّرة، رقصةَ الخراب. حاول أبي، ملوِّحاً بذراعيه رعباً، أن يرفع نفسه في الهواء مع سربه المكسوّ بالريش. ترقّقت، ببطء، السحابة المجنَّحة إلى أن ظلّت آديلا، أخيراً، فوق ساحة القتال منهكةً مقطوعة الأنفاس، مع أبي الذي كان الآن- أيضاً- على استعداد لقبول هزيمة تامّة متّخذاً سيماء المذنب القلِق.

نزل أبي، بعد برهة، إلى الطابق السفلي، رجلاً محطّماً، ملكاً منفيّاً، خسر عرشه ومملكته.

---

* برونو شولز (1892 - 1942)، كاتب بولندي، وفنّان تشكيلي، وناقد أدبي، وواحد من أبرز كتّاب النثر البولندي في القرن العشرين.



ناصر طرابلسي - لبنان

غي دي موبسان

اليـــتيم

ترجمة: ياسمينة صالح

تبنَّت الآنسة «سُوِّرْسْ» هذا الصبيّ منذ فترة، في ظروف، أقلّ ما يقال عنها: تعيسة!. كانت في السادسة والثلاثين من العمر عندما عزمت على ذلك، مدركةً أن تشوُّهات وجهها الرهيبة ستمنعها من الزواج (كانت صغيرة عندما تدحرجت من ركبَتَيْ مربّيتها، وسقطت على المدفأة؛ ممّا تسبَّب لها بحروق رهيبة في وجهها). ناهيك عن أنها كانت ترفض فكرة أن يتزوّجها أحد طمعاً بأموالها!.

كانت للآنسة «سُوِّرْسْ» جارة فقيرة، توفِّيت وهي تضع مولودها الذي لم تترك له فلساً واحداً؛ مما جعل «سُوِّرْسْ» تقرّر الاعتناء بالمولود الجديد: جلبت له مربّية، وقرَّرت أن يكون ابنها، فأرسلته إلى مدرسة داخلية كما يفعل أشراف الأثرياء، وعندما بلغ الرابعة عشرة من العمر، أعادته إلى بيتها، ليؤنس وحدتها الكئيبة، ويخفِّف من وطأة شيخوختها!

كانت الآنسة «سُوِّرْسْ» تقيم في الريف، على بعد أربع كيلومترات من مدينة «رين». تعيش اليوم دون خادمة تخدمها. المصاريف التي زادت ضعفين، منذ قدوم اليتيم إلى بيتها، جعلتها غير قادرة على إطعام أفواه ثلاثة، فقرّرت الاستغناء عن الخادمة، لتتحمّل بنفسها أعباء التنظيف والطبخ، بينما كان الصبيّ الغضّ يساعدها في الاعتناء بالحديقة. كان رقيقاً وخجولاً، وكانت تشعر بسعادة غامرة، سعادة حقيقية وجديدة عندما كان يقبّلها على خدها، دون أن يبدو خائفاً من تشوُّهات وجهها المحروق. كان يخاطبها بكلمة (خالتي)، ويعاملها كما لو كانت والدته الحقيقية! وعندما يجيء المساء، كانا يجلسان في زاوية قريبة من المدفأة، بعد أن تحضر الآنسة «سُوِّرْسْ» المقبّلات، ثم تقوم بتحميص الخبز، وتحضّر العصير، ليكون عشاء خفيفاً قبل الذهاب إلى النوم.

كانت تجد متعة كبيرة في ضمّه إليها، وإجلاسه على ركبتيها، لتمطره بالقبلات. كانت تسمّيه: «زهرتي الصغيرة، ملاكي، جوهرتي الغالية»، وكان يبدو سعيداً وهو يخفي رأسه في حضنها!

في الخامسة عشرة، تقريباً، كان يبدو صغيراً عن سنّه، ضعيفاً إلى درجة أن من يراه يعتقد أنه مصاب بمرض ما، وكانت الآنسة «سُوِّرْسْ» تصطحبه- أحياناً- إلى المدينة لزيارة قريبتَيْن لها، متزوجتَيْن، وتعيشان في المدينة. كانتا عائلتها الوحيدة، رغم أنهما في سرّهما لم يغفرا لها، أبداً، تبنّيها لذلك الصبيّ، ليس لأنها لم تستشرهما في ذلك، بل بسبب الميراث. كانتا تجيدان إخفاء حقدهما، وتستقبلانها بحفاوة لائقة، معتقدتَيْن بأن ذلك سيجعل الآنسة «سُوِّرْسْ» تضعهما في الحسبان عند كتابة وصيّتها، فيما يخصّ تقسيم الإرث.

كانت الآنسة «سُوِّرْسْ» سعيدة جداً بكلّ ساعة تقضيها في الاهتمام بالصبيّ. اشترت له الكثير من الكتب لتنير بها عقله، وكان ينكبّ على القراءة بنَهم شخص جائع إلى المعرفة. لكنه، في المساء، لم يعد يجلس على ركبتَيْها كما في السابق، بل صار يجلس على كرسيّ صغير قريباً من المدفأة، فاتحاً كتاباً بين يديه، بينما ضوء خافت، يضيء له المكان، ينبعث من مصباح موضوع على طاولة قريبة منه. لم يكن يتحرّك، ولم يكن يرفع عينيه قطّ عن الكتاب، كان مستغرقاً في القراءة، وكأن لا وجود للحياة خارج الكتاب الذي بين يديه. بينما تظلّ هي جالسة قبالته، تتأمّله بعينين محبّتين، وكانت تشعر- أحياناً- بالغيرة من انشغاله بالقراءة. وهي على وشك البكاء، كانت تقول له، أحياناً: «ستتعب نفسك يا صغيري»! متأمّلة أن يرفع عينيه إليها، لكنه لا يردّ! كأنه لم يسمع! كأنه لم يفهم! لم يكن يرَ شيئاً خارج سطور كتابه. ولمدّة عامين، استطاع أن يلتهم عشرات الكتب الضخمة؛ ممّا انعكس على سلوكه.

فيما بعد، صار يطلب من الآنسة «سُوِّرْسْ» أن تمدّه بالمال، وكانت تفعل بطيبة نفس، لكنه كان دائم الطلب؛ ما جعلها ترفض إعطاءه، لأنها كانت تعي أن عليها أن تكون حازمة وقتما يجب ذلك، كي لا تفسد الأمور حولها، لكنها خضعت لطلبه ذات مرّة، لأنه ظلّ يتوسّل إليها طويلاً، فأعطته مبلغاً كبيراً. وبعدها، بأيّام، عاد يتوسّل إليها لتزيده مبلغاً آخر؛ ما جعلها ترفض الخضوع لتوسّلاته، وجعله، كذلك، يأخذ موقفاً منها.

عاد الصبيّ إلى حالته السابقة من الهدوء: يجلس، لساعات، دون حركة، بعينَيْن منخفضتَيْن، يردّ عليها بجمل قصيرة وغير دقيقة. كان لطيفاً معها، يحاول الاعتناء بها قدر الإمكان، لكنه لم يكن يقبّلها أبداً.

مساءً، عندما يجلسان وجهاً لوجه، بالقرب من المدفأة، صامتَيْن، كان ينتاب الآنسة «سُوِّرْسْ» خوف غريب منه. كانت تتمنّى قول أيّ شيء لتكسر ذلك الصمت المخيف بينهما، لكنه لم يكن يبدو مهتمّاً بخوفها. تنهّدت بعمق وهي تشعر بالعجز، بعدما تكلّمت أكثر من ستّ مرّات دون أن يردّ عليها ببنت شفة.

ما به؟ ما الذي يجري داخل تلك الرأس المغلقة؟ كانت تجهش بالبكاء وحدها، وهي تفكّر في أحواله. ما الذي جرى له؟ لم يكن يقصّر في واجباته الاجتماعية الأخرى، كان ينفّذ طلباتها ببساطة، وإن احتاجت إلى شيء من المدينة يذهب ليحضره، ولم تكن تشتكي إلا من ذلك الصمت الرهيب الذي بدا كأنه أقام جداره بينهما.

مَرّ عام آخر، وبدا لها أن تغييراً جديداً طرأ في عقلية الشاب. كانت تدرك ذلك، لأنها شعرت به. كيف؟ لا يهمّ! لكنها كانت متأكّدة أن هنالك تغييرات، لا تعرف مصدرها، قد طرأت عليه، كان يبدو متردّداً من إعلان قرار ما. ترسّخت لديها هذه الفكرة عندما التقت عيناها بعينيه ذات مساء، وبدا وكأنها لا تعرفه. كان ينظر إليها باستمرار، وشعرت- لأوّل مَرّة في حياتها- بالرغبة في إخفاء وجهها المشوّه عنه، فقد كانت نظراته باردة ومخيفة، وعندما أدارت له ظهرها ظلّت تشعر ببرودة نظرته إليها. سألته ذات مرّة: «ما بك يا صغيري؟ لقد تغيّرت. لم أعد أعرفك، أرجوك أخبرني ما الذي يجري؟» وكان يردّ بجمل مقتضبة وبصوت هادئ ومتعب: «لا شيء يا خالتي». كانت تصرّ على معرفة الردّ، تتوسّل إليه بإلحاح أكبر: «أجبني- يا بنيّ- عندما أتكلّم معك. لو تعرف مدى الحزن الذي تسبّبه لي. كنت في الماضي تحكي معي، ولم تكن تنظر إليّ كما تفعل اليوم. هل أنت تعيس؟ أخبرني.. أرجوك!» وكان يردّ بالصوت المتعب نفسه: «أؤكّد لك أنني بخير»!

لم ينمُ كثيراً! كانت لديه بنية الأطفال، ويبدو صلباً، ومع ذلك، كان يوحي بأنه غير مكتمل النضوج. كان يثير الخوف بشكله المغلق، وكأن عالماً نشيطاً وخطيراً يعيش في داخله!

لم تكن الآنسة «سُوِّرْسْ» تستطيع النوم بسبب الخوف، مخاوف كثيرة بدأت تقضّ مضجعها، وكانت تحبس نفسها في غرفتها من الخوف، موصِدةً الباب بإحكام. ولكن، ممَّ كانت خائفة؟ لم تكن تعرف!

ربّما، كانت خائفة من كلّ شيء: من الليل، من الجدران، من انعكاس ضوء القمر على الأشياء خلف ستائر النوافذ، وكانت خائفة منه، بالخصوص! لماذا؟ ما كانت تدركه أنها لا تستطيع العيش بتلك الطريقة. كان ينتابها إحساس عميق بأن خطراً رهيباً يهدّد حياتها.

ذات صباح، ذهبت- سرّاً- إلى المدينة، وقصدت قريبتَيْها. حكت لهما الأمر بصوت مرتعش ولاهث. فكّرت المرأتان في أن قريبتهما تقارب الجنون، وحاولتا بثّ الطمأنينة في

قلبها. قالت لهما: «لو تريانه كيف ينظر إليّ، من الصباح إلى المساء! أحياناً، تنتابني رغبة في الصراخ وطلب النجدة من شدّة الخوف! لكن، ما الذي يمكنني قوله؟ إنه لا يفعل سوى النظر إليّ»!

سألت إحدى قريبتَيْها: «هل هو عنيف معك؟ هل يردّ عليك بعنف»؟

ردّت: «لا أبداً، إنه يفعل كلّ ما أطلب منه، ويعتني بالحديقة، وهو منظّم، مع ذلك، لا يمكنني التحكُّم في حالة الخوف منه. هنالك شيء يدور في رأسه، أنا متأكّدة من ذلك. لا أستطيع البقاء وحيدة معه في الريف، بعيداً عن الناس.

بدت القريبتان مدهوشتَيْن، وعاجزتَيْن عن فهم الأمر، نصحتاها بكتم مخاوفها، وشجّعتاها على العيش في المدينة، ظانَّتَيْن أن ذلك سوف يجعل قربهما من الميراث أكبر من ذي قبل. وعدتاها بمساعدتها لبيع منزلها واقتناء بيت آخر قريب منهما.

عندما رجعت الآنسة «سُوّرْسْ» إلى بيتها، ظلّ التوتُّر ممسكاً بها إلى درجة أنها كانت تقفز عند سماعها أيّ صوت..! كانت متوتّرة، إلى حَدّ أن يديها بدأتا ترتعشان بقوّة.

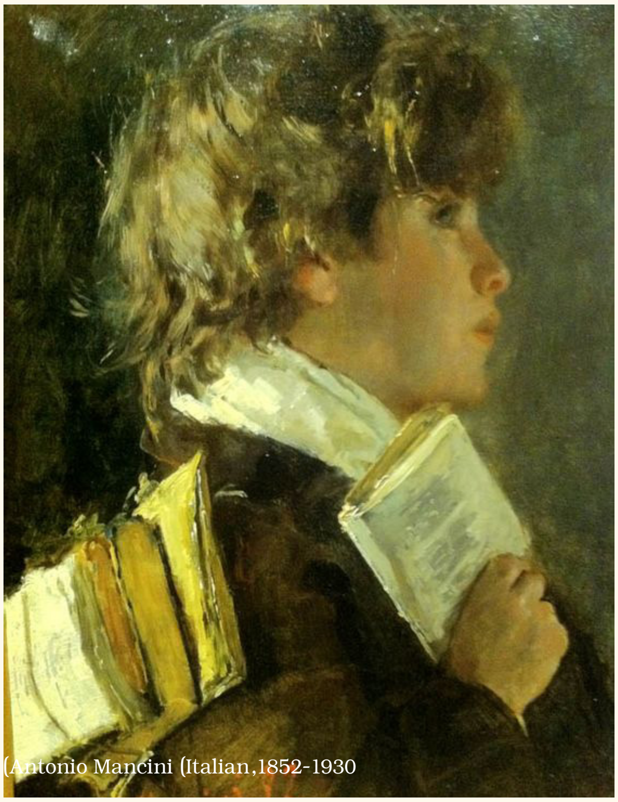
عادت لزيارة قريبتَيْها مرّتَيْن، مصمّمةً على عدم البقاء في بيتها الريفي المعزول. وجدت في المدينة بيتاً صغيراً، شعرت أنه يناسبها وقرّرت أن تشتريه سرّاً، ووقّعت على عقد الشراء صبيحة الثلاثاء، وقضت الآنسة «سُوّرْسْ» بقية اليوم في القيام بما يلزم للانتقال إلى البيت الجديد.

في الثامنة مساء، استقلّت العربة عائدةً إلى بيتها.. توقّفت العربة في المكان ذاته الذي تعوّد السائق أن يوقفها فيه، قال لها وهو يستعدّ للانطلاق: «عمت مساء آنسة «سُوّرْسْ»، وليلة سعيدة»!

ردَّت مبتعدةً: «عمت مساءً، سيد جوزيف»!

في السابعة والنصف من صبيحة الغد، لاحظ ساعي البريد، الذي كان يحمل - كعادته - رسائل الصباح، بقعةً كبيرة من الدم. قال في سرّه: «لعلّ أحدهم نزف من أنفه»، لكنه رأى، على بُعْد عشر خطوات من البقعة، منديلاً ملطّخاً، حمله بين يديه. ثم دنا من الحفرة، بعد أن أعتقد أنه رأى شيئاً فيها: كانت الآنسة «سُوّرْسْ» مستلقيةً داخل الحفرة، وقد نُحِرت بضربة سكّين.

في ساعة من الزمن، التَمَّ رجال الدرك، وقاضي التحقيق، ورجال آخرون للبحث في الحيثيات المحيطة بالجثّة. تم استدعاء قريبتَي الضحيّة للإدلاء بشهادتيهما، وذكرتا في التحقيق مخاوف قريبتهما، وقرارها الاستقرار في المدينة، وتَمّ إلقاء القبض على اليتيم. منذ مقتل المرأة التي ربَّتْه وهو يبكي، صباحاً ومساءً، غارقاً- ظاهرياً- في حزن شديد. قال إنه قضى المساء في مقهى إلى غاية الساعة الحادية عشرة ليلاً، وشهد عشرة رجال على كلامه، كما ذكر



Antonio Mancini (Italian,1852-1930)

سائق العربة أنه أوصل الضحيّة ما بين الساعة التاسعة والنصف والساعة العاشرة. أَقَرَّ المحقّوق أن الجريمة وقعت خلال رحلة العودة، وإلى غاية العاشرة كأقصى حَدّ. فتمّ إطلاق سراح اليتيم.

الوصيّة القديمة التي وضعتها الضحيّة لدى كاتب عدل في مدينة «رين»، تعطي لليتيم حقّ التصرُّف في الأموال. مع ذلك، ظلّ الناس يعتقدون، في سرّهم، أنه هو مَنْ قتلها، وكانوا ينظرون إليه باحتقار، وكان الجميع يتفادونه في الطريق. لكنه، مع الوقت، استطاع أن ينسيهم أمر العجوز العانس، كان يبدو لطيفاً ومهتمّاً وكريماً. حتى كاتب العدل، السيد «رامو»، صار واحداً من ثلّته المقرَّبة، منبهراً بوجهه دائم الابتسامة. قال ذات مساء، في دعوة غداء عنده: «رجل يتكلّم بهذه البساطة، ولديه، دائماً، هذا المزاج الجيّد، لا يمكنه ارتكاب جريمة شنيعة والعيش معها»! بدا الحاضرون متأثّرون، وتذكّروا كيف كان ذلك اليتيم مهتمّاً ولطيفاً كلّما التقوا به في مكان ما، وكيف كان يدعوهم إلى بيته. كان يجيد الحديث، ويجد الكلمات المناسبة أفضل من ضابط الدرك، وكان مزاجه الجيّد يثير إعجاب الآخرين، فلم يكن أحد يستطيع منع نفسه من الضحك عندما يتحدّث إليه..

فُتِحت في وجهه كلّ أبواب الحياة! وها هو، اليوم، يشغل منصب عمدة قريته!



تكنولوجيا تذويب العالم!

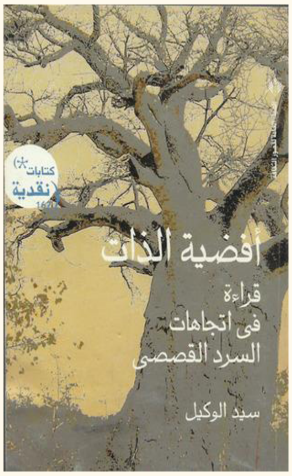
سيِّد ضيف الله

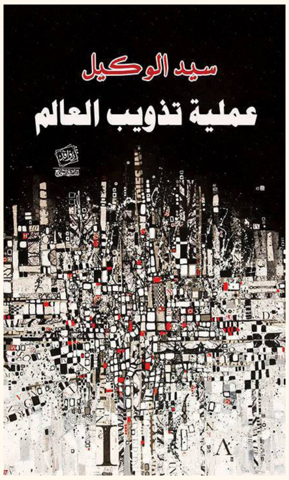
اقتران عصر الصناعات الثقيلة بهيمنة المركز على الهامش، وانتقال عصر الصناعات الثقيلة إلى عصر التكنولوجيا بتمكين الأطراف من التحرّر من المركز، فرضيّة تشكّل نواة التحليل في كتاب «عمليّة تذويب العالم»، للكاتب المصري سيّد الوكيل (1953). الكتاب صدر أواخر السنة الماضية، وهو محاولة جادّة لمؤلِّفه، من أجل وضع الخبرة السردية والخبرة الأدبية على المحكّ النظري والمحكّ النقدي القائم على التجريب والانتقال بين الأنواع الأدبية، وإقامة حوار بينها وبين الواقع الثّقافي.

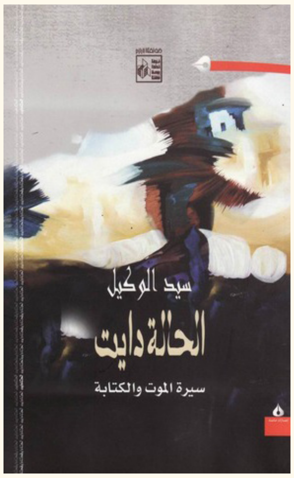
صاحب «أفضية الذات» (2006) ومجموعة من الأعمال السردية السابقة، يصل، بفرضيّته، في كتابه الجديد، إلى القول بإعادة تشكيل جغرافيا العالم على أسس ثقافية، استناداً إلى ما يقوم به الحراك الثّقافي من تأثير في الهويّات؛ الأمر الذي يجعله يلتقي مع الناقد ما بعد الكولونيالي «هومي بابا» في تصويره للهويّة على أنها آخذة في التشكُّل على أساس أيديولوجي «علماني/ أصولي»، لا على أساس جغرافي أو طبقي.

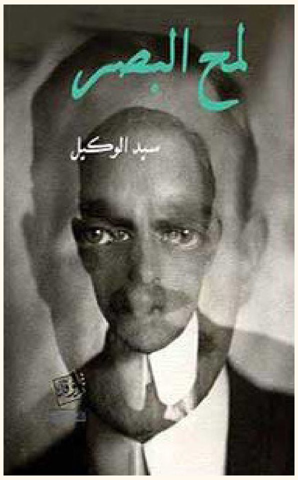
وحجّته، في هذا المنهب، أن مرجعيّات الزمان والمكان لم تعد كافية لتحديد الملامح الهويّاتية، وكون الفوارق بين هذه الأخيرة غدت، أكثر من أيّ وقت مضى، ثقافية بامتياز؛ وهو ما يمكن ملاحظته في العلاقة بين الأجيال داخل الهويّة الجغرافية الواحدة، مثلما يمكن ملاحظته في تأثير التكنولوجيا على مفهوم الفَنّ وعلى الفَنّان، في الوقت نفسه. فالفَنّ- بحسب سيّد الوكيل- صار، نتيجة تأثُّره بالتكنولوجيا، سلعة، بكلّ معاني الكلمة، بحيث لم يعد الفَنّان ذلك الكائن المتفرّد المُلهَم، منتج النصّ أو اللوحة، من الألف للياء، بل صار تقنياً يعمل، بحرفيّة عالية، وفق قوانين عمل، يفرضها الأسلوب التشعُّبي في الإنتاج المرتبط بعصر التكنولوجيا.

من هنا، يرصد صاحب «فوق الحياة قليلاً» (1997) تأثير ذلك على عمليّات التلقّي، مشيراً إلى ما نعيشه من سمات فَنّية لعالم، يمكن تسميته عالم الصور المستنسخة؛ حيث نفتقر إلى القدرة على التمييز بين الأصل والصورة؛ ما يفقدنا الثقة في الوثائق التي سيكتب، من خلالها، المؤرّخون تاريخنا، والأهمّ أن الناقد نفسه لم يعد يجد ما يشبع نهمه للجمال؛ لأنه بات أسير عالم الصور المستنسخة والتحوُّل الدراماتيكي الناجم عن التكنولوجيا التي أصبحت، بدورها، فاعلة، بشكل مباشر، في عمليّات تقييم الفَنّ، وذلك ليس على أساس قيمته الجمالية بل على أساس قيمته السوقية. ومن ثَمّ لم يعد النقد- في نظر سيِّد الوكيل- أداة لتقييم النصوص أو الأعمال الفَنّية كما كان في عصر الصناعات الثقيلة وكهنوتها العلمي وهيمنة المركز المرتبط به. ومن ضمن









ما نتج عن ذلك، أن المفاهيم النقدية المرتبطة بعصر الصناعات الثقيلة صارت في ذمّة التاريخ، ومنها مفهوم السرقة الأدبية، على سبيل المثال؛ حيث يرصد الوكيل وعياً لدى عدد من الكتاب الجدّد بتحوُّل جذري في النظر إلى هذا المفهوم النقدي، حتى أصبحت المجاهرة بالسرقة أمراً عادياً؛ من منطلق أن الإبداع نفسه لم يعد إبداعاً دون مثال سابق، وأنه إعادة إنتاج للنصوص السابقة أو للأعمال الفنّية السابقة، فصارت هذه النصوص وتلك الأعمال بمثابة ملكيّة عامّة مشاعة، في ظلّ قوانين عصر التكنولوجيا.

أما هذه الحالة، فيعرّفها سيّد الوكيل الحداثة، في كتابه «عملية تذويب العالم»، بوصفها وجهاً آخر للميتافيزيقا، من حيث إنها قامت بتأليه العقل، وأنتجت مفهوم المؤلِّف الفرد، أو مفهوم الفنّان الساعي إلى تغيير العالم، وقدَّست النصّ الأدبي، بوصفه نصّاً شبه مقدَّس! ومن هنا، أقام ثنائية «الفنّ/ العقل» منحازاً إلى الفنّ، بصفته قرين الخيال، في مقاومته للعقل، على غرار ما نجده عند الفيلسوف الألماني ثيودور آدورنو. وأقام، كذلك، ثنائية «الإصلاح والتغيير» منحازاً إلى الإصلاح لاستحالة التغيير بالمفهوم الحداثي، وأعاد إنتاج ثنائية «العقل/ الجسد» لينتصر للجسد، بصفته مصدر إبداع، يناسب عصر التكنولوجيا، تماماً كمردودية الجسد في لعبة كرة القدم، وما ترتّب على جماهيريّتها الكبيرة من دور لـ«فيفا» في إدارة العالم، بشكل واضح، من خلال ما يشبه منظومة حروب افتراضية، صارت تشكّل هويّات افتراضية تعويضية، تتجاوز الزمان والمكان.

إن وجود هذه الثنائيات في بناء الوكيل لأفكاره النقدية عن الحداثة يعني أنه لازال أسير العقل الحداثي، وهو يحاول نقده؛ ومن ثَمّ كان تقديمه للتكنولوجيا تقديماً حداثياً، حيث تظهر التكنولوجيا بوصفها المخلّص المبشَّر به الذي قام بثورة على الإنسان ذاته وعلى العقل الإنساني. إن تأليه التكنولوجيا، هنا، يضعه الوكيل عوضاً عن الحداثة وتصوُّراتها الفكرية وتحدّياتها: الثّقافية، والسياسية، والمجتمعية، والأمنية.

ويخلص المؤلّف إلى أن التكنولوجيا ليست «إلهاً جديداً»؛ لأنها لازالت، مثلها مثل العلم ومثل اللغة، أدوات في يد أطراف متعدّدة متصارعة، وهذه الأطراف ليست على القدر نفسه من القوّة والبطش... ويتساءل: أليست التكنولوجيا مظهراً أو أداةً من أدوات نظام اقتصادي اسمه العولمة؟ ولماذا نختزل النظام، في مظهر من مظاهره أو في أداة من أدواته، عند الحديث عن تأثير التكنولوجيا على الثّقافة والفنّ؟! أليس في التعويل على التكنولوجيا، لتحقيق ندّية بين الأطراف المتصارعة وخلق عالم متعدّد الأقطاب، هو ما يدفع الحالمين بهذا العالم للسير على طريق تأليه هذه الأداة؟!

هكذا، ينطلق سيّد الوكيل من رؤية حركة التاريخ من منظور التعاقب المرحلي لتفسير بعض الظواهر، تحت مسمّى «تذويب العالم»، بتأثير من التكنولوجيا، لكن الكتاب لا يفسِّر لنا كيف يمكن الجمع بين القول بالتصوُّر التعاقبي لمراحل التاريخ الإنساني (مرحلة الدين إلى الحداثة، إلى ما بعد الحداثة) وترديده، باستمرار، مسألة تأثير التأسيس الديني للهويّة في المشروع الحضاري الأوروبي!. ألا يعني ذلك أن التأسيس الديني للهويّة عابر للحقب التاريخية؟

أُنسي الحاج..

حبّات من الملح
وبضع نقاط من البخار

بيروت: جمال جبران



هي فكرة صعبة أن ننظر إلى عبارة «نصوص غير منشورة» على غلاف كتاب، لشاعر رحل عن الدنيا، وما يزال عطر كلماته بيننا، فكيف الحال بواحد مثل أنسي الحاج؛ هذا «الإنسان» الذي قام بإعادة تأسيس شكل القصيدة العربية؟!

القصيدة نفسها، لكن في القالب الذي نجح في صناعته، على الهيئة التي صارت عليها اليوم، وسار من بعدها جيل كبير من الشباب، على قدر الروّاد، الذي فرض صاحب «لن» لغته عليهم، واختار بعضهم السير خلف كلمته، وإن خافوا من إعلان ذلك صراحةً، لكن اللغة المستعارة تفضح كاتبها، ولغة المؤسّس تبقى.

لكن الإشكالية، إشكالية طبع أعمال لشعراء راحلين، تكمن في التجربة الصعبة الأخيرة وتبعاتها، بالمقارنة مع إصدار «لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، بعد رحيل الشاعر وإشراف مجموعة من أصدقائه على إصدار الكتاب.

لقد ثار نقاش كبير حول أحقّيّة أحد، أو صديق، أو مؤسّسة تحمل اسم الشاعر الراحل أن تصدر كتاباً له دون تدقيق أو إعادة مراجعة كافية؛ وهو الجدال الذي نقلته جرائد عربية كثيرة، وصار حديث المجال الثقافي، لوقت غير قصير. كذلك حول احترام عدم رغبة الشاعر نفسه في عدم إصدار مجموعة نصوص، كان قد أهملها، ولم يكن راغباً في نشرها وإذاعتها في العلن.

كلّ هذا القلق جاء طبيعياً مع نشر خبر عن صدور كتاب جديد للشاعر اللبناني أُنسي الحاج، وحمل عنوان «كان هذا سهواً، نصوص غير منشورة» (دار نوفل-بيروت)، بالتعاون مع مؤسّسة أُنسي الحاج، وكانت الخشية من تكرار ماحدث مع محمود درويش.

عند حديثها مع «الدوحة»، قالت ابنة الشاعر الراحل ندى أُنسي الحاج التي كتبت مقدّمة للإصدار، بعنوان «كتاب من ذهب»، إن مجموعة نصوص العمل مكتوبة على مدار سنوات من عمر الراحل، «فهل كان عليه أن يرحل كي تظهر كلماته إلى النور؟»، وبحسب ما جاء في المقدّمة قالت لنا ابنة الحاج إن فيها ظروف إصدار العمل كلّها.

كأنها لم تصدّق، حتى اليوم، رحيل والدها! لقد كان قرار نشر الكتاب في حياة صاحبه، لكنه تهّرب من إنجازه «بحجّة الوقت والظروف»، حتى غلبته حالته الصحيّة وألزمته المنزل لأسابيع وأشهر». خلال كلّ تلك الظروف، كرّرت ندى عرضها لمساعدته على تنفيذ الكتاب «لعلّه يحفّزه على التحسّن والتماثل



للشفاء»، لأن الكتابة كانت علاجه الإيجابي الفعّال ضدّ الموت.

لكن شاعر «الخواتم» و«الوليمة» قال لابنته: «لقد تركت لك مسودة كتاباتي هذه لتعملي عليها بعد رحيلها»، لكنّها محت الفكرة من جنورها؛ لعلّ عمر أبيها يطول.

و«الحياة هي هذا الاستعداد الذي قد ينقضي معظم العمر قبل أن يحدث،لكنّه سيحدث. لكن الحياة هي الاستعداد الكامل والهائل والدائم لحدوث الحياة.»، كما يقول أنسي الحاج في كتابه هذا.

ويضيف: «ستذهب إلى مكان تسمع فيه روحك أكثر. ينتشر غيابك في قيلولة السكون ملغياً حسّ الحدود. من كان يهدي قد يبطل هادياً، لكنّ من أحيا سوف يظلّ يحيي». أمّا الهاجس الأكبر لدى الشاعر في كتابه هذا- أيضاً- فكان طلبه:

احفر في الهاجس،
تابع في الحفر،
حتى ينبجس اللبّ من الطرف الآخر،
فإمّا الجوهر، وإمّا فرج الفراغ».

على هذا، عاشت ندى الحاج مع أوراق والدها «بخطّ روحه وحبر قلبه، أحلامه المجنونة وجنوح أقماره ومجون شمسه ويتمه الحارق...» .

وتقول ندى إنها عاشت مع تلك الأوراق المبعثرة تجربة الحياة مابعد الحياة «تجربة استعادة من خلت أنّني فقدته لأجدني أقرب إليه من قلب، وأجده في متناول انتظاري له وحبّي الذي لم أشبع منه».

وتشير ابنة الشاعر إلى أنها حافظت على تقسيم فصول الكتاب تحت العناوين التي اختارها بنفسه. أما عنوان الكتاب، فاستلهمته من مضمونه ومن كلماته هو، وحياته التي هي «حبّات من الملح وبضع نقاط من البخار».

وفي كتاب أنسي الحاج الأخير هذا، يمكن الالتفات إلى كونه عبارة عن كتابة، تشبه الخواتم الشهيرة التي كتبها صديقنا طوال حياته. لكن هنا، في هذا الكتاب الجديد، قصيدة واحدة حملت اسم «غيوم»، وهي العمل الوحيد الذي حملته هذه النصوص غير المنشورة، وهو منشور، من قبل، في ملحق «النهار» الثقافي، لكن أنسي الحاج عمل على تعديلات مؤثّرة في القصيدة، لتنزل على الهيئة الجديدة التي نشرت عليها في هذا الإصدار.

وفي خاتمة أخيرة لهذه «الخواتم» غير المنشورة، نشرت مقالة للشاعر اللبناني عبده وازن، يوضّح فيها وضعية «خواتم الوداع»، يتحدث فيها عن نبرة الوداع نفسها التي حملتها نصوص الكتاب، وهي تحاول التلاؤم مع نبرة الألم الناتج عن «المرض» الشرس الذي أصاب شاعر: «ماذا صنعت بالوردة، ماذا فعلت بالذهب»، و«هو كان خبر هذا المرض الشرس مرتين: مرّة مع أمّه باكراً، ومرّة مع زوجته ليلى التي كتب لها وعنها أجمل نصوصه، وشاء القدر أن ينشر بعد موته بين هذه الخواتم».

ويشير وازن، بدوره، إلى أن هذه الخواتم هي أخر ماتركه أنسي الحاج من خواتم «لم يترك قصيدة ولاسيرة»؛ حيث كانت الخواتم منذ نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في صفحات مجلّة «الناقد» اللندنية، هي الطريقة التي وجدها الحاج كي يؤسّس لشيء أخر غير الشعر «بعد ضجره من الشعر، كما يرى في إحدى قصائد «الوليمة»، وضجره هنا لم يكن- أصلاً- إلّا اختباراً عميقاً للشعر نفسه، ولو صمتاً، على طريقة الشاعر الفرنسي مالارميه، الذي عانى من أزمة الورقة البيضاء».

هكذا، يظهر أنسي الحاج، في عمله الأخير، قريباً من الموت أكثر من أيّ وقت مضى. ولو أنه قد مات، فعلاً، لكن، يبدو- تماماً- أن الكتابة تحيي، وتمنع الشعراء من المضيّ في الغياب.

هايدغر والفكر العربي

المهدي مستقيم



لازالت مسـألة تلقّـي الفكـر الهايدغري في الثّقافة العربيّـة محـلّ نقـاش مسـتمرّ، خاصّة بعد مـرور المرحلة التي كان ينظر فيها إلى فيلسـوف الكينونة والزمان نظرة سـلبية، بوصفـه أحد رموز الفكـر النازي والمضـادّ للنزعـة الإنسـانة وداعية نهاية الفلسفة، وحصر أطروحاته الأنطولوجية في نطاق ضيّق، داخل الفلسفة الوجودية المعاصرة، في صيغتها الألمانية.

لكن، هناك مجموعة من الأسماء التي بدأت تنظـر إلـى مارتـن هايدغر نظـرة جديدة، ومـع إعـادة النظـر فـي كثيـر مـن الآراء والأفكار السلبية، انطلاقاً من قراءة جديدة لنصوصه وإعـادة ترجمتها. وقـد بدأ هذه العملية، في الشرق، كل من: محمود رجب، وفؤاد كامـل، وعبد الرحمن بـدوي، وعبد الغفار مكاوي، ومجاهد عبدالمنعم مجاهد، وبسّام حجّار، وفؤاد رفقة، ومشير باسيل عون. كمـا أن الكوكبة المغاربة لعبت (وما تزال تلعب) دوراً كبيراً في استئناف التفكير فـي القضايا التـي طرحها مارتـن هايدغر مـن منطلـق الانفتـاح على الكونـي، دون إهمـال الخصوصـي، نذكـر من بيـن تلك الأسـماء- على سـبيل المثـال، لا الحصر- فتحي المسكيني، وعلي الفريوي، ومحمد المزوغـي، وعمر مهيبـل، وأحمد إبراهيم، وإسـماعيل مهنانة، ومحمد سـبيلا، وعبد السـلام بنعبـد العالـي، ومحمـد الشـيخ، وإسـماعيل المصدق، وعبدالهادي مفتاح، وأحمـد العلمـي، ومحمد الشـيكر، ومحمد طواع، ومحمد مزيان.....

نخصّص هذا الركن لأحد الأقلام التي خاضت فـي الـدروب الهايدغرية، وتميّـزت بالدقّة والتفكيـر الرصيـن، بعيداً عـن الخطابات التبجيليـة. يتعلّق الأمر بالمفكّـر اللبناني مشير باسيل عون، صاحب كتاب: «هايدغر والفكـر العربي» الصادر باللّغة الفرنسـية عـن دار لارماتان الفرنسـية، والذي عرف- مؤخّراً- طريقه إلى لغة الضادّ، عن طريق الأستاذ إيلي أنيس نجم، عن المركز العربي للأبحاث والدراسات.

يُعدّ البروفيسور مشير باسيل عون، أستاذ تاريـخ الفلسـفة الألمانيـة والهرمينوطيقا في الجامعة اللبنانية، من الأسماء العربيّة البارزة التي تغني المشـهد الثقافي العربي والمشـهد الثّقافـي العالمـي، بدراسـاتها التـي تـدلّ- عـن كفـاءة- علـى مسـتوى البحث والإنجاز. ومن بين الدراسـات التي أقـدم علـى إصدارهـا باللّغتيـن: العربيّة، والفرنسية: أسس الفكر المسيحي (1997)- الفلسـفة والديـن: دراسـات فـي الإلحـاد المعاصر (2003)- أسس الحوار الإسلامي المسيحي(2003)-الهيرمينوطيقاالفلسفية: تأريخ غربـي لنظريات التأويـل(2004)- الفسـارة الفلسـفية: بحث فـي تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي(2004)- هايدغر والفكر العربي (2011).

يبسـط مشير باسـيل عون مجموع الفوائد التي يمكن أن تُنجَر عن انفتاح الفكر العربي على المشروع الهايدغري، وذلك انطلاقاً من كونه مشروعاً، قد يتيح لنا إمكانات التفكّر في كينونتنا، بشكل يضمن حيوية نقدية استثنائية، وذلك بوقوفنا، بأنفسنا، على

إمكانات محتملة، تمكّننا من بلوغ الاختبار الخاصّ بثقافتنا العربيّة، في عمق مسعاها التاريخـي الخصوصي.ومـن أجـل ذلـك، يتوجّـب علينا الشروع في أقلمـة المنهج الفينومينولوجي في الفضاء الثقافي العائد إلى العالم العربي الحالي. كما يؤكّد مؤلّف الكتاب على ضـرورة أن يتّخذ هذا الانفتاح شـكل المسـاءلة النقديـة المتيَقّظـة، دون الإسـراف فـي المديـح والتملّق لمـا خطّه فيلسوف الكينونة.

إن الالتزام بالمساءلة الأنطولوجية الهايدغرية، وما تتيحه من إمكانات مساءلة الذات، على ضوء مسألة الكينونة تُعَدّ- بحسب باسيل عون- استمراراً للجهود التي بذلتها النخب الثّقافيّة العربيّة، سواء تلك التي أخذت لبوساً ماركسياً اشتراكياً، أو التي أخذت لبوساً وجودياً شخصانياً. فالهدف واحد وهو تحرير المجتمع العربي من الظلم الذي ارتُكِب بحقّ الوجود التاريخي للبشر، من دون الوقوع- في المقابل- في فخّ الأيديولوجيا، وتخليص النفس العربيّة من الانحرافات والأمراض التي ابتليت بها على نحو مرير، من دون الانعزال- بالمقابل- في الأنا الآسرة، الأنا الجوّانية الهانئة.

قبل الشروع في تحليل إمكانات انفتاح الفكر العربي على الفكر الهايدغري، واستنطاقها، وقبـل بيان المزايـا التي يمكن أن تنجر عن هكذا انفتاح، آثَر مشير باسل عون الوقوف عند خصائص كلّ فكر على حدة، مع رصد نقط الانفصال والتلاقي بين الفكرين؛ ذلك أن دراسـة اسـتقبال الفكـر العربـي للفكر الهايدغري حِسْـبة، تفترض- بالضرورة- دراسـة مقوّمات الفكرين معاً، واستنطاق طبيعة العالم الذي نشأ فيه كلّ واحد منهما. يختلـف العالـم الذي ظهر فيـه هايدغر عن العالـم الذي نشـأ فيه الفكر العربي، وهذا يعنـي أن المشـكلات التـي واجههـا العالم والفكـر الغربيّـان والتـي اسـتدعت قيـام الفكر الهايدغري، تختلـف، جوهرياً، عن المشكلات التـي واجههـا الفكـر والعالـم العربيّـان، والتـي تحكـم الفكـر العربـي المعاصـر فـي نشـأته وتكوُّنـه: فمن جهة الغـرب حداثة مفرطـة، ومن جهـة العرب حداثة معطَّلة، وفيما تثير الحداثة المفرطة فـي الغـرب ردّة فعـل، تتمثّل فـي الحنين إلى الأصول والعودة إليها، تسـاهم الفاقة والركـود القائمين فـي العالـم العربي في شـحذ الإرادات شـحناً راديكاليـاً، ودفعهـا باتّجاه التحرُّر والإصلاح.

إذا كان الفكر الهايدغري ذا طابع أنطولوجي مُلغِز تتصارع حوله التأويلات، ويحرّكه، حصراً، الكشف عن حقيقة الكون والكائن، بموجـب الإقبال الخـاصّ بالوجود الأصلي غير الميتافيزيقي، وهو الوجود الذي يمتنع هايدغـر عن تسـميته، فـإن الفكـر العربي يفتقـر إلى منظومة متجانسـة ومتناسـقة ذات قاسـم مشـترك، قابل لإدارة مجمل تجلّيّات هذا الفكـر لإنجازاته، وذلك راجع إلى تعـدّد مصادر الفكـر العربي، وتغلغل نزعاته الأيديولوجية، بالإضافة إلى العامل اللاهوتـي أو الكلامـي، فالقضيّـة الإلهيـة تسكن الفكر العربي، وتخترقه جدلية العقل والنقل، إذ يظلّ الإسـلام، في قلب المسألة العربيّة، إسـلاماً يطبع المجتمع العربي، فـي العمق، بطابعه الخاصّ، ويشـغل كلّ الأبعاد الروحية، والأبعاد الزمنية الملازمة للحياة البشـرية: الفردية، والجماعية. لو تَـمَّ تجاوز هذا الوضع لظهر الفكر العربي، للعيان، في شكل صورة متناسقة، تُطرَح فيها بإحكام متماسك ومنطقي، المشكلات الفعليـة التـي يواجههـا العالـم العربـي، وأنمـاط الاسـتدلال والتحليـل التي تلائم- بالضبـط- طبيعة هذه المشـكلاتُ الفعلية التـي يواجههـا العالـم العربـي، والحلول النظريـة والحلـول العمليـة القـادرة على مداواة النواقص الخطيرة التي تحول دون تفتُّح الكائن البشري في مختلف المجتمعات التي تكون النسيج الحَيّ لهذا العالم.

رغـم التجريد المفهومـي الهايدغري المفرط والعَصيّ على الفهم، وما يلحقه من التباسات دلاليـة راجعة إلى الاختلافـات المفهومية، والاصطلاحيـة الموجودة داخـل الفكرين، إلّا أنه لا يلغـي إمكانات الانفتاح والتكيُّف، في ظلّ انبجاس مجهود مستمرّ، يسعى الى التجديد والكيف، ويعيد النظر في:

- هزالة استقبال الفكر الهايدغري.
- هزال الترجمات.
- غيـاب مجموعـات عمـل تأقلـم الجهـاز المفهومـي الهايدغري مع المجـال التداولي العربي.

تُقابِل نقطَ الاختلاف والانفصال القائمة بين الفكرِ العربي والفكر الهايدغري نقطُ التقاءٍ واتّصال، يمكن أن نجملها فيما يأتي:

- كلا الفكريـن افتُتِـن بالغـرب، وأثـار اسـتنكارهما(انحلال، أفول/نهضـة، أصالة)، وعليه يعتـزم كلّ من الفكرين أن يكشف، على طريقته الخاصّة، عن إشارات الخـلاص التي تظهـر في الضـلال الملازم للذاتيـة العائدة إلى الأزمنة الحديثة، وهي الذاتية التي اقتُلعت من جذورها، وأُطلِقَ لها العنان، وكذلك توصيف فرص الاسـتفاقة التي ترتسم ملامحها في أفق النفور التقني الحديـث، وإجـراء العلاجـات التي تصون الفكـر البشـري، وتعيـد احتمـاءه، بهدف تصحيح مساره.

يتناول الفكر الهايدغري حركة الفكر الغربي الاجماليـة، علـى أنها انبسـاط شـبه محتّم للودائع الأولى التي آلت إلينا من الفلاسفة الذين سبقوا سـقراط، والتي أملتها عليهم الدينامية الموسومة بسِمة اللعب، والخاصّة بحقيقة الكون(الكشف والحجب). يرسم كلّ استنكار للحقبات الزمانية العائدة إلى هذا البدء التشـيني شـكلاً من أشكال، تكشف هذه الحقيقة عينها. ومن ثَمَّ، ليس بإمكان الفكـر البشـري أن يتمثّـل ذاتـه إلّا بما كان استنكاراً، يتملك بموجبه الانفراجات التي تتبدّى لنظرة الإنسان المتبصِّرة. بالموازاة مع ذلك، يظهر الفكر العربي مسـكوناً بَهمّ الاستمرارية، فالعودة إلى الماضي وتملكه هما بالنسـبة إلـى الفكر العربـي- مرادفان للوفاء الخلّاق والأصالة الخلاصية.

تركّز المقاربة الهايدغرية على كشف المكانة العالميـة للّسـان، فـي كلّ مقاربـة تتناول حقيقـة الكـون، بوصفـه يتضمَّـن غنـى وطاقـة تجعلانـه وعـاء الكـون أو بيئته. فبإمـكان الإنسـان أن يشـعر، فـي لسـانه بقربـه الملحوظ مـن حقيقة الكـون، ولمّا كان يحمـل معنًى في كيانـه الخاصّ، فإنه يسـتطيع- إذن- أن يدرك معاني الأشـياء والوجـود. وبالموازاة مـع ذلك يرى الفكر العربي في لسـانه الوديعة الرئيسة للعقل والهويّة العربيَّيْن؛ إذ يستند اللسان العربي إلى العبارات والـدلالات المدوَّنة في النصّ القرآنـي، ويعـدّه المرجـع التأويلـي لهذا النصّ. ومن ثَمَّ يغدو اللسان العربي عنصراً مكوّناً للرؤية العربيّة: الدينية، والثّقافيّة، للعالـم، إلـى الحَـدّ الذي يبجّـل فيه بعض العـرب لسـانهم، حتـى يصبـح غايـة في ذاته، فيأتون بأنفسـهم عن العالم الفعلي، ويجهون في إحلال الكلمات محلّ الأشياء.

إن كلا الفكريـن يركّـزان على أهمّيّة مفهوم الأمّة.

«البيت الأوّلاني»

قصص على جناح الذاكرة

لنا عبد الرحمن

في زمن، اتُّفِق على أنه زمن ازدهار الرواية، تظهر في الساحة الأدبية مجموعة من الإبداعات القصصية التي تنحاز إلى القصّة القصيرة، وتعيد إلى الواقع فكرة إمكانية الاستمتاع بقراءة القصص القصيرة من جديد، بعد أن شهد هذا الفَنّ تراجعاً ملحوظاً في السنوات الأخيرة، وهجرة أصحابه له نحو كتابة الرواية.

مجموعة «البيت الأوّلاني»، للكاتبة المصرية أمل رضوان، تنتمي إلى المجموعات القصصية اللافتة التي صدرت عن دار العين - القاهرة، ونالت جائزة ساويرس لعام 2015. والجدير بالذكر أنها المجموعة الأولى للكاتبة.

ويتّضح من دلالة العنوان أن فعل الرجوع إلى الماضي يشكّل الهاجس الرئيس للنصّ، حيث تتمحور جميع الحكايا، بكلّ رموزها ودلالاتها على ما كان، فالبيت الأوّلاني، هنا، ليس مجرّد مكان فقط، من جدران وغرف وأثاث، بل إن كلمة بيت تمثّل نواة للحياة التي كانت، بكلّ شخوصها وأبطالها: من بَقِيَ منهم، ومَنْ رَحَل.

فمن خلال الحنين إلى الزمن الذي مضى، ومراجعته بقسوة، في آن واحد، تنسج أمل رضوان قصصها، وتستهلّ المجموعة بعبارة مأخوذة من قصيدة للشاعر محمود درويش تقول: «ربّما كان هذا الحنين طريقتنا في البقاء»؛ فالحنين، هنا، ليس مجرّد عاطفة عتيقة تحرّك ذاكرة الأبطال، بل إنه الأساس



الذي يدور حوله عالم الحكايات، حيث لا وجود للحاضر، هنا، إلا عبر الوعي الذي انسلخ عن ماضيه، ورجع إليه ليختار منه ما يودّ قوله، ليجرّده من تلك الهالة البرّاقة، في تزامن مثالي مع حزن راسخ، لا يمكن التحرُّر منه.

وفي مقابل هذا الحزن الصامت على كلّ ما كان، تبدو الإدانة الساخرة للطبقة البرجوازية الصغرى من المجتمع المصري، التي تحلّلت بفعل مرور الزمن، ونجد هذا في عدّة قصص، كما في «مسحوق الزهرة لا يمحو كلّ البقع»؛ القصّة، في ظاهرها، منتشرة من حيث المضمون، لكن السرد يأتي من ذاكرة طفلة، تعرف أن أباها قام بالاعتداء على الخادمة الصغيرة، وأنجبت منه طفلاً، ثم قامت أمّها (الخادمة الكبيرة) بإلقائه إلى المجهول، لنقرأ: «بعد نحو ساعتين، عادت أمّ صابر لاهثة من صعود السلّم، رفعت سعدية رأسها بصعوبة وبطء، وسألت بوَهْن شديد: فين الواد يامّه؟»، خفضت أم صابر رأسها وتمتمت: «خرجت بيه السطوح، خطفته مني الحدّاية وطارت».

تختم أمل رضوان قصّتها المؤثّرة بجملة من اللهجة المحكيّة، التي تبدو معبّرة جدّاً عن الموقف، وتساعد في فهم الجوّ العامّ، وتكثيفه، ليس للقصّة، فقط، بل للطبقات الاجتماعية التي تتجاور، وتعمل الطبقة الأقوى على سحق ما دونها. تستعين الكاتبة، في معظم القصص، بمفردات عامّيّة، بشكل محدود، لكنه يبدو ضرورياً، ويؤدّي الغرض من الصورة المراد توضيحها.

تتسلسل القصص في مجموعة «البيت الأوّلاني» في خَطّ واحد، بحيث ينفع أن تكون متتالية قصصية، لأن البطلة الساردة - الطفلة - تحضر في كلّ القصص، بالإضافة إلى تكرار أسماء الشخصيات الواردة في عدّة قصص، كما في «مربّى لارنج» و«الحَيّ أبقى» و«ترتيلة الكاف» و«حجّ مبرور»، في هذه القصص تظهر البطلة الساردة، الطفلة الصغيرة التي تراقب العالم من حولها، وتختزن في ذاكرتها المواقف المؤثّرة، لتظهر - فيما بعد - عن طريق الوعي، لتتحوَّل إلى حكايات، تحكي عن جدّتها «زهرة» المسلمة المتعصّبة، التي ترفض تذوُّق مربى جارتها المسيحية، لكنها، حين تتعرَّض لأزمة سكَّر تقول لحفيدتها: «سمّي بالرحمن، وادّيني ملعقة كبيرة».

تنقل أمل رضوان، في قصصها، مشاهد مألوفة من العلاقات العائلية، لكنها تتمكَّن من اختيار اللحظة، بذكاء وببساطة؛ ما يمنح قصصها ديناميكية، وخفّة محبَّبة عند القراءة، من دون إدانات للأبطال الفاعلين من حولها، تقدِّم صفاتهم: الجسدية، والنفسية، بكلّ ما فيهم من حسنات ومثالب، مع الابتعاد عن توضيح موقفها الشخصي منهم باستثناء الترميز المبطَّن الذي يحمل أكثر من تأويل؛ فالأمّ تبدو في القصص سيّدة، مغلوباً على أمرها من قِبَل الزوج وأهله، أما الأب فهو زوج مثالي في انتمائه إلى مجتمع شرقي، يقدِّس مكانة الرجل على حساب أيّ شيء آخر، في حين تبدو الطفلة الساردة محمولة على جناح رغبة كبيرة في الانطلاق من عالمها الضيِّق إلى فضاء الحياة الرحب.

تشكِّل المفاجأة عنصراً أساسياً في قصص «البيت الأوّلاني»، لكن المفاجأة في القصص تبدو سَلِسة وتلقائية جدّاً: تحوُّلات نفسية، أحياناً، كما في قصّة «الحَيّ أبقى»، أو مجرَّد موقف صغير كافٍ لموازنة الحكاية وتحويل دفّتها من جهةٍ إلى أخرى، أو كما حدث في قصّة «النمل الفارسي»، التي بدأت، في الأسطر الأولى، مع حكاية بسيطة لا تنبئ عن المصير المنتظَر في النهاية، حيث يتمّ نسيان طفلة صغيرة في القبر!. لنقرأ: «لم تلحظ أمّها دخولها خلسة وراء الطفل الملفوف بملاءة بيضاء، أغلقوا عليها الحفرة ونسوها. ظلّت تخبط بيديها الصغيرتين، لعلهم يسمعونها، ولمّا لم يسمعها أحد، نامت بجوار الطفل الصغير، قابضةً على قطعة فطير، عليها جبن أبيض شهيّ».

تبدو قصّة «أُمّنا الغولة»، التي ختمت فيها الكاتبة مجموعتها، من أكثر القصص التي تتضمّن ارتباطاً بالزمن الحاضر، حيث الزمن فيها استرجاعي، بشكل كاشف للوعي المختلف عند اختيار لحظة السرد ومراجعة الماضي. تحكي القصّة عن شخصية فاطمة عمر، التي مثَّلت، في حياة الطفلة - الساردة، رمزاً لـ(أُمّنا الغولة)، بسبب ما تمارسه من سلوكيّات مخجلة. تقول: «ظلّت فاطمة عمر - بالنسبة إليَّ أمّنا الغولة، التي تحكي جدّتي عنها في الحواديت، فهي عندما تأتي على ذكر جنّي أو عفريت في حكاياتها أتمثَّل صورة فاطمة عمر»، لكن فاطمة عمر تتحوَّل إلى شخصية أخرى، حين تتعرّض البطلة إلى تحرُّش في الشارع. حينها، تصير الغولة منقذاً يقول لها: «ما تخافيش يا ضنايا، حمشي معاك لحَدّ باب البيت».

أبطال قصص أمل رضوان هم أشخاص عاديّون، بسطاء في تكوينهم الفكري، اختارتهم ذاكرة الكاتبة من عالم الطفولة، وأعادتهم إلى الحياة على الورق، بشكل جديد أكثر نضجاً ووعياً، بحيث تكتفي بالحكاية التي تكشف ما حدث يوماً، فتستعيدها من قلب الذاكرة، وتنسجها - بسلاسة - تاركةً للقارئ حرّيّة رؤية أكثر من وجه لها.

نقرأ في قصة «حجّ مبرور» من المجموعة:

«يجلس «عمّي عبد العزيز» في دعةٍ وسكينة، فإذا كان صوتها راجياً يبتسم ابتسامة عريضة، فيظهر شاربه الرفيع كخطّ أفقي طويل يمتدّ من الأذن اليمنى حتى الأذن اليسرى، تحت عينيه اللتين لا تبينان من خلف إطار نظّارته الأسود. أما إذا جاء صوتها لائماً فإنه يقطِّب جبينه، فيعود الخطّ الرفيع إلى سابق طوله الحقيقي. وفي الحالتين، لم يكن يعلِّق.

على مقعده الأثير ذي المسندين، يتمدّد «عمي عبد العزيز» واضعاً ساقيه على «شلتة» قطن سميكة، حشاها المنجِّد من بقايا القطن، بعد انتهائه من التنجيد، لحفظ القطن المتبقّي حتى يحين وقت الحاجة إليه لزيادة لحاف أو مخدّة، هَبَطا من كثرة الاستعمال. يقرأ، دائماً، جريدة «الأهرام»، ويبدأ بصفحة الوفيات، يقضي وقتاً طويلاً وكأنه يحفظ ما بها. كان يهديني، وجميع أطفال العمارة، الأقلامَ الرصاص الصفراء، ماركة «المهندس» ذات الخطوط الطولية السوداء، يذهب إلى محلّ «عم شُرُش» البقّال، ويشتري الأقلام بالدستة، يُجلسنا أمامه ويبدأ في شحذ السنّ بأمواس «ناسيت». أستطيع، على البعد، أن أميّز هذه الماركة من صورة التمساح الصغير على الورقة، فتبدو (سنون) الأقلام الرصاص حادّة وسط أهلّة، تفنَّنَ في ضبطها بالموسى».

امتحان الغربة في «يوميّات الشنفرى»

عبدالدائم السلامي

بعد كتابَيْه: «أثر السيّاب في الشعر العربي الحديث»، و«شعر البردوني: دراسة أسلوبية»، أصدر اليمني سعيد الجريري، الجامعي والشاعر المقيم في هولندا، كتاباً شعرياً بعنوان «من يوميّات الشنفرى في Netherlands»، عن دار فضاءات في عمّان. وقد قدّم فيه لقصائده بنصّ نثري، شبيه بمانيفستو، فيه تمجيدٌ لغربة الذّات وهي تنأى بعيداً عن مجموعتها الاجتماعية التي ضيّقت عليها، وفيه استدعاءٌ لرموز تلك الغربة في تراثنا الشعري، على غرار الشنفرى، وطرفة ابن العبد، وتميم بن مقبل، والشيرازي، وامرئ القيس، والمتنبّي. وإذ يستدعي الجريري هؤلاء الشعراء يهاجر بهم إلى خارج جغرافيَّتهم، إلى هولندا (نيزرلاند) التي يقصدها طالبو اللجوء العرب، ويعيد بناء حضورهم في حاضره، ويمتحن كونيّة غربتهم، وينزّلها في نصوصه منازل إنسانيّةً جديدةً: شكلاً، وفلسفةً، ومضموناً.

ولأنّ نصوص سعيد الجريري الشعرية ثرّة المعاني كثيرة المقاصد: الثّقافيّة، والأدبيّة، والحضارية، فقد فضّلنا الاكتفاء منها بالنظر إلى مسألة «الغربة»، بوصفها بؤرة النصوص وثيمتها الأصيلة، التي انعقد على



تفكيكها جهد الجريري الشعريّ في هذا الكتاب، الذي نزعم أنّ قصائده لا تتعنّى مناقشة مسألة الغربة- في بعدَيْها: الزماني، والمكاني- بوصفها سردية إنسانية، محفوفة بالألم والقسوة والعذاب، كما هي صورتها المعلومة في آداب العالم وفنونه، بل تناقشها بوصفها تجربة ذاتية ذات بعد كونيّ، جديرة بالاحتفاء، وتستأهل مغامرة العيش.

غير أنّ سؤالاً قد يحضر في ذهن قارئ هذا الديوان، وصورته كالآتي: هل يمكن أن تمثّل النصوص شكلاً من أشكال الانبهار الأوّلي بالجغرافيا الجديدة، من خلال وجود إشارات نصّيّة تفيد بكون الشاعر قد كتب ما كتب خلال الأشهر الأولى من إقامته في هولندا، دون أن يمنح تجربته في الغربة الوقت الكافي لامتحان حقيقتها؟ في إجابة ممكنة عن هذا السؤال، نميل إلى القول إنّ أصدق الأحوال المتّصلة بالمشاعر هي أحوال تماسّنا الأوّل مع الأشياء والأحياء، عكس ما هو سائد، لأنّ في ذلك ما يجعل اللّغة أمينة في التعبير عن وجدان كاتبها، وقادرة على التوهُّج بإنسانية محمولها، والإنباء به صافياً من شوائب تعوّد المكان، وما تظهر فيه من إكراهات اجتماعية، وثقافية، وسياسيّة.

ومهما يكن من أمر انفعالية الشاعر في اتّصاله بالغربة فإنه يجوز لنا القول إنّها تتخلّق، في نصوصه، ضمن دائرتين، تختلفان في المضمون، وتتّفقان في غاية نسف مفهومها الشائع واقتراح مفهوم لها جديد: في الدائرة الأولى تظهر غربة (الأنا) في أرض (الآخر)، وفي الثانية تتجلّى غربة (الآخر) في متخيَّل (الأنا).

تكشف الدائرة الأولى عن فرادة تجربة الجريري في كتابة الغربة، ومن مظاهر ذلك أنّ «غربته» ترسم لها ملمحاً في الأدب، غير مألوف، فإذا هي غربة ذات خرجت من جنّتها الموهومة (جنّة عدن) لتعيش في «جنّة غريبة»،

بروح أسلافها من الشعراء العرب، على غرار الشنفرى وذلك ضمن تجربة كتابية، يتقصّد منها الشاعر اختبار حقيقة «غربته» الراهنة على مرآة غربة هؤلاء الذين اكتووا بنارها داخل فضاء «أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم» من الأهل والقبيلة والوطن، إضافةً إلى إبراز كونيّة غربته في سياق ثقافي جديد، أطّر له، في افتتاحية ديوانه، بقوله: «في هذا السياق، تشكّلت قصائد هذه المجموعة متّخذةً رمزيّة الشنفرى بوصفه دالاً عربياً: ذاتياً وشعرياً، تجلّت تجربته وتجذّرت في الوعي والفاعليّة، ثمّ تناسلت- بما هي جوهرية- في تجارب أخرى».

ولا شكّ في أنّ هذا الوعي البكر بالغربة هو ما دفع الجريري لاستدعاء الشنفرى حتى يخوض معه تجربة البعد عن وطنه اليمن، بعدما أضاعه أهله، بل- أيضاً- تحميله مهمّة الإخبار عن سبب الأوجاع النابتة فيه إخبار الشكوى، حيث نقرأ في الغرض قوله: «أمستردام / ضاق الأفق بي / فأتيت فرداً/ ليس يؤويه زحام/... أمستردام/ لي وطنٌ أضاعته الحماقة في زحام قاحل/ وطنٌ يلوذ به الحيارى/ كان يؤوي كلّ من ضاقت به الآفاق/ مثلي الآن». وهي شكوى، لاذ بها الشاعر سبيلاً إلى كشف أسباب غربته، وإلى إعلان أنّ الغربة لا تكون بسبب هجرة المكان، وإنما تينع متى فقدت الذات كرامتها وحرّيّتها.

واتّكاءً على ذلك، يخلص الجريري إلى تقرير حقيقة تقول إنّ الغربة -في بعدها الماديّ- لا تكون في الفضاءات التي يُحتَرَم فيها الإنسان دون النظر إلى عرقه أو جنسه أو ثقافته، على حدّ وصفه لحادثة توقُّف السيارات بإحدى مدن هولندا لتفسح له المجال ليعبر الطريق: «الدّرب لك/ فاعبرْ/ وهذي الابتسامة (شفتها؟) واللّطف لك/ لا تعجبَنْ يا شنفرى/ .../ كلّ المدينة بانتظارك أن تمرّ/ وتحني الهامات لك». ولا يخفي الشاعر بكاءه، بل قلْ ضحكه من إهدار المتنبّي وقته بين مدح سيف الدولة وهجاء كافور الإخشيديّ، دون أن يجرّب الترحُّل عنهما إلى حيث رحل هو، فيقول معاتباً إيّاه: «لكنّما لو ذقت كأسك، ههنا، في ظلّ غيمة/ لبكيت جدّا/ مثلما أبكي على رجل يشظّي العمر/ يسكب روحه المنداح منه النّور/ في مشفر كافور/ والمغرور سيف الزّور».

وفي الوقت الذي تنغلق فيه دائرة غربة (الأنا) في أرض (الآخر) على حقيقة أنّها ليست نتيجةً حتميّة للترحّل في الجغرافيا، بل هي متّصلة بطبائع الناس وثقافاتهم، حيثما وجدوا في الأرض تنفتح دائرة الغربة الثانية، غربة (الآخر) في متخيَّل (الأنا)، لنكتشف فيها إقرار الشاعر بزيف تصوُّراتنا عن هذا (الآخر) التي لم يبرح فيها صفة الغريب، ويذهب الشاعر إلى اعتبار أنّ غربة هذا الذي ليس من «بني أمّي» ليست طبيعةً فيه، بل نحن الذين اخترناها له وأضفيناها عليه. وبهذا، تعيد غربة الجريري تحيين تلك التصوّرات، وتعدّلها، فإذا الغريب الذي لجأ إليه الغرباء العرب هو من سينصفهم ويمنحهم عدالته، عبر تمكينهم من الإقامة الكريمة في أرضه، وفي هذا الشأن يخاطب الشنفرى قائلاً: «الغرباء مثلك، بانتظار عدالة الغرباء».

ومتى حاولنا توصيف الغربة في ديوان سعيد الجريري قلنا إنها نازعة إلى بناء معنى لها مخالف للسائد من معانيها، عبر التحوّل من حال الانقطاع والإفراد اللذين وسما أحوالها الرائجة في الأدب إلى شكل جديد من أشكال الاتّصال والبعث في الجماعة؛ بعث الذات داخل فضاء بهيج، فضاء لا يملك فيه الشاعر إلّا أن يمجّد كرم ناسه وهدوء مناخاته، فـ«الصمت وحشيٌّ لذيذٌ ههنا/ والليل حتى الليل/ مجنون الهدوء».

حياةٌ ضائعة في لوحة

إينانة الصالح

«السنة المفقودة» للأرجنتيني بيدرو ميرال (دار مسكيلياني، تونس، 2016، ترجمة: أشرف القرقني)، رواية من الأدب اللاتيني، تجعلُ من مقولة أنّ الكِتاب يأخذُك في رحلةٍ إلى أماكن، لكأنك تطؤها في الحقيقة لا الخيال، وتتعرّف إلى كنهها وروائحها، صحيحةً كلّ الصحة، بل تتخطّى هنا إلى الإحساس ببرودتها ودفئها لتضرب نسائمها وجهك وأنت تعبرُ السّرد، فتعبُرها، وتستقرّك.

التّفرّد

بفطرةٍ أو بقدرية، أو بهما معاً، تأخذ الحياة منحاها الخاصّ بعيداً عن التّسطُّح، وقد يغدو السّقوط هو مركز هذا التّصاعد الشاقولي نحو إبداع متفرّد، كان غائباً قبل تلك اللحظة، وهي، في روايتنا، لحظة سقوط خوان سالفاتييرا عن ظهر ذاك الحصان المرَقَّط، ليتبخّر مع السّقطة صوته، وتختفي معه الحياة بواجباتها الطبيعية، لتحُلّ أخرى غارقة في الصّمت في وسط الصّخب متحوّلة، بالتدريج، فيما بعد، إلى عزلةٍ تامّة، وحريّة من الأعباء والروتين، مركّبةً نسغاً كافياً لإنهاء أربعة كيلومترات من اللفائف في لوحة واحدة، تجسّد سيرة حياةٍ كاملة، ربّما كان الصّوت لا يحتمل إيصالها.



تلك الحرّية المبطّنة بالتمرُّد، جعلت من حاملِها الرّافض لكلّ ظهور، مبتعداً عن الأضواء المزيَّفة والشهرة، والنظريات النقديّة التي لا تقرب الصّحّة في غالبيّتها، ابتعدَ مُسلَّحاً بصمته بعيداً عن الشروحات والمقارنات، من غياب الصوت إلى غيابه الفعليّ عن المحافل الفنّيّة، ذاك الغياب الذي استمدّ منه هالةَ الغموض، وجعله يملك زمانه ومكانه ونظرته التشكيلية البعيدة عن التّأثّر بحريّة مطلقة في استخدام التقنيات واللون.

واقعيّة التشكيل

بنَفَسٍ واحد، امتدّ على مدى ستّين عاماً. وبلا انقطاع، واصل سالفاتييرا الرّسم على قماشٍ مختلف المصدر وسيّئ، في بعض الأحيان، وبفُرشٍ من صنعه. بلا يأس، يخطّ رؤاه ويوميّاته، لكأنّه يرسم سيرته الذّاتية التي لم ينطق بها، بانطباعيّةٍ تعكس تأثير هنا الواقع عليه، بعد أن تعلّم تقنيات الرّسم الزّيتي على يد رسّام ألمانيّ فوضوي، يدعى هربرت هولت، باذلاً جهداً في التعرُّف إلى تجارب الفنّ التشكيلي في حضاراتٍ عدّة، وإلى تجارب فنّانين من مدراس مختلفة، وساعده في ذلك عمله في مكتب البريد، وارتياده المكتبة التي تعرّف فيها إلى زوجته، ووجود كوخٍ يعيش فيه فوضاه وهواجسه ومقتنياته التي شكّلت، في كثير من الأحيان، موديلاً يقدّمه في لوحاته. هكذا، شكّل خطّاً مغايراً لكلّ التجارب، متتبّعاً حدْسه وما تقع عليه عيناه، واعتباره إشارةً قد ظهرت، وعليه التقاطها، وكانت تلك اللوحة تنساب، منذ بدايتها وحتى النهاية، كالنهر الذي يظهر أحياناً، ويختفي بضبابيّةٍ أحياناً أخرى، في خلفيّتها، والذي رافق سالفاتييرا على



الدّوام، بل خطف منه ابنته الوحيدة، ليُخيَّل إلى ناظر اللوحة أن لا نهايةَ لها. لكن، بالحدْس ذاته، شعَرَ الرّسام بموتٍ قريب، فجاءت لوحته الأخيرة جزءاً من الأولى لتُغلقَ الدّائرة بانتهائه، وتبدأ دورة هذه اللفائف في متحف رويل في أمستردام.

رحلة البحث

اختيار الكاتب لميغيل، ابن سالفاتييرّا، ليأخذ دور الرّاوي منافساً على بطولة الرواية، أمرٌ مهمّ جداً في تكوين مشهدٍ حقيقي قريب، مفتوح الأبعاد، ما بين أن يكون مُنفعلاً أو فاعلاً، ليُقدّم الحقيقة دامغاً إيّاها بمشاهد من الذاكرة.

هكذا، بموت سالفاتييرّا، تبدأ مرحلة جديدة ترسم أفقاً جديداً لحياة ميغيل الذي بدأ رحلة البحث عن لفافةٍ ضائعة، ليس لأجل إظهارٍ وجوديّ للعمل الكلّي، غير منقوص، بل كي لا يزيد هذا النّقص من غموض العمل وصاحبه، وتزداد الأسئلة والألق حوله، ذاك الذي جعل- بغير قصدٍ- من ابنه هارباً من رسومات والده الرائعة مقارنةً بخطوط أصابعه الطفولية، بل، أكثر من هنا، كان السّعي وراء ما قد خفِيَ من شخصية هذا الأب، سعياً للكشف عن ذاته الضائعة ليصل إلى الورقة البيضاء لتكون المكان الوحيد الفارغ والمخصّص له ليخطّ- بدوره- إنجازه.

ويبدو أن ميغيل كان لديه إصرار والده وحدْسه، فاستطاع تجاوز كلّ العثرات التي أعاقت طريقه، من المسافات الطويلة إلى البيروقراطية التي أنهكته وأخاه، ممّا أوصلَهُ إلى حقائق عجيبة عن الحقيقة الخفيّة لحياة والده الخاصّة، والحصول على أسراره التي عاشها، وهو الذي ما كان ليهتمّ بوجوده أحد، ولكن هذا الحضور للّفافة الضائعة كان نبشاً لماضي كائنٍ، عاش خارج الزمن، وغيابها عن المكان كان مقصوداً لضرورة غياب ماضي الشخص مع غيابه ليرقد بسلام، وهنا ما رُمِّز إليه من خلال وجود النّهر الذي لا ينبغي أن يُعكَس مجراه.

الزمن

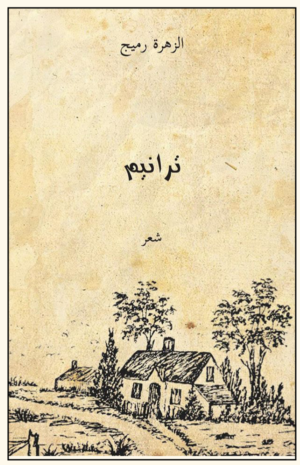
بسردٍ ينمو على صفحات الرواية ولا يفارقها، استطاع الكاتب التّنقُّل ما بين الخطف خلفاً إلى اللحظة الآنيّة، بسلاسةٍ وخفّة، إنها عينٌ ثاقبة ترقب الحدث، وتبحث عن خيوطه، لتنتهي في الذاكرة. يطلقنا الكاتب إلى الخلف لنستلّ من الأحداث ما يرتبط بإنجاز اللوحة، وأحداثاً أخرى عالقة في ذاكرة ميغيل الابن بربطٍ سلس، مكرّساً التداعيات لإيصالنا إلى صورة كاملة عبر فسيفساء، تمتدّ حتى الصفحات الأخيرة، حيثُ «بدأ كلّ شيء يتسطّح بفعل الاندفاع الهائل لريح الزّمن».

المرأة ظلّ وكثافة ضوئية

ينمو التشويق والمجاز ليورّطانا في واقعيّةِ التّشظّي في حال الغربة الذاتيّة. وذلك بلغةٍ خامة، وتهكُّم من البيروقراطية، وتحوُّل اللصوص الصّغار إلى لصوص كبار، في مراكز قياديّة مهمّة، وبفكرة العنف الذي يظهر في الكائن البشريّ كمكوّن طبيعي، حالما تحيَّنَ الظرف الملائم، والعنف الآخر الذي يطال الطبيعة ليجعلها قاتلاً، والمدنيّة الرمادية التي هرب منها سالفاتييرّا نحو اللون والحياة..

القصيدة لا تُكتَب مرَّتين

رشيد الخديري



يظلّ المبدع مخلصاً لنداء الشعر، رغم هجرته إلى محفل السرد، ذلك أن غواية القصيدة ألَذُّ مقاماً، وجسراً للعبور الآمن نحو مختبر السرود. ويبدو أن هجرة الشاعر إلى الرواية أو القصّة أمر يشترك فيه الكثير من المبدعين، حتى باتت، في السنوات الأخيرة، «هجرة مشروعة». لكن، أن يتحوّل المبدع من مجال السرد إلى محفل القصيدة، فذلك أمر يدعو إلى الكثير من التقصّي والتأمّل. والروائية الزهرة رميج، اختارت العودة إلى الحضن الأوّل، من خلال منجز شعري موسوم بـ«ترانيم» (مطبعة سليكي أخوين في طنجة، 2016)، وهي مغامرة تستدعي وقفة تأمُّل (أو وقفات) من أجل البحث في حيثيّات هذه الهجرة المعكوسة، ولعلّ هذا العمل الشعري يخفي وراءه ذاك التلعثم أو عثرات البداية، وقد حاولت الزهرة رميج، عبر المقدّمة التي دبّجتها، تقديم تبريرات إصداره، تقول: «لا شكّ في أن القرّاء الذين تعرّفوا إليّ بوصفي مبدعة في مجال السرد: قاصّة وروائية، سيفاجؤون بصدور هذا الديوان، وأن القرّاء الذين واكبوا نشري لبعض النصوص الشعرية، أوائل الألفية الثالثة، سيتساءلون لماذا لم أنشر هذا الديوان من قبل، وأنشره، الآن، بعدما تكرّس اسمي في مجال السرد!».

والواقع أن المبدعة الزهرة رميج، لم تستطع التحرّر من «لعنة» الشعر، رغم الإصدارات العديدة في مجالات القصّة، والرواية، والترجمة، فالشعر- بالنسبة إليها- حالة وجود، تستمرّ مع الإنسان حتى في هجرته نحو أنواع إبداعية أخرى، ثم هناك سبب موضوعي يتجلّى في تساؤلات النقّاد والقرّاء حول «الكتاب الأوّل»، طالما أن المجموعة القصصية «أنين الماء» التي صدرت سنة 2003، «لا تعكس تعثّرات البداية التي يمرّ منها الكاتب عادةً»؛ أي أن التجربة الأولى للكاتبة جاءت تجربة مكتملة وخالية من أيّ تعثّر للبدايات، وأن ما تؤكّد عليه الزهرة رميج هو هذا الحرص على الانكتاب شعراً، والتخلّص- تدريجياً- من نداء السرد، ومع ذلك، لابدّ لنا من التساؤل: لماذا هذا الديوان الآن؟ سؤال كهذا نجد له جواباً من خلال ما قالته: «إني، بنشري لهذا الديوان، أكون- من جهة- قد حرّرت نفسي من حالة الصراع التي عشتها منذ صدور مجموعتي القصصية الأولى، وحسمت تردُّدي، ومن جهة أخرى- وهذا هو الأهمّ- أكون قد أجبت عن تلك التساؤلات المطروحة من طرف بعض النقّاد، بالكشف عن كتابي الأوّل الذي يحمل ملامح طفولتي الإبداعية وتعثّراتي الأولى، وأضاءت للقارئ الكريم أوّل خطوة خطوتها في طريق الإبداع، لتكتمل أمامه صورة المسار الذي قطعته تجربتي الإبداعية، منذ البداية حتى الآن»، هو حلم مؤجّل، إذن، وتحقّق عبر هذه المتتاليات النصّية، وكشف جانباً خفيّاً من سيرة غير مكتملة للمبدعة، وكأن هناك بحثاً عن «الكمال» الإبداعي، من خلال لملمة شتات الذاكرة والعودة إلى السراديب السفلى للذات، واللافت- أيضاً- في هذه التجربة، هو المقدّمة التي أعتبرها عتبة أساسية لفهم العمل الشعري، فضلاً عن الشروح والتفسيرات والتواريخ التي ذيّلت بها بعض القصائد، إننا، هنا، أمام زمنين: زمن الكتابة، وهو- تحديداً- مرحلة التسعينيات ونهاية الألفية الثالثة، وهي مرحلة تعني الشيء الكثير للشاعرة، حيث هناك زخم هائل من الأحداث: الشخصية، والوطنية، والعربية، والدولية، وتمّ تجسيدها في القسم الأوّل من الديوان المعنون بـ«ترانيم للوطن»، وهي إحالات/ إضاءات، الهدف منها وضع القارئ/ المتلقّي في السياق التاريخي للكثير من القصائد، ثم زمن إصدار الديوان، وهو سنة 2016، وهي فترة متباعدة، زمنياً وإبداعياً، مما يعكس هذا التردُّد الذي أعلنت عنه الشاعرة أكثر من مرّة في أثناء التقديم، فهي تعي، تماماً، أن هذه التجربة الشعرية مغامرة، وبدون شكّ، ستخلّف أمواجاً عاتية من النقد، لا سيّما أن الزهرة رميج قد حرصت على ترك

النصوص كما كتبت في البداية، ولم تسعَ لإعادة صياغتها من جديد، أن «القصيدة لا تُكتب مرّتين، لها شرارتها الأولى، وزمنها النفسي، وشحنتها العاطفية التي تمنحها لغتها الشعرية، وصورها ورموزها، وكلّ ما يشكّل خصوصيتها الفنّية. كما أن الشاعرة ليست من عشّاق التصنّع في الشعر»، وهي، بذلك، تضع القارئ/ المتلقّي في الصورة الحقيقية، بدون تصنّع أو تشذيب، وعليه أن يقبل العمل كما هو: في نسخته الأصلية، وفي نشأته الأولى، وفي مختلف السياقات: التاريخية، والنفسية، والجمالية التي أنتجته.

لنقل: إن الشاعرة، وهي تخوض تجربتها الأولى شعراً، حرصت على تقسيم الديوان إلى أربعة مفاصل/ ترانيم، وكلّ قسم مستقلّ عن الآخر. طبعاً، هناك خيوط ترتق التصوّرات والرؤى، وإن كانت مفصولة، بعضها عن بعض، على المستوى التيماتي البنائي، فالقسم الأوّل تطبّع بسمة شعرية الهتاف والاحتجاج الذي ميّز- عادةً- تجارب شعراء السبعينيات، بحيث بدت الشاعرة أكثر التزاماً بالقضايا الإنسانية، فهي قومية عربية، كما في قولها: «بغداد تحترق/ نيران الهمجية تسّاقط/ وابلاً أسود/ أقسم هولاكو ألا يغمض جفنه/ يظلّ يرقب بغداد/ كلّما أينع الرأس/ هوى السيف يقتلع جذره...» (قصيدة: بغداد تحترق)، وعلى هذا المنوال، نسجت أغلب قصائد القسم الأوّل؛ أي أن الشاعرة لم تتحرّر من شعرية الاحتجاج والهتاف والالتزام السارتري تجاه القضايا: العربية، والوطنية، والكونية. في الترانيم الموالية، خفَت- نسبياً- هذا المدّ الهتافي، وتمّ الاحتفاء بالحبّ والشعر والألم، وبدت الشاعرة غنائية حالمة، رغم ما يغلّف القصائد من ألم ودرامية.

تقول في قصيدة «تلاقي»: «واعجبي/ أيا عقداً من ذهب/ كيف اقتفيت آثار قدمي/ وما عرفتني/ إلا غضّاً طريّا؟/ كيف تعرَّفت من جديد علي/ بعدما انفرطت حباتك مني؟...»، هكذا، تأتي المتتاليات النصّيّة ضاجّة بحرقة الذات وانكساراتها. و- عكس القسم المخصّص للوطن- في الأقسام الأخرى من الديوان، جنحت الشاعرة إلى مساءلة سراديب الذات، محقّقةً طباق الأمل والألم، فصارت الذاكرة منفى وملاذاً تلتجئ إليه. كلّما ضاقت بها الطرق والمسالك. هناك الإحساس بالخيبة والمرارة، بهزائم صغيرة على هامش الحياة، تقول: «وفجأة/ تجرّعت كأس الكؤوس مرارةً/ أذهلتني/ دوّختني/ تهت في سراديب الوجود/ وفي عبث السؤال/ ابتلعني اليمّ/ تقاذفتني أمواجه...» (رقصة الجحيم). ثمّة تداخل بين ما هو إبداعي شعري وما هو شخصي ذاتي، هي أجنحة الموت ترفرف كلّ مرّة بين أشجار الحياة (موت الزوج، موت الأم، هجرة الأخ إلى إيطاليا...)؛ ما ينبئ عن أن هذا العمل الشعري هو سيرة غير مكتملة، و- ربّما- لم يسعف السرد الشاعرة في قول كلّ شيء وكتابة كلّ شيء، وتوازياً مع ذلك- ربّما- للشعر قدرة على تتمّة السيرة التي لم تُكتَب بعد.

«ترانيم» أو قصائد المبدعة الزهرة رميج، تعكس- بجلاء- البدايات الأولى، وهي بصدد تحرير نفسها من همّ شعري، ظلّ، لسنوات، في كوّة منسيّة من ذاكرة الشاعرة، وفي هذا التحرّر مغامرة كبيرة نحو استعادة جزء من الذاكرة، ومحاولة لملمة شتاتها، في قالب مرآويّ، يكشف بكاء روح، ويقدّم للقارئ شرفة أخرى، نطلّ، من خلالها، على عوالم الكتابة عند هذه الروائية، والقاصّة، والشاعرة. والمؤكّد، في ضوء هذه الانعطافات، أن الديوان سيخلّف زوبعة في الوسط الثقافي والوسط النقدي، وتجدر الإشارة، في الأخير، إلى أن الزهرة رميج قاصّة وروائية ومترجمة وشاعرة، صدر لها: «أنين الماء، 2003»، و«نجمة الصباح، سنة 2006»، و«أخاديد الأسوار، سنة 2007»، و«عندما يومض البرق، سنة 2008»، و«عزوزة، 2010»، و«الناجون، 2012»، و«أريج الليل، 2013»، و«الغول الذي يلتهم نفسه، 2013»، و«الشبرق، 2014»، و«صخرة سيزيف، 2015»، و«عيون تحدق في العتمة، حوارات حول الكتابة والحياة، 2015».



قد يجوز من منظور أنثروبولوجي عام اختزال أثر وسائط الاتصال الحيثة في ما أتاحته من سلطان على الأبعاد الأربعة للفضاء التي تحتوي حركة الإنسان؛ فالتحكم في المكان - بأبعاده الثلاثة - وفي الزمان - وهو البعد الرابع - قد أصبح المعيار في تفاضل كلّ ما يتاح من وسائط تقنية حديثة، ومن ثَمّ تغيّرت ماهية المكان في وجهيْه: من حيث هو فضاء تتحدّد به حركتنا ومن حيث هو وعاء يستوعب أشياءنا، وأصبحت المشابك الإلكترونية تكتنز بمحتويات سمعية وبصرية لا تقدر المخزنات التقليدية على احتواء اليسير اليسير منها، وباكتساب القدرة على التحكّم في المكان والزمان نشأ إطار تواصليّ جديد، هو المحدّد والمتحكّم في المنظومة القيمية الكونية بإطلاق.

الحياة الافتراضية في الفضاء الاتّصالي الجديد

حسين السوداني

إنّ الزمن الذي ظَلّ في إدراك الإنسان بمثابة إطار هلاميّ للحياة هو اليوم موضوع تجزئة لا تكاد تتناهى1، وقد بلغ الأمر من التجزئة ما يجعل الوحدة الزمنية الصغرى من المادة ومن الزمان لا تدركان بالحواسّ، فغدونا أقرب إلى القول بأن عمليتين متتاليتين في الواقع هما في الإدراك كالمتزامنتين، والمثال الأبسط لذلك هو البريد الإلكتروني الذي يبدو كأنّ لحظتيْ إرساله وتلقيه متزامنتان، بل إنّ من شركات الاتصالات ما راهن على هذه القياسية في الإرسال على نحو ما سعت إليه شركة «بلاك بِرّي» لإقناع عملائها حين ظهرت. وانتهى الأمر إلى كثافة المحتوى في حِواءَيْ الزمان والمكان. فآل الأمر إلى إطار اتصاليّ متسارع من جهة، مكتنز من جهة ثانية. وتجسّد الأمر في مقارنة ماضي التواصل الإنساني براهنه في أنّ يوماً بمثابة آلاف القرون مما كان الناس يعدّون كما أنّ شريحة إلكترونية واحدة تقدر على حمل مليارات المرات مما تحوي المكتبات التقليدية.

لقد تجلّت استجابة الإنسان لهذه الملابسات الوجودية في سمة السرعة التي غدت حركة الإنسان في الوجود تحتكم إليها، وبمقتضى ذلك يصرّف الإنسان علاقاته على غير ما كانت تتم عليه الأمور في منظومة الحياة التقليدية من هدوء ودَعَةٍ. ولكن الأهمّ في ملابسات التواصل الحديثة أنّ تحييد عنصريْ المكان والزمان يشهد ذروته في منظومة التواصل التي غدت الوسائط التقنية الحديثة تتيحها. فالتواصل الذي يتم عبر هذه الوسائط



الاكترونية هو في بعض الإحصائيات أضعاف ما يتمّ بشكل تقليديّ، على أنّ ذلك قد لا يتمّ بحكم إكراهات واقعية وإنما بتفضيل تلقائي يحتكم إلى أسباب نفسية، لا غير.

لذلك غدا مصطلح «الواقع الافتراضي» بديلاً شائعاً عن مصطلح الواقع كما استقر في المتصوّرات التقليدية. وهو أمر يقتضي تجديد الإطار النظريّ الذي رسخته التصوّرات التقليدية في العلوم المهتمة بالتواصل مثل اللسانيات والسيميولوجيا، وكذلك النظريات النقدية المتعلّقة بعلوم الخطاب بشكل عامّ، فهذه النظريات تأسست متعلّقة بخطابات تحتويها شبكة تواصل تقليدية ولا تستجيب لمقتضيات ظروف إنتاج نصوص تحققت في الإطار التواصليّ الراهن. والأكيد أنّ استقراء خصائص شبكة التواصل في السياق الافتراضي يمكن أن توضح للباحث طوارئ الإطار الاتصالي الجديد وخصائصه.

تتمثل أركان عملية التواصل عموماً من ستة أركان هي البا ث والمتلقّي والرسالة وقناة التواصل وسَنن التواصل والسياق، فالبا ث والمتلقّي هما طرفانِ لا تتضح خصائص كلّ منهما لمخاطَبه إلّا من خلال ما يبوح به وعبر ما يتوافر من قرائن يستعين بها في استقراء ملامح الآخر الغائب. لذلك تتحقّق لدى طرفيْ الخطاب وبتراكم القرائن صورةٌ ذهنية للقرين هي التي تحدّد شخصيته الافتراضية بكلّ ما يكون لها من ملامح ينشئها سير المحاورة إنشاءً، فيبنيها المخاطِب ولا يفتأ يتعهدها بالترميم والتعديل والتشذيب دون انقطاع لأن لكلّ محاورةٍ استراتيجيةً وأهدافاً غير مستقرة، على أنّ هذا التعهُّد والتجدُّد لا يُطلب فيه إلّا الانسجام الخِطابي لا الواقعي، لكأنّ كلا المتحاوريْن كائنان من لغة وورق لا غير. وحتى إن تجاوز الأمر اللّغةَ إلى الصورة فإنّ ما ينقله المخاطِب من الصور قد لا يكون حقيقته وإنما هو خلاصة أنشأتها برمجيات معالجة الصور. وعبر الغيب والغياب ينشأ دفق عاطفيّ يتضاعف غالباً وينتكس في أحيانٍ قليلة، هو يتضاعف لأن الآخر يتراءى بما يُراد منه لا بما هو هو.

على هذا النحو تتحدّد ملامح البا ث والمتلقّي غيابياً، وبالتخييل تنشأ بينهما مساحة وجدانية غامضة مبنية على معنييْ الحنين والانتظار، فملامح هذا الغائب ليست نهائية، وقد تتهشم كلّ الانتظارات والتصوّرات في أوّل لقاء خارج المساحة الافتراضية، فلذلك ربما لجأ كلا المتخاطبيْن إلى إرجاء اللقاء تمسكاً بصورة أنشأها إنشاءً وأرادها حيّة متغيّرة يؤْثرها على صورة حقيقة قد لا يسع خياله الجامح أن يقنع بها، فالذي أَلِف أن يتخذ له من نسج هواه إلفاً قد لا يجد له بين صور الواقع مستقَراً.

إنّ انقياد التواصل لحركة الشوق يجعل هذا الآخر الغائب عبر العالم الافتراضي موضوعاً في ذاته، فهو دائرة المعنى ومستقَرُّ القصد، فكلما ضاق المرء بما يتيحه الفضاء العموميّ من منظومة علاقات كان الانكفاء على الذات ومحاورة العالم من كوّة افتراضية في حاسوب أو هاتف أو لوح إلكترونيّ، وبهذا العالم الافتراضيّ يندمج المرء في جُوّانية متضاعفة تؤولِ به إلى الانكفاء على نفسه فيكفّ عن سكنى العالم ليصبح هو نفسه سكناً للعالم، وفي ذلك ضرب من إدانة الفضاء العمومي والاحتجاج على فراغه من المعنى. ويتقابل ذلك مع العالم الافتراضيّ الذي يتم إنشاؤه؛ فإنّ مُنشئه هو واضع قيمه وهو حارسها، فإن شاركه فيها أحد فقرينه على الطرف الآخر من الغيب الممتد في هذا العالم، وعلى ذلك النحو تكتسح مساحة الجوانية حيّز البرانية، وينخرط المرء في سرديّة لها منطقها المخصوص، فيكون بمثابة مؤلف رواية هو بطلها وقارئها الوحيد، بل الويل له إن أطلع غيره على بعض تفاصيلها، وحتى شركاؤه فيها ينبغي أن لا يعرفوا منها إلّا بمقدار.

والغريب أنّ الانخراط في هذا العالم الافتراضي يؤول إلى ضرب من التداعي والتوالد في المشاعر والأحدا ث ومنظومة العلاقات. ذلك أنّ النسق التواصليّ ينشئ منظومته القيمية الخاصة، فهو اختلاط دون محارم، فينقاد لأقصى الحرّيّة إذ الفضاء الافتراضيّ ملجأ من ضوابط الواقع ومن لحظات ضيقه، على أنّ ما ينشأ فيه من قيم قد ينتهي إلى أعلى درجات الانضباط والانغلاق.

في ضوء ذلك يتحرك التواصل



الافتراضي في سياق ذهنيّ ذي طبيعة مخصوصة، فعبر عملية التواصل يتحقّق السياق بشكل متنام، بمقتضاه ترتسم صورة أطراف التواصُل وتتعزز الثقة أو تهتزّ، ناهيك عن أن الذهن يتوجه بكليته إلى عملية التواصل فلا يشاركه في الخارج شيء يشتت تركيزه أو يفسد صفاءه، لذلك تجد المتحاورين يلتزمون عبر الوسائط الإلكترونية بحوارية تنسجم والوسائط التي تشتغل وفق خصائص تقنية تدعم التبادل في المحاورة لا التوازي، وبحسب المصطلح التداولي يكون المتخاطبان ممتثلَيْن لأعلى درجات التعاون حتى إن كان المحتوى متوتراً، فللتقنية خصائصها التي يذعن لها الجميع.

ومن غريب ما يترجم الحميمية التي ينطوي عليها تواصل الفضاء الافتراضيّ أنّ المتحاورين كثيراً ما يستعيضون عن التواصل الحقيقي التقليدي بمحاورة عبر الوسائط الإلكترونية تمتد لأضعاف الزمن الواقعي، فكأن المتصل يضع مخاطبه في ركن ليس له أن يبرحه، إذ ليس له إلّا أن يستمع إليه ويتلقى مضمون خطابه مع ما قد تضفيه عليه الخلوة وتوابعها من جرس الصوت ومسالك المراوغة والاستدراج. ويبدو أن الأمر لم يعد مجرّد خيار وإنما هو واقع ذُلّلت له التقانة نفسها، فمن ذلك ما أصبح متداولاً من تشبيك وسائل النقل الخاصة والعامة بكلّ ما له علاقة بالاتصال الإلكترونيّ سلكياً أو لا سلكياً، فقد يغادر المرء جليسه قاطعاً للمحاورة رافضاً استمرارها، ولكنه ما إن يتركه حتى يجدّد الاتصال به لكن عبر برنامج في وسيط إلكترونيّ، فتمتدّ المحاورة أضعاف امتدادها في الواقع العينيّ، فعبر الوسائط الإلكترونية يكفّ أثر مشوشات الذهن مما تلتقطه الحواسّ ويشتت الذهن، وفي أحيان كثيرة يغرق المحاور في غيبية أقوى من كلّ حضور لكأنه يخاطب ذاته لا غيره.

إن أشياء كثيرة أضيفت إلى الإنسان ثم استقرّت في حياته كالجزء منه، فقد ظلّت الساعة اليدوية إلى زمن قريب أحد أهم الأشياء التي يستعين بها الإنسان ليرتب حياته وينظم حركته وأشياء عالمه، وبالوظيفة الجمالية التي أضيفت إلى الساعة غدت كالجزء من الإنسان، واليوم ها إنّ أشياء لا تُحصى تضاف إلى الإنسان أو يضاف إليها حتى أصبحت الحياة لا تتصور دونها. والمثال الأوضح لهذا هو إنترنت



الأشياء (Internet of Things: IOT)، فالجسد اليوم غدت له بحكم الوسائط الاكترونية ماهية وجمالية مخصوصة، ولذلك نقدّر أن النظر في الإنسان والإنسانيّ يقتضي أن تؤخذ ثلاثة أشياء بعين الاعتبار؛ أما الاعتبار الأوّل فيتمثل في أنّ مفهوم الشيئية نفسه بحاجة إلى إعادة نظر، فالذكاء لم يعد قصراً على الإنسان، وإنما تجدّد تعريفه، فغدت الأشياء نفسها ذكية بالمعنى الأحدث للذكاء، وآل الأمر إلى ضرب من التداخل بين الإنسان وما صنع، فالكثير من الوظائف العليا للإنسان أصبح يشتغل متضافراً مع شرائح إلكترونية تزرع في الجسم الإنسانيّ، حتى إنّ الذاكرة نفسها أصبحت تتحرّك بمثيرات أو محفزات إلكترونية، وحتى العمليات الحسابية الأبسط صار يعوّل فيها على الحاسبة لا على الذهن الذي كان يُروَّض بالتحفيظ ثم بالمران والمراس.

وأما الاعتبار الثاني فإنّ المنظومة التواصلية الراهنة فرضت إطاراً قيمياً ونفسياً، أساسه اعتماد ثالوث الأيسر والأسرع والأخفّ (Easy, Fast and Light). هذا الثالوث التجاريّ النَّسب هو ما يقوّض الحميمي الهادئ في الإنسان. فاليومُ في هذه الحياة المعاصرة مقداره قرونٌ مما كان سلفنا يعدون.

وهذا التسارع في الحياة لم يربك منظومة القيم وحدها وإنما أربك اللّغة نفسها، والتغيّرات التي كان طروؤها على اللّغة يستغرق عقوداً أو قروناً من حياة المتكلمين أصبحت تحصل خلال اليسير اليسير من الوقت، ولقد تجلّى ذلك في كلّ المستويات اللّغوية: ما كان منها يومياً مشتركاً وما كان منها إبداعياً خاصاً. والغريب أننا لا نجد إزاء ذلك تطوّراً في المنظومة النقدية التي تواكب الإبداع، فالأكيد أنّ المنظومة النقدية التقليدية هي منظومة تناسب إطارها اللّغويّ المخصوص، في حين أنّ النصّ المعاصر يستجيب لشروط إنتاج تستدعي منظومة نقدية جديدة.

وتقديرنا أنّ مفهوم النقد نفسه بحاجة إلى تطوير، فالأطر التواصلية الحديثة تقتضي نظرية سيميولوجية عامة تأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أمور: أولها الثورة المتحققة في راهن الواقع الاتصالي، والثاني هو ما طرأ على شبكة التواصل التقليدية من عوامل ومعطيات متسارعة، والثالث هو فهم الإطار التقنيّ الحاضن للّغة والمتحكّم في إمكانات التواصل.

ما الأدب؟.. هذا السؤال التعريفي الشاغل يبدو سؤالاً سطحياً، أو كما يُقال «قُتِل بحثاً»، لكن الحقيقة ليست كذلك تماماً. فقد حضرت مؤخراً مناسبة كان بطلاها شاعرين ينظمان الشعر بالعامية المصرية، وكلاهما له شهرة معقولة في هذا الميدان، ولكن بعد أن انتهت هذه الجلسة الشعرية لاحظت تفاوتاً في ردود الفعل بين الزملاء، وكلهم من الأكاديميين دارسي الأدب، ولهم باعٌ كبير في النقد. كانت ردود الفعل هذه على طرفي النقيض؛ ففريق أعلى من شأن شاعر فيما وصفه الفريق الآخر بأنه ليس شاعراً على الإطلاق، وأن الشاعر الثاني هو الشاعر الحقيقي، وكان الفريق الأول قد وصف شعره بالتواضع.

هل أصبح الأدب سلعة؟

د.حسين محمود

شيء من هذا حدث أيضاً عندما دافع ناقد عربي كبير عن أداء مغن شعبي رأى في أغنياته الميلودرامية فلسفة إنسانية لم تستطع الأغنية «الراقية» الوصول إليها.

هذا الأمر جعلني أفكّر وأتأمل في ذلك السؤال الشهير الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، وجاء عنواناً على كتاب له، وهو «ما الأدب»، والذي ترجمه محمد غنيمي هلال في بداية ستينيات القرن العشرين، ولابد أن هذه الدراسة التي وضعها سارتر في أربعينيات القرن العشرين ونشرتها جاليمار بعد ذلك في كتاب بعنوان «Qu'est-ce que la littérature?» عام 1948 بعد أن نشر للمرّة الأولى في المجلة التي كان يرأس سارتر تحريرها، وهي «الأزمنة الحديثة»، ودخلت ضمن كتبه التي جعل لها عنواناً وجودياً عاماً هو «مواقف»، والذي يترجم كنه الشخصية عند الوجوديين. هذا الكتاب المهم يفترض أنه يقدّم إجابة عن أسئلة مهمة تبدأ بالسؤال «ما الأدب؟» ثم تحاول الإجابة عن أسئلة من نوع «ما الكتابة؟» و«لماذا نكتب؟» و«لمن نكتب؟» ثم يخلص إلى النتيجة الوجودية المحقّقة للكاتب كفرد في ما سماه الفيلسوف الفرنسي تحت عنوان «موقف الكاتب».

وأول ما أثارني في كلام سارتر عن الشعر هو التفرقة بين الفنون المختلفة، ورغم أن «فنّ» الأدب مشهور سواء عند العرب أو عند الغرب، إلّا أن سارتر يؤكّد أنه لا يوجد أي تناظر بين الفنون المختلفة، فلا يتساوى الفَنّ التشكيلي مع الموسيقى ولا مع الأدب، ولكن لكلّ منهم أدواته. فالألوان التي يُعبّر بها الرسام عن فَنّه لا يمكن أن تحيل إلى كلمات، رغم أن «عوام» الفَنّانين يحبون الكلام عن لوحاتهم، وكذلك الحال عن «عوام» الأدباء الذين يحبون الكلام عن اللوحات، ولكن الألوان لا تستطيع أن تحيل إلى معان خارجها، والمعاني هي مجال اهتمام الكاتب وحده، لأنه هو الذي يستطيع صوغ المعاني في كلمات. ثم، وهذا هو المهم، يفرّق سارتر بين الأديب الذي يستخدم الكلام للتعبير عن المعاني، والشاعر، ويخلص إلى أن الشاعر لا يستخدم الكلمات، ولكنه يخدمها. يقول سارتر «فالشعراء قوم يترفعون باللّغة عن أن تكون نفعيّة. وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتمّ إلّا بواسطة اللّغة واستخدامها أداة. فليس لنا إذن أن نتصوّر أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها».

ثم يعقد سارتر مقارنة سريعة بين الشاعر والناثر وعلاقتهما بالكلمة، فيرى أن «الناثر دائماً وراء كلماته، متجاوز لها، ليقرب دائماً من غايته»، أمّا الشاعر فهو «دون هذه الكلمات، لأنها غايته». والناثر، على نحو ما عند كبار القصاصين خادمة طيّعة، ولكنها وفقاً لرأي سارتر ليست كذلك بالنسبة للشاعر، فهي «عصية، أبيّة المراس، لا تزال على حالتها الوحشيّة، لم تستأنس بعد».

ثم يتعمّق سارتر أكثر وأكثر في شرح موقف الشاعر من الكلمات حتى نتصور في النهاية أنها كيانات وأرواح تولد لدى الشاعر وتنمو وتكبر وتموت، ويبادلها مشاعر الحبّ والكراهية والرغبة ويعيش معها المغامرة. والشاعر في كلّ هذا خارج إطار الكلمة، لأنها كيان مستقلّ عن كيانه.

والحقيقة أن سارتر بهذا التقديم للشعر ووضعه في خانة وحيدة مختلفة عن باقي الأدباء، يفصله في الوقت نفسه عن سائر الفنون الأخرى من رسم ونحت وموسيقى وخلافه. وهذه المحاولة كان القصد منها إخراج الشعر من فكرة «الالتزام» في الأدب، فهو أدب غير ملتزم، لا بقوانين فَنّ الشعر نفسها، ولا بقضايا سياسية أو اجتماعية.

هل يبرّر هذا التناقض الشديد في «نقد» الشعر، ويجعل شاعراً واحداً في نظر البعض عظيماً وفي نظر البعض الآخر ضحلاً؟ وهل الالتزام نقيصة عند الشاعر، عندما يسير وراء السائر ويقول بما يقوله غيره، حتى وإن قاله بصورة أروع؟ وهل الانفلات من الالتزام الفَنّي يعني أيضاً انفلاتاً أخلاقياً وسياسياً واجتماعياً؟

إن الأصول الجمالية للشعر في النقد الغربي وفي النقد العربي تجعل الاستمتاع بالفَنّ شرطاً أساسياً لاعتباره منتجاً قابلاً للاستهلاك، فهل أصبح الشعر قضية استهلاكية مثل أي سلعة أخرى في «السوق»، تتساوى فيها جمالية هاتف جوال مع قصيدة فاجعة مدرارة للدمع، مع أغنية «مسطولة» لمغنٍ شعبي اكتشف فجأة أنه «شاخ» فراح يصرخ «أنا مش أنا»؟ أم أن هذه الأصول الجمالية تضع للمحاسن شروطاً أخرى؟

يبدو سؤال «ما الأدب؟» أكثر وعورة من الطرح البسيط للثنائيات الخطية السائجة على شاكلة حرّيّة/ التزام أو جيد/ ضحل، أو محاكاة/ ابتكار، وهو في الوقت نفسه يُعيد مناقشة فكرة «الإبداع» التي استمسك بها البعض سلاحاً للفتك ببعض آخر. هل يحسن أن نضع نقطة على كلّ ما طرح في نظرية الأدب ونبدأ في إعادة صياغة مجمل تاريخ النقد انطلاقاً من السؤال الجوهري الذي أطلقه سارتر، والذي ربما كان الهدف الأول لكلّ نظريات النقد الأدبي (والفَنّي ربما)؟. أبادر بالتأكيد على ضرورة ووجوب أن نبدأ القراءة من جديد واضعين نصب أعيننا أن «الأدب» في أزمة. الفَنّ في أزمة. الشعر في أزمة. النقد في أزمة. التلقي في أزمة. وفي جو الأزمات التي يعيشها الإنسان المعاصر لا يحسن الاكتفاء بالتنكير وإنما لابد من التفكير أيضاً، حتى لو أدى ذلك إلى هدم الأصول المستقرة في الأدب والنقد، وإعادة بنائهما من جديد، لكي يخدما الإنسان ولا يستخدمانه.



«أحبار على ورق» من أعمال الشاعر أدونيس

قد نتفق أو نختلف كثيراً مع المخرج والمؤلّف محمد دياب، لكن هناك أمرين عنه لا خلاف حولهما. الأول هو أدبه الشديد، هذا رجل مهذّب يتعامل مع الجميع باحترام ولا يُثير أيّ مشكلات. أما الأمر الثاني فهو أن وجود فيلمه الروائي الثاني «اشتباك» في افتتاح مسابقة «نظرة ما» في مهرجان «كان» السينمائي الدولي (2016)، هو إنجاز كبير ونجاح للسينما العربية يستحق الإشادة على الرغم من خروجه من المنافسة دون تتويج. خلال المهرجان نال الفيلم إشادات عديدة عربية وعالمية، لكن صاحبه تعرّض أيضاً لبعض الهجوم في مصر.
خلال أيام «كان»، وعلى مقهى روما المقابل لقصر المهرجان، كان هذا الحوار الذي استمرّ قرابة الساعة، تحدّث فيها دياب عن تفاصيل صناعة الفيلم وموقفه السياسي، وعن الأزمات التي تحرّكت بعد ساعات من عرض الفيلم في المهرجان الأكبر في العالم.

محمد دياب:
واجهت خوفي الشخصي في «اشتباك»

حاوره في كان- أحمد شوقي

فيلمك الماضي «678» عُرض قبل ست سنوات. هذا زمن كبير بالنسبة لمخرج نجح فيلمه الأول نقدياً وجماهيرياً كي ينتظر عمله الثاني.. لماذا كان الانتظار؟

- هي خمس سنوات ونصف السنة بالضبط، حسبتها بدقة وكنت في كل يوم راغباً في أن أصنع الفيلم الثاني. أنا مؤلّف ومخرج، بإمكاني عندما أكتب سيناريو لمخرج آخر أن أقوم ببعض المواءمة، لكن عندما أخرج لا يمكن أن أصنع فيلماً إلّا وأنا راض عنه مئة بالمئة. خلال فترة الانتظار كتبت سيناريو فيلمين هما «ديكور» و«الجزيرة 2»، كنت جزءاً من مشروعي «18 يوم» و«تحرير 2011: الطيب والشرس والسياسي»، لكن كان عليّ أن أنتظر حتى أجد مشروعاً يقنعني بأن يكون فيلمي الثاني.
لا تنسَ أيضا أن هذه السنوات الخمس- تحديداً- مرّت علينا بسرعة هائلة، لم أشعر إلّا ونحن في نهاية 2013 عندما عُرض على شقيقي خالد فكرة «اشتباك»، لنبدأ كتابة السيناريو وتحضير المشروع، الذي أزعم أن طول فترة الإعداد له جاء في مصلحته. الانتظار بالتأكيد كان مؤلماً، خاصة أنني كما قُلت كنت ناجحاً بما يسهِّل مشروعي الثاني، لكنني سعيد بأني كبحت جماح نفسي حتى صنعت فيلماً لا أحمل أي شكوك حياله، فيلماً أعتبره خطوة للأمام بعد «678».

«اشتباك» فيلم شجاع حتى لو كان ظاهرياً ينتهج الحياد، لأنه ببساطة لن يرضي أحداً. كل من ينتمي لمعسكر مما يحدث في مصر سيجدك تنحاز للطرف الآخر. لماذا اخترت هذا المدخل للتعامل مع الوضع السياسي؟

- في البداية أريد أن أشكرك على هذا السؤال، لأني قرأت منذ قليل ما كتبه ناقد عربي يتهم صنّاع السينما العرب بافتقاد الشجاعة تطبيقاً على فيلمي. تقديري أنه لا يعرف جيداً ماذا يحدث في مصر. هذا ليس فيلماً ثورياً أو يدعي امتلاك توجّه سياسي، ولا يدعو للخروج في ثورة ولا القيام بأي شيء بخلاف البحث عن إنسانية البشر. أرى أن هذه شجاعة لأنك لو صنعت فيلماً صاحب توجّه سياسي واضح ستكون متأكداً من أن هناك من سيدعمونك. ومن يكرهونك بسببه قطعاً. بينما عندما تحاول أنسنة الجميع لن تجد من يتحمّس لما تقوله. رهاني أن هناك من سيلمسهم شعوري ويتعاطفون مع خطاب الفيلم حتى لو كانوا أصحاب توجّهات، لكني بالتأكيد أعلم أنه فيلم لن يرضي طرفاً بعينه، لا الثوار ولا التيارات الإسلامية ولا مؤيدي الجيش.
في حالات الانقسام المجتمعي تتحوّل الأنسنة دائماً لجريمة. ربما بعد عشر سنوات يصير فيلم مثل «اشتباك» عادياً، لكن في اللحظة الراهنة هناك مخاطرة في تقديمه. لا أتحدّث بالمناسبة عن الدولة وإنما عن البشر من أصحاب الآراء والتوجّهات. لكن شعوري ومعي كل من عمل في الفيلم وتحمّس له أن تلك هي لحظة الوقوف والدعوة للأنسنة، لا أن نفعلها بأثر رجعي بعدما تهدأ الأوضاع.

قد أتفق معك في ما يتعلّق بالإسلاميين ومؤيدي الجيش، لكن لماذا تزعم أن فيلمك قد يزعج الثوار بينما لم يتضمن أي لوم لهم، بل يكاد يخلو من الشخصيات الثورية؟

- أتفق مع ما تقوله بالمناسبة، لكني سأروي لك ما حدث بالفعل مع صديقين



لي من كبار المنخرطين في الثورة، كانا متحمسين للمشروع حتى قرآ السيناريو فغضبا وقالا إنهما سيقاطعان الفيلم لأنه ضد الثوار، وعندما سألت عن سبب هذا الرأي قالا إن الفيلم يتجاهل وجودهم وتأثيرهم.

هنا ما حدث بالفعل، لكن دفاعي الخاص هو أن الثوار مُمثلين في الفيلم. الشخصيات- وبغض النظر عن انحيازاتهم السياسية- كثير منهم شخصيات ثورية تروي خلال الأحداث مشاركتها في ثورة يناير، ثم انقسموا كما حدث على أرض الواقع. مجدّداً عندما نهدأ ونناقش الأمور تصبح أكثر وضوحاً، لكن وسط الانقسام من لن يجد رأيه ماثلاً على الشاشة سيغضب، بما في ذلك الثوار.

نتنقل لتفاصيل الصنعة في «اشتباك»، ونبدأ بالسيناريو الذي ينطلق من مأزقين كبيرين: عدد شخصيات هائل تحتاج لرسمها والتعبير عن تباينها في حيز مكاني وزماني محدود جداً، وهي في نفس الوقت شخصيات رمزية تعبّر عن توجّهات، ومن ثَمّ يجد الكاتب نفسه يفكّر في الوقت نفسه من زاوية الشخصية ومن زاوية رمزيتها.. كيف تعاملت مع هذا الأمر؟

- الكتابة فالكتابة فإعادة الكتابة. أول نسخة من السيناريو كانت مجرد «توك شو» تعبّر فيه الشخصيات عن توجّهات فقط. أُعيدت كتابة هذه النسخة ثلاث عشرة مرة، قبل أن يعاد كتابتها من جديد خلال التصوير والمونتاج. أخذت آراء الكثير من المقربين، خاصة أن تخوّف الرمزية كان ماثلاً أمامي في معظم الأفلام السياسية. أعلم أنه من الصعب الفصل لكن أزعم أن كل شخصية مبنية جيداً على مستواها الإنساني، ومعظم ردود الفعل التي جاءتني في (كان) سواء من عرب أو أجانب لم تَرَ في الفيلم مباشرة أو رمزية فجّة. هنا ما يدعى الحرفة: أن تكسو العظام لحماً درامياً تجعل شخصياتك من لحم ودم وإن امتلكت توجّهاتها، لا أن تكون «توجهات وطلع لها إنسان».

هنا الفيلم يلعب التصوير فيه دوراً رئيسياً، بسبب الخيار البصري العسير الذي لا أعلم كيف تعاملت معه. لدي تصوّر مثلاً أنه من الصعب أن تتواجد مع المصور داخل العربة خلال التصوير، أي أنك لا ترى ممثليك خلال أداء اللقطة وإنما بعدها، هل هذا ما حدث فعلاً؟

- سأعترف لك بشيء هو أني مصاب برهاب الأماكن المغلقة «كلوستروفوبيا»، لو تم احتجازي داخل سيارة كهذه سأموت. خلال التصوير عندما كان يحدث بالخطأ ويغلق أحدهم باب العربة وأنا داخلها كنت أفقد أعصابي وأتصرّف بجنون. تسعين بالمئة من التصوير كنت بالفعل خارج العربة، أدخل لأعطي بعض التعليمات ثم أخرج لأتابع من الخارج على الشاشة.

بطل العملية كان مدير التصوير أحمد جبر، خاصةً أنني بالرغم من أننا بنينا سيارة جوانبها تُفتح وتُغلق، فقد قرّرت ألّا أفتحها وأن يبقى التصوير ملتزماً بالمكان المتاح. صوّرنا بكاميرا «ميني أليكسا» التي أنقذنا صدور كاميرا بحجمها الصغير وإمكانياتها الكبيرة، لدرجة أننا استخدمناها فور طرحها بينما كانت لا تزال قيد التجريب. لكن رغم حجم الكاميرا كان تحرُّك جبر داخل العربة بين 25 ممثلاً أمراً بالغ الصعوبة. ساعدنا كثيراً طول فترة التحضير، فبنينا عربة من الخشب بنفس أبعاد عربة التصوير، وقمنا بتجارب فيها لقرابة ستة أشهر. هذه التجارب ساعدت في تحسين أداء الممثلين وتطوير السيناريو وفي وضع تصوّر واضح لكيفية تصوير الفيلم بما لا يُشْعِر المشاهد بالملل.

هل كان خوفك من الأماكن المغلقة سبباً لحماسك لفكرة الفيلم؟

- بالتأكيد، وقت الثورة كنت أقول لزوجتي بشجاعة إني سأنزل وأتظاهر بينما داخلي خوف من أن يُقبض عليّ وأوضع في مكان مغلق. المصاب بالرهاب يصبح هاجس كهذا لديه مرعباً أكثر من الموت. لذلك عندما عرض عليّ خالد الفكرة فرحت وتعاملت مع الأمر

كعلاج نفسي. صحيح أن العلاج فشل ولازلت أخاف، لكن على الأقل خرجت بفيلم معقول.

أول لقطة في الفيلم تختلف عن السياق البصري لباقي اللقطات. الكاميرا طول الفيلم عين محايدة تكتفي برصد ما يحدث داخل العربة، لكنها في اللقطة الأولى صاحبة حضور، تتحرك وكأنها عينا شخص خفي. هل كان هذا الخيار مقصوداً أم كان خروجاً من مأزق خلو السيارة من البشر؟

- الخيار مقصود بالطبع، لو كان مجرد مأزق لوجدت حلول كثيرة تحافظ على السياق البصري أبسطها أن تظلّ الكاميرا ساكنة حتى يدخل أول شخص للعربة. ما أردته هو أن أفتتح الفيلم بلقطة تماثل عين الجمهور، وكأن المشاهد نفسه يدخل عربة الترحيلات مع الشخصيات، بعدها اعتمدت باقي الفيلم على الكاميرا المُحفزة Motivated Camera، التي تتحرك عند وقوع حدث أو سماع صوت، بخلاف ذلك هي ثابتة لا تتحرّك. هذا هو أسلوب الفيلم الذي تم كسره عمداً في اللقطة الأولى.

هناك خياران يستحقان التحية في بناء فيلمك: شريط الصوت الصاخب لدرجة الإزعاج، واستخدام الليزر في مشاهد المظاهرات ولا سيما مشهد النهاية.

-عندما يشاهد المصريون الفيلم لن ينزعجوا في الأغلب من الصخب لأنهم يعرفون ضجيج الحياة عموما والمظاهرات خصوصاً وأوقات الاشتباك بالتحديد. أما الأجانب فقد يجدون الأمر مزعجاً. ما حاولت فعله بالنسبة للصوت هو مراعاة الحقيقة. تخيّل نفسك وقت اشتباك محتجزاً داخل عربة حديدية تُلقى عليها الأحجار من الخارج، هل تتصوّر مدى الخوف والجنون في هذا الوضع؟ هنا شعور مرعب حتى للممثل الذي يعرف أن من في الخارج مجرد مجاميع من الكومبارس، رعب أكبر من المنطق والعقل. الجموع لا عقل لها، كثيراً ما كان يحدث أن يتجاوز الأمر التعليمات، يقدم أحد المجاميع على تصرُّف أو صراخ فيقلّده الجميع، وعندما أصرخ مطالباً بالتوقّف نحتاج عِدّة دقائق حتى يسمع الجميع ويستجيبوا لإيقاف غريزة العنف داخلهم. لاحظ أيضاً أن هؤلاء كومبارس اعتادوا الظهور في الخلفية دون القيام بأي فعل، لذلك فكنت عندما أطلب الاشتباك أجد منهم من يضربون بعضهم بعنف حقيقي يصل لإحداث إصابات!

أما تفصيلة الليزر فهي وليدة فترة التحضير. في البداية كانت الأحداث كلها تدور في النهار، لكن ولأن شغلنا الشاغل كان الابتعاد عن الملل قرّرنا أن يكون نصفه نهاراً ونصفه ليلاً، مع تقسيم الليل إلى مراحل كلّ منها له شكل بصري مميّز، اخترت أن يكون في المرحلة الأخيرة مرتبطاً بأضواء الليزر التي يعرف كلّ من عاش تلك الفترة كثافة استخدامها. أعتقد أنه خيار موفّق وأعطى المشهد رهبة توازي الدراما.

في مقال نقدي اعترض ناقد عربي على الخلط بين الواقعية وغيابها، بمعنى أن خلال فترة الفيلم الممتدة بطول يوم لم نَرَ إلّا شخصيتين راغبتين في الذهاب للحمام ومرّة وحيدة يتحدّث فيها أحد عن العطش، في حين أنه من المنطقي أن يشعر الجميع بأمور كهذه، وإلّا أن يتجاهلها الفيلم بالكامل.. ما رأيك؟

- دعني أقل لك بصراحة إن النقاد العرب أحياناً ما يتعاملون مع المخرجين العرب بتحفّز لا يستخدمونه مع الأفلام الأجنبية، باعتبار أن المخرج العربي لابد وأن يكون مخطئاً. لا أقول إن فيلمي عظيم لكن ملاحظة كهذه من المستحيل أن تقال على فيلم أجنبي. ألم أوضح وجود زجاجة البول في العربة وشرح أحد المحتجزين طريقة استخدامها؟ ألا يوجد قطع واختزال للوقت أم أننا نعرض ساعات الاحتجاز بالكامل؟ الطبيعي أن جميعهم استخدموا الزجاجة فلم أتوقّف إلّا عندما أرادت فتاة أن تتبوّل فأصبح الأمر مشكلة، أم أن المطلوب مني أن أصوّر كل شخص منهم عندما يقضي حاجته؟!

كيف سارت عملية تمويل الفيلم؟ خاصة أنه ممول من قِبَل جهات عديدة من جنسيات مختلفة.

- كنت أعلم أنني سأواجه صعوبة في تمويل هذا الفيلم لسببين: الأول هو الوضع السياسي وخوف البعض من تمويل عمل قد يغضب بعض الأطراف، والثاني هو التخوّف من تشبع المصريين من مشاهد الاشتباكات التي صارت فقرة دائمة في الأخبار، ومن ثَمّ قد لا يرغبون في مشاهدتها مجدّداً على شاشة السينما. أول من تحمّس للمشروع كان معز مسعود، الذي تربطني به علاقة عمرها 12 عاماً منذ أن كنت أعمل في بنك فدفعني أن أدرس وأغيّر من حياتي. كتبنا كلمات أغانٍ سوياً وأنتجنا أعمالاً معاً أبرزها برنامج بعنوان «خطوات الشيطان» أزعم أن فيه النواة الأولى لفيلم «اشتباك» من





حيث التوازن والأنسنة لكلّ البشر.

ثم تحمّس محمد حفظي للفيلم، الرجل الذي أفخر بالعمل معه وأعتبره التجسيد المثالي لكلمة منتج في السينما المصرية، والذي لولاه ما كان الفيلم قد خرج للنور، لأنه فيلم ضخم الإنتاج مقارنة بالأفلام المستقلّة. ميزانيتنا اقتربت من 12 مليون جنيه، حفظي ذهب بالمشروع لـ«كان» يدعمه نجاح «678» عندما تم توزيعه في فرنسا، لينضم للمنتجين إريك لاجاس من شركة بيراميد، شركة التوزيع الضخمة التي اتجهت للإنتاج وأفخر بأن «اشتباك» هو أول فيلم روائي تقوم بإنتاجه. حفظي ولاجاس أشرفا على عملية جمع التمويل من خلال المنح، لنحصل على منحتي من arte القناة الثّقافية الألمانية الفرنسية وCNC الممثلة لوزارة الثّقافة الألمانية، ثم حصلنا على منحتين أخريين من وزارة الثّقافة الألمانية ومن رابطة سان فرانسيسكو للأفلام. كلّ هذه المنح بالمناسبة تعتبر مسابقات للسيناريو، حيث يتقدّم لها عشرات النصوص فيتم اختيار الأفضل لدعمه. وجود هؤلاء الداعمين هو ما جعل مجلة «سكرين دايلي» تضع الفيلم ضمن الأفلام المرتقبة خلال 2016، وهو ما جعل مهرجان كان يهتم به ويطلب مشاهدته حتى قبل أن نقوم نحن بتقديمه.

هنا يعني أن الإنتاج الفرنسي ساعد في دخول الفيلم لمهرجان كان؟

- طبعاً.. CNC هي وزارة الثّقافة الفرنسية التي هي «كان». حصول الفيلم على دعمهم يعني أن مبرمجي كان إن لم يكونوا في اللجنة التي قرأت السيناريو فهم بالتأكيد قد سمعوا عنه. هنا بالتأكيد كان سبباً رئيسياً لوجودنا هنا.

بمناسبة المنتجين لابد وأن أسأل عن معز مسعود. أنا لست ضد قيامه بالإنتاج لكن المريب في الأمر هو إعلانه هذه المشاركة ليلة عرض الفيلم. تعوّدنا أن يكون المنتج متعطلاً، لكنه يتظاهر بالعمل، لكن العكس أمر غريب لا يحدث إلّا في حالتين هما: غسيل الأموال وتمويل المخابرات!

-في البداية أتفق مع تحفُّظ البعض على ما حدث، وإن كان كلّ العاملين في الفيلم يعرفون أن معز أحد منتجيه. لكن ما كان عليّ تفهمه هو وضع معز مسعود الحرج كداعية إسلامي، خاصة مع فيلم ملتهب كهنا جعله من الصعب أن يضع اسمه على العمل دون أن يراه ويتأكد من أنه مناسب لأفكاره. هنا القلق استمر حتى قمنا بعمل عرض خاص لبعض النقاد قبل أيام من كان، فجاءت آراؤهم كلها إيجابية، خاصة طارق الشناوي الذي كتب وأشاد به. هذه كانت بداية الثقة التي جعلت معز يأتي معنا إلى المهرجان، وعندما تأكد من ردّ فعل الناس أعلن عن مساهمته ببساطة، دون أن يتوقّع أن يُثير الأمر تلك الضجة.

بالمناسبة معز ليس بعيداً عن السينما والفنّ، بل أن له ميولاً فَنّية مارسها كثيراً، قلت إننا كتبنا سوياً كلمات أكثر من أغنية، وقام هو بإخراج إعلان، كما قام بإنتاج «خطوات الشيطان» كمنتج فَنّي له رأي في العمل وليس مجرد ممول، وهو ما حدث مع «اشتباك» كذلك. أما أي كلام يفسر وجود معز بأن الفيلم ممول من الإخوان المسلمين، فهو كذب أقلّ من أن يُردّ عليه. يكفي أن تدخل على يوتيوب وتفتح أي حلقة من برامجه الثلاثة الأخيرة، ستجد «طوفاناً» من السباب الإخواني واتهامه بالفسق والانحلال، فقط لأنه يواجه فكرهم ويقف في وجه التطرّف بشكل عام، يسعى للأنسنة من خلال الإسلام. ليس كلّ متديّن متطرّف، هنا خلط نعاني منه بشكل معاكس كعاملين في السينما، ولا ينبغي أن نمارسه تجاه الآخرين، وفي النهاية ما أحاسب أو يُحاسب معز عليه هو الفيلم نفسه.

كلّ هنا مقبول، لكن من جديد إذا ما كان تمويله للفيلم مُعلناً من البداية. المشكلة سببها الرئيسي السرية، لاحظ أن اسمه غير منكور على تترات الفيلم أو في الكتيب الدعائي الذي تم توزيعه.

- أأنا متفهّم ومستوعب هنا، لكنّي حكيت ما جرى. لم يكن من الممكن أن يكون الأمر متعلّقاً بصديق كهنا هو أول من وقف بجوار الفيلم ثم أضرّه أو أحرمه من الفرحة بالعمل عند خروجه للنور. أما بالنسبة للتتر والكتيب فاسمه منكور فيه لكن بشكل آخر هو «معز م. زكي».

مشكلة معز ثم الهجوم عليك شخصياً، ما رأيك في ما يحدث في مصر من هجوم خلال وجودك مع الفيلم في «كان»؟

-لا أريد أن أصفه بالهجوم لأن غالبية ما يُنشر هو داعم للفيلم ومُحتَفى بوجوده في (كان). لكنها طبيعة مصرية يمارسها البعض ربما للشعور بالاختلاف أو لعدم تصديق نجاح الآخرين. أذكر آخر مشاركة ليسري نصر الله في مسابقة (كان) بفيلم «بعد الموقعة»، وقتها خرج أيضاً صحافي ليختلق أزمة بلا معنى ويهاجم يسري وفيلمه. كل ما أطلبه من الناس أن يشاهدوا الفيلم، ثم يقولوا رأيهم حتى لو رأوا أن كل تفصيلة فيه سيئة، لكن تقييم الفيلم، بل وصاحبه دون مشاهدته هو ظلم بيّن.

أخيراً، هل تعتقد أن الفيلم سيعرض في مصر بشكل طبيعي أم قد يواجه مشكلة؟

- سنقدّم نسخة العرض للرقابة وننتظر رأيهم. كل مراحل الفيلم السابقة مراقبة، حصلنا على موافقتهم على السيناريو ثم على النسخة المعروضة في المهرجان، وننتظر موافقة العرض التجاري. ومن جديد مشكلتي ومشكلة كل الفنّانين في مصر الآن ليست الرقابة، بل بالعكس أرى وجود الرقابة طالما ستحمي المبدع من المقاضاة هو نعمة. لكن وجودها بينما يمكن لأي شخص أن يقاضيني ويحبسني هذه مصيبة. وآخر الأمثلة ما حدث لرنا السبكي التي حُكم عليها بالسجن سنة بسبب فيلم وافقت عليه الرقابة.

فيلم «678» رفع ستة أشخاص دعاوى ضده، لكن القاضي كان يرفضها من أول جلسة، الآن هذه القضايا تُنظر ويحكم فيها، هنا ما يقلقنا كفنّانين ويجعلنا نفكّر ألف مرّة قبل أي فكرة خارج السرب، خوفنا من الأفراد ومن استجابة القضاء لهم، ليس من الرقابة على الإطلاق.

أخاف أيضاً من بعض الإعلاميين الذين ينفخون في النار، فبدلاً من أن تُرفع عليك قضية تصير عشراً، فقط لأن إعلامية في تليفزيون الدولة قرّرت دون أن تشاهد الفيلم أن تتهمني علناً بالخيانة والعمالة، وأنا أزعم أني أشجع منهم وأحب مصر أكثر منهم، وأغامر بفيلم قد يضعني خلف القضبان إذا ما قرّر مختل أن يقاضيني، وأنا كما أخبرتك لو وضعت في مكان مغلق سأموت.



كين لوتش أمام «السعفة الذهبية»

في مهرجان كان السينمائي «69»

العنف والثورة والهموم الاجتماعية

«كان» - أمير العمري

كانت البشائر الأولى لقائمة أفلام المسابقة الرسمية للدورة الـ69 من مهرجان «كان» السينمائي (11 - 22 مايو/آيار الماضي) تشير إلى عودة عدد من كبار السينمائيين أصحاب الأسماء المرموقة في عالم الإخراج السينمائي بأحدث أفلامهم، إلى المهرجان، خاصة المسابقة الرسمية، فقد افتتح المهرجان بالفيلم الجديد «مقهى المجتمع» للمخرج الأميركي المخضرم وودي ألين (80 سنة)، وهي المرة الثالثة التي يفتتح المهرجان الشهير بفيلم من أفلام ألين.

إلى جانب ألين جاء الأميركي الشهير الآخر ستيفن سبيلبرغ بفيلمه الجديد «بي إف جي» BFG (اختصار «العملاق الكبير الصديق») وهو من الأفلام الخيالية، وجاءت أيضاً الممثلة والمخرجة الأميركية جودي فوستر بفيلم من إخراجها هو «المال الأميركي»، وشارك المخرج والممثل شون بن بفيلمه الخامس كمخرج وهو «الوجه الأخير، كما شارك المخرج جيم جارموش بفيلم «باترسون». ومن خارج الولايات المتحدة، جاء المخرج الإسباني بيدرو المودوفار بفيلمه الجديد «جوليتا»، والمخرج البريطاني كين لوتش (80 سنة) المعروف بأسلوبه

الواقعي، بفيلم «أنا دانيال بليك»، والمخرجة البريطانية أندريا أرنولد بفيلمها الثالث «عسل أميركي»، والمخرج الإيراني أصغر فرهادي بفيلم «البائع»، والمخرج الهولندي بول فيرهوفن بفيلم «هي».

غير أن غالبية هذه الأفلام جاءت مخيّبة لآمال وتطلعات الجمهور والنقاد، باستثناء فيلم كين لوتش وفيلم الإيراني فرهادي، والفيلم الألماني «توني إردمان» للمخرجة الألمانية مارين أدي، والفيلم الروماني «بكالوريا» للمخرج كريستيان مونجيو الذي سبق أن حاز السعفة الذهبية عن فيلم «4 أشهر و3 أسابيع ويومان» (2005).

مشاركة عربية

المشاركة العربية في دورة هذا العام توزّعت على نحو عشرة أفلام عربية، منها الفيلم التونسي «علوش»، للمخرج لطفي عاشور، الذي تنافس لنيل السعفة الذهبية عن فئة الأفلام الروائية القصيرة. وفي مسابقة أسبوع المخرجين شاركت ثلاثة أفلام وهي: فيلم «دنيا» للمغربية هدى بنيامينا، و«تور دو فرانس» للجزائري رشيد جعيداني. فيما شارك الفيلم اللبناني «تراماتون أو الربيع» للمخرج الأرمني فاتشيه بولغورجيان ضمن مسابقة أسبوع نقاد السينما...

وكان من ضمن المفاجآت الطيبة افتتاح تظاهرة «نظرة ما» بالفيلم المصري «اشتباك» للمخرج محمد دياب، وهو فيلمه الثاني كمخرج بعد أن كتب السيناريو لعدد من الأفلام. والفيلم الجديد يتناول الصراع السياسي الجاري في مصر منذ الإطاحة بحكم الرئيس محمد مرسي، من خلال تصوير التناقضات بين نحو 25 شخصية من الرجال والنساء والأطفال، يتم اعتقالهم ووضعهم داخل شاحنة عسكرية مصفحة من تلك التي تستخدمها قوات الأمن المركزي في مصر، ويصوّر الخلافات والاشتباكات التي تنشأ بين أفراد هذا الخليط المتنافر المضطرب، وبينهم وبين قوات الأمن التي تحبسهم داخل هذه المصفحة التي تسير في أكثر الأوقات صعوبة عندما كانت الاشتباكات العنيفة تدور في شوارع القاهرة بين الإخوان وقوات الأمن المركزي والجيش.

يجيد دياب إخراج مشاهد العنف التي يصوّرها من داخل الشاحنة، كما يجيد الانتقال بين الداخل والخارج، ويلتقط من خلال سيناريو يتمتع بالذكاء، الكثير من التفاصيل الإنسانية البسيطة التي تمنح الشخصيات هوياتها، وتقرب بين الطرفين تدريجياً، بحيث يصبح الانطباع النهائي الذي يخرج به المتفرج من الفيلم أن من الضروري أن يقترب الطرفان من بعضهما البعض، وأن يتعاون المصريون جميعاً معاً من أجل الوصول إلى بَرّ الأمان، وأن على السلطة أن تفهم أنها لن تتمكن من قهر إرادة الشعب إذا توحّدت قواه معاً.

وعن تصوير شخصيات من جماعة الإخوان المسلمين في الفيلم قال المخرج محمد دياب إن هذه الشخصيات تنقسم إلى أعضاء فاعلين ومتعاطفين، وأنه أراد تصوير هؤلاء جميعاً في صورة إنسانية رغم اختلافه مع فكر الإخوان المسلمين. ويشير إلى أن الفيلم يظهر أيضاً الانقسامات بين الشباب والكبار داخل الجماعة، كما يصوّر تأثير العنف في دفع الشباب إلى الذهاب للقتال في سورية مثلا.

جوائز المهرجان

خلافاً لتوقعات معظم النقاد لم يفز الفيلم الألماني الكوميدي «توني إردمان» بالسعفة الذهبية، بل حصل عليها الفيلم البريطاني «أنا دانيال بليك» لكين لوتش بموضوعه الاجتماعي الإنساني المؤثر. وهي المرة الثانية التي يحصل عليها لوتش بعد «الريح التي تهز الشعير» (2006).

وفاز بالجائزة الكبرى للجنة التحكيم الفيلم الكندي «إنها فقط نهاية العالم» للمخرج الشاب تزافييه دولان الذي انقسم النقاد بشأنه ولم يكن متوقعاً أن يحصل على أي جائزة. وفاز فيلم «عسل أميركي» للمخرجة البريطانية أندريا أرنولد بجائزة لجنة التحكيم الخاصة.

وحصل على جائزة أحسن ممثل الإيراني شهاب حسيني عن دوره في فيلم «البائع» لأصغر فرهادي الذي يتناول العلاقات الزوجية من منظور الإحساس الأخلاقي بمسؤولية الزوج عن زوجته. أما جائزة أحسن ممثلة فنالتها الممثلة الفلبينية جاسلين جوزيه التي قامت ببطولة فيلم «ماما روزا» للمخرج الفلبيني بريلانتي مينوزا الذي يكشف كيف يتفق النظام الاجتماعي الظالم مع الفساد الكامن في منظومة الشرطة والعدالة، على تدمير حياة أسرة عن طريق ابتزازها واستغلال ظروفها وهشاشة وضعها الاجتماعي.

وذهبت جائزة الإخراج مناصفة بين الفيلم الفرنسي «المتسوقة» لأندريه تشينيه الذي أثار غضب النقاد واعتبر أحد أسوأ أفلام مخرجه وهو يدور في عالم الخيال والأشباح، وبين الفيلم الروماني «بكالوريا» لكريستيان مونجيو وهو من أفضل ما عُرِضَ من أفلام في المسابقة، ويدور حول علاقة أب بابنته التي يريدها أن تتفوّق وتغادر رومانيا للدراسة في بريطانيا ويبدي استعداده للتورّط في أعمال غير قانونية من أجل أن تبلغ الابنة الهدف الذي وضعه لها.

وفاز بجائزة أحسن سيناريو الإيراني أصغر فرهادي عن فيلمه «البائع»، وبذلك يكون الفيلم الإيراني قد نال جائزتين. وأخيراً فاز الفيلم (الفرنسي) «إلهيات» للمخرجة هدى بنيامينا (من أصل مغربي) بجائزة الكاميرا الذهبية، وهو من نوع الكوميديا التي تتناول



مشهد من فيلم «بكالوريا» لكريستيان مونجيو

حياة التشرُّد التي تعيشها فتاتان من أسر المهاجرين العرب والأفارقة في فرنسا.

فيلم السعفة الذهبية

في فيلم «أنا دانيال بليك» يسعى المخرج البريطاني كين لوتش صاحب الموقف السياسي الملتزم، إلى كشف الممارسات اللاإنسانية لمؤسسة السلطة البيروقراطية التي تعلي من شأن «البزنس» على حساب الفرد، ومن قيمة الرأسمال والاستهلاك على كلّ قيمة إنسانية أخرى، وترى أن الفرد الذي يعجز عن العمل لسبب أو آخر، يتحمّل وحده المسؤولية عما آل إليه حاله، أي أن الدولة يجب ألّا تدفع الثمن على شكل إعانات مالية، بل يجب أن تدفع المواطنين إلى ساحة العمل، وهو شعار غير واقعي، بل وغير إنساني كما يكشف الفيلم.

نحن أمام مواطن إنجليزي أوشك على إكمال عامه الستين هو إدوارد بليك الذي أصيب مؤخراً بنوبة قلبية، نصحه الأطباء على إثرها بالتخلّي عن العمل بصفة مؤقتة إلى أن تتحسن حالته الصحية، خاصة أن مهنته الوحيدة التي يجيدها ويمارسها منذ 40 عاماً هي النجارة، وهي مهنة تتطلب جهداً يدوياً شاقاً.

يحصل دانييل في البداية على معونة مالية محدودة من الدولة، ولكن فجأة يقرّر «صاحب القرار» (وهو تعبير غامض يتكرّر كثيراً في الفيلم) قطع هذه المعونة، ويصبح مطلوباً منه التردّد على مكتب العمل والضمان الاجتماعي لبحث كيفية الاستئناف ضد هذا القرار، ولكنّ الموظفين المدربين على التعامل مع دانييل وغيره، يرفضون طلبه مرة بعد أخرى، سواء عن طريق الرسائل التي يتركونها له على الهاتف المنزلي أو وجهاً لوجه، فهم ينظرون إليه باعتباره أحد المتطفلين على أموال الضمان الاجتماعي، في ظِلّ هوس حكومات المحافظين بفكرة خفض الإنفاق العام على حساب الفقراء، مع توجّه إلى تقليص الدعم تدريجياً ووضع شروط شبه مستحيلة على صرفه لمن يستحق.

دانييل أرمل يعيش بمفرده بعد وفاة زوجته التي لم ينجب منها، وهو يلمح معاناة المرأة الشابة كيت مع موظفي مكتب الضمان الاجتماعي الذين يصرون على طردها من المكتب بعد احتجاجها على رفضهم الاستماع لشكواها، بدعوى أنها وصلت متأخرة عن موعدها بثلاث دقائق.

وكيت جاءت حديثاً من لندن إلى بلاكبول مع طفليها وحصلت على شقة من شقق البلدية، ولكنها في حالة مدمّرة وليس لديها عمل، وما تبقّى معها من مال كانت تحصل عليه قبل انتقالها من لندن، لا يكاد يكفي ثمن وجبة، وهي تلجأ حيناً إلى «بنك الطعام»، وأحياناً أخرى إلى اختلاس بعض المواد الغذائية من مراكز التسوق مما يوقعها في أكثر من مأزق.

يرتبط دانييل بكيت فيساعدها على تحسين أحوال الشقة باستخدام مهارته في النجارة، كما يصنع بعض الأشياء المسلية للطفلين، ويعتبر نفسه بشكل ما، مسؤولاً عن تلك الأسرة، ويلعب في حياتها دور الأب الغائب دون أن

يكون لـه أي غـرض للنيل من كيت الجميلـة الحزينـة التي تتعـرض بعد أن تشتد أزمتها لإغواء الانحراف نحو العمل في الدعارة.

تستمر محنة دانييل ورحلته العبثية في البحث عن عمل، رغم إدراكه المسبق بأنـه لا يمكنـه القيام بـه، ولكن فقط لمجرد أن يثبت للمسؤولين في مكتب العمل أنـه باحـث جـاد عـن عمل، حتى يصبـح بالتالـي مؤهـلاً للحصول على منحة البطالة التي أصبحت تسمى منحة الباحـث عـن العمل، أي لا بـد أن يثبت المرء أنـه باحـث بجديـة عـن عمل.

إنه فيلم كلاسيكي من أعمال سينما الواقعية الاجتماعية التي اشتهر بها كين لوتش، وهو يعتمد على الدراسة الدقيقة التـي قـام بهـا كاتـب السيناريو بول لافيرتـي، رفيـق وشـريك لوتش في كلّ أفلامـه منذ «أغنية كارلا» (1996)، الذي بحث في كلّ ما يتعلّق بأساليب التعامل والنظم والقواعد المسيرة في مكاتب الضمان الاجتماعي، كما استمع إلى شهادات الكثير من المتعاملين مع هذه المكاتب من الباحثين عن دعم حكومي، وتوقف أمام تلك الحالة العجيبة لدانيال بليك الـذي أُرغـم على البحث عن عمل، فقط لمجرد إرضـاء البيروقراطيـة من أجل الحصـول علـى حـق طبيعـي لـه ولغيره في مجتمـع بريطانيـا العجوز التي كانت تتفاخر بتفوقها على قريناتها الأوروبيات في ما يتعلّق بنظام الضمان الاجتماعـي. ومـع ذلـك، يأتـي الآن كين لوتش لكـي يكشـف بضـراوة وقسـوة بريطانيـا الأخـرى، أو «مملكـة الجـوع»، وكيـف ينتهـي الأمـر بـأن يبيـع دانييـل كلّ أثـاث بيتـه، ويجلـس وحـده يواجـه مصيره فـي البـرد بعـد أن أصبـح عاجـزاً حتـى عـن دفـع نفقـات التدفئة.

هـي صـورة قاسـية يصورهـا لوتش بمهارته السينمائية وقدرته على تجسيد الواقـع بشـكل مقنـع، مـع تصعيـد فـي المشاعر أحياناً، ولكن من داخل الدراما التـي يصورهـا وليـس بشـكل مفـروض



مشهد من فيلم «أنا دانيال بليك» لكين لوتش



مشهد من فيلم «البائع» لأصغر فرهادي

عليها من الخـارج، ودون أي رغبـة في استغلال مشاعر المشاهدين والضغط عليهم وابتزازهم.

بحصـول هـذا الفيلـم علـى «السعفة الذهبية» يسدل الستار على دورة حفلت بالمفاجـآت، كمـا هيمنـت عليهـا أجـواء حالة الطوارئ التي تعيشها فرنسا منذ أشـهر عِدّة، وهـو مـا انعكس على عملية تشديد الإجراءات الأمنية في محيط المهرجـان الكبيـر.

في «كان» وغيره

الأفلام العربية خارج المنافسة!

استطلاع: نسرين حمود

دفعت الإنتاجات السينمائية المشتركة بالمدير الفني لمهرجان «كانّ» العريق تييري فريمو إلى التصريح مؤخرا: أنّ «المهرجان يصنّف هوية الفيلم وفق هوية مخرجه، لأنّ معظم الأعمال اليوم باتت إنتاجات مشتركة بين بلدان عدة، وهي تالياً متعددة الهوية». فإذا سلّمنا أن الفيلم السينمائي ينسب إلى مخرجه أولاً وأساساً، لماذا يندر حضور المخرجين العرب في المسابقات الرسمية بالمهرجانات الدولية عموماً، ولا سيما في الدورة 69 من مهرجان «كانّ» التي أقيمت في الشهر الماضي؟

في جرد للمشاركات العربية في مهرجان «كانّ» السينمائي على مرّ تاريخه، من الملاحظ أنّ قلة عربية من رفعت السعفة الذهبية. كان اللبناني الموهوب إيلي داغر العربي الأول الذي انتزع السعفة الذهب عن فئة الفيلم القصير في السنة الفائتة، السعفة التي حملها أيضاً الجزائري محمد الأخضر حمينة قبله في سنة 1975 عن «وقائع سنين الجمر» ضمن المسابقة الرسمية، وما بينهما رشح الراحل يوسف شاهين للأخيرة عن فيلمه «المصير» في سنة 1997 لكنه لم ينلها، ولو أن المهرجان كرّمه عن مجمل أعماله. لكن، ما تقدم لا يعني أن بعض الأفلام العربية لا يبثّ في المدينة الفرنسية المتوسطية، خصوصاً في فئة «نظرة ما» المشجعة للمواهب الشابة، فضلاً عن فئات أخرى من المهرجان.

جورج الهاشم: دفتر شروط المهرجانات الدولية متبدل حسب ا لجغرا فيا

لا ينفي المخرج جورج الهاشم وجود «اختراقات» على لوائح المهرجانات الدولية لأفلام من دول لا تملك صناعةً سينمائيةً متكاملةً، تتفق فيها حاجات مخرجيها مع انتظارات إدارات المهرجانات الدولية، ما يشكّل صدفاً سعيدةً بحسب رأيه. يصف جورج هاشم هذه الأفلام بـ«فلتة الشوط»، ولا يعتبرها مقياساً للقياس عليه، قبل أن يثير نقطة هامة مفادها أن المهرجانات الدولية تنتظر من كل فيلم آت من بقعة جغرافية معينة شروطاً محددة، والأخيرة تختلف من دولة لأخرى، وذلك بعد الإيفاء بمسلّمة الشروط السينمائية البحتة تقنياً وفنياً (سيناريو مضبوط، صوت وصورة جيدان...) للمشاركة في التظاهرات الدولية. كما لا يغفل الهاشم عن أن «دفتر شروط» المهرجانات الدولية لبقع جغرافية معينة ليس ثابتاً، بل يتبدل مع الوقت ومع تبدل الحاليات التاريخية.

الهاشم يسأل عن إمكانيّة حضور أفلام ليست مرتهنة بالكامل لـ«دفتر شروط» المهرجانات الدولية؟ «الدفتر» الذي يطلب من الفيلم العربي عموماً، أن يكون لسان حال بلده الأم في شكل من الأشكال في لحظة تاريخية محددة (الربيع العربي مثالاً)، وأن يرشد إلى قضايا معينة (أحوال النساء، أو الأقليات، أو الإسلاميين...)، أي باختصار أن تكون السينما مفتاحاً لهذا البلد. وفي هذا الإطار، من الملاحظ حسبه أن الاهتمام لا ينصب على المؤلف ا المخرج بل على جنسيته، أي يتوجب على المخرج أن يبرهن عن جنسيته في صنيعه السينمائي. وهو إذ يتفهم أن يكون لهذه المهرجانات «دفتر شروط»، ولا يلوم مراكز القرار في الإنتاج السينمائي أينما وجدت، يسأل بالمقابل عن إمكانيّة التحرّر منها، ويتوق إلى حماية محلية للصنيع السينمائي اللبناني للتخفيف من هذا الارتهان، إلى إنتاج محلي (رسمي أو خاص) يحترم تفرّد كل مخرج في مدى تعاطيه مع اللحظة أو الظرف التاريخي ليقدّم سرده، ولا يجنبه أمر تبرير هويته في كل مفصل من مفاصل السيناريو.

من جهة أخرى، يوضح الهاشم كيف أن الإرتهان للإنتاج المحلي، بالمقابل، ليس بالأمر الصحي أو السهل في بلد كلبنان، في مجتمع يقدّس المال والسلطة بأشكالهما ويغفر كل شيء إذا توفّر هذان العاملان، في إشارة إلى أن عنصر المال ضروري في مضمار السينما، وأن النجاح الجماهيري إن جافى الفيلم، يركن من يعدّه جانباً، وهنا معروف في العالم. لكن في لبنان، من يرغب أن يعيش على هامش هذه المعادلة وأن يلبي


زينة صفير


جورج الهاشم


إميل شاهين

طموحاً سينمائياً خاصاً به، عليه أن يكون ميسوراً، ما يؤدي إلى أن تضيق الهوامش، أقلّه في إنتماءات المخرجين الطبقية، أو بالمقابل إلى أن تسيطر على المشهد أفلام جماهيرية رديئة لا تملك وقتاً لبناء قيمة سينمائية قادرة على أن تبلغ السباق السينمائي العالمي بتفردها.

زينة صفير: نسب المشاركات العربية بالمهرجانات الدولية مقبولة

لا توافق العضو المؤسس لجمعية «بيروت دي سي» والمديرة الفنية في مهرجان «أيام بيروت السينمائية» زينة صفير على طرح ندرة الأفلام العربية المشاركة في المسابقات الرسمية من المهرجانات، بل توضح أن معاينة جودة المنتجات السينمائية المقدمة في الدول العربية، ومقارنتها بالمشاركات بالمهرجانات الدولية يثبت أن نسب الأخيرة مقبولة، بدون مغالاة. عشية سفرها إلى مهرجان «كانّ» للترويج لفيلم «ربيع» لفاتشيه بولغورجيان، المهرجان الذي تصفه بالسوق التي تنطلق منها الأفلام إلى مهرجانات وأسواق أخرى بالعالم، تقرّ صفير بأن الحضور اللبناني ليس بجديد بالمهرجان الفرنسي العريق، منذ أيام السينمائي المرموق جورج نصر، مروراً بمارون بغدادي ووصولاً إلى إيلي داغر. وتؤكد زينة صفير أن صورة بيروت السينمائية مقبولة على مستوى العالم، مدفوعة بدور لبنان قبل الحرب في مجال توزيع الأفلام العالمية ووجود صالات سينمائية هامة فيه وكذلك نوادي السينما، وبعد الحرب في تأسيس صالة للفن والتجريب (سينما متروبوليس) وحضور اللبنانيين في مهرجانات أبو ظبي ودبي والدوحة السينمائية، التي شكلت صناديق دعم للأفلام وعمقت الاتصال بيننا وبين الغرب، بدون إغفال أدوار المهرجانات المحلية وجمعيات بيروت السينمائية وتعاونها مع المهرجانات الدولية.

تتوقف صفير طويلاً عند قصة نجاح نادين لبكي التي شكلت ظاهرة في «كانّ»، عندما اختير فيلمها الأول «سكر بنات»، ضمن مسابقة «أسبوعيّ المخرجين» وبيع بعدها في 32 دولة غير الشرق الأوسط، مؤكدة أن لبكي هي خريجة جامعة لبنانية وقدمت بفيلمها الأول صورة عن لبنان لا تتفق تماماً مع ما تتوقع فرنسا أن تراه عنّا ربما، وأثبتت أنّه من الممكن أن يحجز المخرج العربي مكانّةً له على السجادة الحمراء، سواء مشاركةً بالمسابقات أو في تحكيم الأخيرة (شاركت كلّ من المخرجة لبكي في السنة الفائتة في لجنة التحكيم عن فئة «نظرة ما» في «كانّ»، والمخرجة جوانا حاجي توما في لجنة الأفلام القصيرة في الدورة عينها)، مقللة من أهمية الكلام الذي يرمي إلى أن المنتج العالمي الذي شارك في «سكر بنات» كان طريق عبور لبكي الأول للمهرجان. هي تستشهد بأن المنتج عينه، وعندما تعاون مع مخرج لبناني آخر، لم تبلغ النتيجة ما بلغه صنيع لبكي التي تمزج بين إدارة الذات عند التمثيل (تشارك المخرجة لبكي في بطولة أفلامها) والإخراج والاهتمام بأبسط التفاصيل، حسبها. لكن، ما تقدم، وبعد الجولة في إنتاجات دول كمصر ولبنان وفلسطين والمغرب السينمائية «اخترقت» المهرجانات الدولية، يجعلنا نستنتج أن هذه المشاركات ولو أنّها مقبولة كماً، لا يجعلنا نقفز حسب صفير عن الحقائق الآتية:

_ انتظار الغرب أموراً محددة من السينما العربية.

_ تأثير «لوبيات» سينمائية على بعض المهرجانات.

_ فلسفة كل مهرجان. مثلاً: إن مهرجان برلين يهتم بسينما «الأندرغراوند»، فيما «كانّ» هي سوق للأفلام...

إميل شاهين: السينمائي اللبناني الحقيقي «انتحاري»

بدوره، يعلّق الأستاذ الجامعي إميل شاهين أهميةً على وفرة الجامعات التي تعلّم المرئي والمسموع في بروز شباب طموحين يقدمون أفلاماً قصيرة وطويلة، وثائقية وروائية، يحظى البعض منها على انتشار بالخارج، وربما على مشاركة في المهرجانات المرموقة، ولو ليس من ضمن المسابقة الرسمية للأخيرة دائماً. ويأمل بأن تستمر هذه الحركة في صنع تراكم في هذا المجال يمكن أن يحقق في ما بعد ما يتجاوز «الخرق» على لوائح المسابقات الرسمية، مشيراً إلى أن إعداد فيلم جيد يحتاج إلى سنوات لغياب الصناعة عن لبنان، ووقوع بعض الطموحين تحت وطأة الديون حتى تبصر أفلامهم النور وعيشهم معاناة في ما بعد نظراً إلى أن السوق المحلية التي تبغي الربح السريع لا تستقبل الفيلم اللبناني الجيد بسهولة، لوجود جمهور عينه على الإنتاجات الهوليودية الضخمة، ما يدفع بنا كأساتذة إلى إقناع الطلاب بأهمية الإمساك بمعادلة الفيلم الذي يجذب المشاهد ويرضي الناقد.

شاهين يصف السينمائي اللبناني بـ«الإنتحاري»، إذ أن العيش من ثمار هذا المضمار ليس متاحاً، ما يوقع المخرجين، بعد أن تطل أفلامهم إلى العام بشق النفس، وعندما لا تلاقي ما يطمحون إليه من صدى في حالات صعبة اقتصادياً ونفسياً.





أين سيكون الغزو القادم؟

بيان سينمائي عن عالمنا

سمير فريد

بدأت السينما، أو «سينماتوجراف لوميير»، عام 1895 بفيلم «خروج العمال من مصانع لوميير» في ليون بفرنسا، والذي ينتمي إلى ما وصفه جريرسون بعد ذلك بالفيلم التسجيلي. ويمكن من دون مبالغة القول بأن السينما التسجيلية قبل مايكل مور غيرها بعده.

إنه المخرج الأميركي الذي وُلِدَ عام 1954، ووجد ذاته في هذا الجنس من أجناس الفن السينمائي عندما أخرج أول أفلامه «روجر وأنا» عام 1989، وعبّر فيه عن موقفه السياسي الإنساني النقدي من الرأسمالية في بلاده والعالم الذي يعيش فيه، والذي يرتبط بكونه من أبناء الطبقة العاملة.

وطوال 25 سنة عَبّرَ مور عن موقفه في فيلم قصير أخرجه عام 1995، ومسلسل تليفزيوني عام 1999، وتسعة أفلام طويلة. وما يجعل السينما التسجيلية تنقسم إلى ما قبل مور وبعده ليس فقط فوزه بأوسكار أحسن فيلم تسجيلي طويل عن «ضربة كولومباين» عام 2002، ولا فوزه بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عن «فهرنهيت 9/11» عام 2004، وإنما لأن هذا الفيلم عن تفجيرات 11 سبتمبر 2001 في أميركا

وتداعياتها، وخاصة في أفغانستان والعراق، بلغت إيراداته أكثر من مئة مليون دولار أميركي، وبذلك أصبحت الأفلام التسجيلية «في السوق» لأول مرّة في تاريخ السينما.

ويتفاعل مور في أفلامه مع أحداث عصره على نحو يجعله شاهداً عليه بحق. وكان فيلمه الثامن «الرأسمالية: قصة حب» عام 2009 عن الأزمة المالية العالمية عام 2008، وبعد ست سنوات أخرج فيلمه التاسع «أين سيكون الغزو القادم؟» عام 2015، Where to Invade Next، والذي كان عرضه العالمي الأول في مهرجان تورونتو ذلك العام، وعرضه الأوروبي الأول في مهرجان برلين عام 2016 خارج المسابقة حيث شاهدته.

قبل عرض الفيلم عُرِضَتْ كلمة مسجّلة للفنان قال فيها إنه يعاني من مشاكل صحية في صدره جعلت الأطباء يمنعونه من السفر لحضور العرض، ولكنه لا ينسى أن فيلمه الأول «روجر وأنا» عُرِضَ في مهرجان برلين عام 1990. وقال إن فيلمه الجديد عن أميركا، ولكن من دون تصوير لقطة واحدة فيها، وأنه يوجه النقد اللاذع لأميركا، ولكنه فخور بأميركا وفخور بأنه أميركي. ووجّه مور التحية إلى المستشارة الألمانية ميركل لموقفها الإيجابي من قضية اللاجئين، وأكد أنه هَزَّ مشاعر الملايين في أميركا. وقال «إنكم في ألمانيا لا تقولون مثلنا: وما شأننا، وهذا رغم أن أميركا هي المسؤولة عن ما يحدث في العراق وسورية وهذه المنطقة من العالم». ورغم أن الكلمة المسجّلة من خارج الفيلم إلّا أنها بدت جزءاً منه.

سينما العولمة

«أين سيكون الغزو القادم» (119 دقيقة) ينتمي بامتياز إلى ما يمكن أن نطلق عليه «سينما العولمة»، أو «الكوكبة» كما يُفضّل أستاذ الفلسفة مراد وهبة. ليس لمجرد تصويره في عِدّة دول أوروبية وفي تونس العربية، أو لأنه ينطق بالإنجليزية والإيطالية والفرنسية والألمانية والفنلندية والنرويجية والبرتغالية والعربية، وإنما لأنه بيان سينمائي عن العالم وقت إنتاجه، ولم يكن من الغريب أن يستغرق تصويره وإعداده عدّة سنوات.

والفيلم بيان سينمائي سياسي بامتياز أيضاً، ولكن بأعمق معاني السياسة، إذ يبرز أن هدف كلّ السياسات في النهاية «سعادة» الإنسان في حياته اليومية، أو هذا ما يجب أن يكون، وما يجب ألّا ينساه أحد في خضم الصراعات والمناورات السياسية. والفيلم ثالثاً من سينما «ما بعد الحداثة» بامتياز في الدمج العضوي بين الذاتي والموضوعي، فطوال الفيلم نرى المخرج يحمل العلم الأميركي، ويقول آراءه ويحاور، وطوال الفيلم يستخدم لقطات وثائقية وصوراً فوتوغرافية، ويدمج مشاهد عفوية مع مشاهد مرتبة سلفاً.

ورغم المباشرة، إلّا أن الفيلم ممتع بأسلوبه المتقن السلس، وبساطة وعمق حديث مبدعه الذي يفيض بالصدق والعذوبة إلى جمهوره، وروح الفكاهة وهو يكشف عن التناقضات الحادة في عالمنا. وأروع ما تتميّز به سينما مايكل مور أنه لا يفقد إيمانه بقدرة الإنسان على تجاوز الصعوبات والمحن، ولا يشيع اليأس من التغيير منها مهما كانت العوائق.

انظر إلى الأب النرويجي الذي فقد ابنه في الهجوم الإرهابي على معسكر صيفي للطلبة في النرويج عام 2011. لقد حكم على الشاب المختل الذي قام بهذا الهجوم بالسجن لمدة 21 سنة، وهو الحد الأقصى في القانون النرويجي، والذي يمنع الإعدام. يسأل مور الأب هل كان يفضل إعدام المجرم، أو أن يقتله، فيرد «لا أملك الحق في قتله». ويعلّق مور أن الهجوم الذي أدى إلى مصرع العشرات من الشباب، وروع كلّ أفراد الشعب، لم يؤثر بالسلب على الحرّيّات في النرويج، كما حدث في أميركا بعد هجوم 11 سبتمبر.

المقارنة ظالمة، وقضية الأمن والحرّيّات أصبحت من قضايا عالمنا المركبة، وليست بهذه البساطة التي ربما تكون أقرب إلى التبسيط. الأب النرويجي هنا نموذج لإنسان مجتمع «السعادة».

الحرب ليست الحل

يبدأ الفيلم قبل العناوين بلقطات أرشيفية من الحروب أو الغزوات التي قامت بها أميركا في نصف القرن الماضي من كوريا إلى فيتنام، ومن أفغانستان إلى العراق. ويذكر أن 49 في المئة من الضرائب التي يدفعها الشعب الأميركي تذهب إلى الجيش مؤكداً أن الحرب ليست الحل. وعنوان الفيلم «أين سيكون الغزو القادم»؟ يحذر من خوض أميركا المزيد من الحروب، ومن ناحية أخرى يرى أن يكون الغزو القادم العمل على أن تحقق أميركا ما حققته البلاد التي يزورها من «السعادة» لمواطنيها.

وربما يكون طرح قضية الحرب والسلام على هذا النحو أقرب إلى التبسيط أيضاً. ولكن المؤكد أن الحرب تظلّ الفشل الإنساني الأكبر. إنها تعني الفشل في الحوار، والفشل في الحَدّ من الجشع والرغبة في التسلّط والاستمتاع بالنفوذ، ولو على حساب الآخرين.

البحث عن السعادة

في إيطاليا يركز مايكل مور على ما يتمتع به العمال والموظفون من إجازات تصل إلى شهرين في السنة.، فضلاً عن إجازة المرأة للإنجاب ورعاية الرضيع. وفي فرنسا يركز على طعام الأطفال النموذجي في المدارس، ودعم الدولة للفنون، وتعليم الجنس في

المناهج الدراسية. وفي فنلندا، حيث أفضل تعليم في العالم، يوضح أنه لا توجد مدارس خاصة، فأبناء الأثرياء يدرسون مع أبناء الفقراء، وتتحمّل الدولة كلّ التكاليف، وساعات الدراسة أقلّ عدداً من الساعات، ولا توجد واجبات منزلية. ويسأل مور بعض الطلبة فيجد أن كلاً منهم يجيد عِدّة لغات أجنبية. ويسألهم عن العنف في المدرسة، فيذهلون من سؤاله في إشارة واضحة إلى العنف في المدارس الأميركية التي كانت موضوعاً لفيلمه «ضربة كولومباين». إنه لا ينسى لحظة جمهوره الأميركي الذي يتوجّه إليه بأفلامه.

ومن المدارس الابتدائية في فرنسا والثانوية في فنلندا إلى الجامعات في سلوفينيا، وهي مجانية بدورها. ويلتقي مور مع رئيس الجمهورية بسهولة، ويندهش عندما يعلم أنه لا توجد ديون ولا رهونات على العقارات والمساكن كما هو الحال في أميركا.

وفي ألمانيا ينتقل الفيلم من العلاقة بين العمال والإدارة في مصنع لأقلام الرصاص في نورمبرج، إلى العلاقة بين الألمان والماضي النازي الذي نراه من خلال لقطات وثائقية. ويقول مور إنهم هنا لا يقولون لا علاقة لنا بما فعله أجدادنا. هنا متحف للهولوكوست النازي. نحن في أميركا أسسنا الدولة بحرب إبادة ضد السكان الأصليين، وبنينا الدولة بالعبودية، ولكننا نتجاهل ذلك. ويستخدم الفنان بعض اللقطات والصور عن العنصرية ضد السود في أميركا، ومنها الصورة الشهيرة في ثلاثينيات القرن العشرين الميلادي لحرق رجل أسود على السفود كما تشوى الذبائح، والجميع حوله يهللون وهم يرتدون قبعاتهم وملابسهم الكاملة.

ومن ألمانيا إلى البرتغال، حيث لا حرب على المخدرات كما في أميركا، وإنما لا عقاب على تعاطيها، مما أدى إلى انخفاض انتشارها. ثم إلى النرويج في سجن به 115 سجيناً، ولا يزيد حراسه على أربعة أفراد غير مسلحين. يسألهم من دون سلاح، يردّون نعم، وكيف، يردّون وما الحاجة إليه. والحياة في هذا السجن مثل الحياة في فندق، فيسأل مور وما هي العقوبة إذن، وتكون الإجابة: يكفي الحرمان من الحرّيّة وعدم الحياة وسط الناس، وأن هذا ما تعلمناه من الدستور الأميركي. ويذكر الفنان أن 80 في المئة من سكان أميركا يعودون للإجرام بعد قضاء مدة العقوبة، بينما لا يتجاوز عددهم في النرويج 20 في المئة.

المرأة بين تونس وأيسلندا

ويختتم مور رحلته الشائقة بتناول قضية المساواة بين الرجل والمرأة. في تونس يصوّر مركزاً حكومياً يساعد النساء على الإجهاض، وهو حق بالقانون منذ 1973. ويوجّه تحية حارة إلى ثورة 2011 التي كانت شرارتها انتحار محمد بوعزيزي الجامعي الذي لم يجد عملاً سوى بيع الخضراوات فلما صفعته شرطية انتحر حرقاً. ويجري حواراً مع زعيم الإسلام السياسي راشد الغنوشي الذي يبدو حصيفاً في انتقاء ما يقوله للغرب، ولكنه على أي حال لا يمثل التيار الذي يستخدم العنف في فرض ما يعتقد. وفي الحوار مع المذيعة ريم تبدو المرأة التونسية في كامل نضجها وهي تقول «إننا نعرف عنكم كلّ شيء، نشاهد أفلامكم ونرتدي ملابسكم ونأكل طعامكم، ولكنكم لا تعرفون عنا أي شيء».

ومن تونس إلى أيسلندا، حيث نرى وثيقة سينمائية لمسيرة المرأة التاريخية عام 1975، والتي أدت بعد خمس سنوات عام 1980 إلى انتخاب أول رئيسة للدولة في العالم الحديث، والتي يجري معها مور حواراً عن تجربتها.

وفي المشهد الأخير حوار على بقايا جدار برلين يؤكد إيمان مايكل مور بالإنسان وتفاؤله بالمستقبل، وخاصة عندما يقول «لم أكن أصدق أنني سأرى انهيار جدار برلين، أو سقوط الحكم العنصري في جنوب إفريقيا. لم أكن أُصدّق الإفراج عن مانديلا».





«عملية تسويد» لمنير فاطمي

عن الهويّة والاختلاف

مراكش: سعيد بوكرامي

قدّم الفَنّان المعاصر منير فاطمي مؤخراً مشروعه الفوتوغرافي الجديد تحت عنوان «عملية تسويد». المعرض، الذي أُقيم بصالة الفَنّ المعاصر بالقصر البديع في مراكش ما بين 30 يناير/ كانون الثاني و30 مايو/أيار المنصرم، تضمن مجموعة من الأعمال الفوتوغرافية وأعمال الفيديو والتركيبات الصوتية، بالإضافة إلى وثائق من الأرشيف، وكلها تتخذ من علاقة الإنسان المعاصر بالآخر والهويّة سنداً لمشروعها الفَنّي، حيث تحضر بقوة في هذه الأعمال موضوعة حرّيّة التعبير وحرّيّة الإبداع بصفة خاصة، وذلك من خلال الأدب وتاريخ الفَنّ والتجارب العلمية.

لكن السؤال الذي يطرحه المعرض: لماذا يختار منير فاطمي المجابهة بدل الاستغراق في الفَنّ من أجل الفَنّ والانكفاء على تجارب فَنّية ترضي المتلقي العربي وتدغدغ مشاعره؟ لَعلّ دافع المجابهة بالفَنّ يكمن في تعرض

الفنّان لعدد من المضايقات الرقابية على أعماله، بل واضطراره في مناسبات عديدة إلى سحب أعماله رضوخاً للرقابة، وفي السياق ذاته يضطر للدفاع عن أعماله وتصوّراته الفنّية.

من أعمال المجموعة الأولى التي قدّمها المعرض: «رحلة العار» التي تضم أعمال «عملية تسويد»، و«كرجل أسود» تكريماً للكاتب والصحافي الأميركي «الأبيض» جون هوارد غريفين، الذي وُلِدَ سنة 1920، والمعروف بنضاله ضد التمييّز العنصري وقد عبّر عنه فعلياً عندما انتقل جون هوارد غريفين سنة 1959 إلى جنوب الولايات المتحدة لتلقي علاج طبي بالأشعة فوق البنفسجية من أجل «تسويد» جلده وتحويله إلى وجه رجل «أسود»، وقد قام غريفين بتجربة محاكاة الآخر إلى أقصى حدودها بتغيير جلده حتى يفهم حياة وظروف عيش شعب من الزنوج تحكم في تاريخه وذهنيته ووجدانه لون الأسود المخالف، بيد أن الأمر كان يمكن أن يكون معكوساً على الجنس الأبيض لو عاشوا التمييز العنصري.

المجموعة الثانية جاءت موحية باستمرارية المشروع نفسه أطلق عليها منير فاطمي « الضوء الساطع»، وهي مجموعة أعمال فوتوغرافية مركّبة، استلهمها الفنّان من لوحة فرا أنجيليكو، «شفاء الشمّاس جوستينيان» تصوّر القديس داميان والقديس كوم، شقيقين من أصول عربية يزرعان ساقاً سوداء لرجل إثيوبي للشمّاس جوستينيان. يعيد الفنّان تركيب اللوحة الأصلية من مشاهد فوقية. هذه الصور الفوتوغرافية التقطت في قاعة جراحة حديثة ليتمكّن منير فاطمي من التساؤل عن التوافق بين الدين والعلم وتفرُّد الهويّة والطابع الأساسي لعملية الزرع الطبي وعلاقتها بالهويّة.

أما المجموعة الثالثة فجاءت منحازة إلى الأدب وما عرفه هذا الأخير من مصادرة. أطلق عليها فاطمي عنوان:



«من هو جوزيف انطون؟»، وهي مجموعة أعمال مستلهمة من الاسم المستعار، جوزيف أنطون، لسلمان رشدي، استلهمه هذا الأخير من اسمي كاتبيه المفضلين جوزيف كونراد وانطون تشيخوف للاستمرار في العيش والكتابة دون التعرُّض للقتل. وتمثل هذه الأعمال نقطة انطلاق لسلسلة من الأبحاث عن الهويّة والاغتراب عبّر عنها فاطمي من خلال إعادة تركيب الملامح المقنعة لهويّات هاربة إلى وجود مستعار. وقد طبق المفهوم على نطاق واسع مع الشخصيات الهاربة جميعها من خلال متتاليات يتدرج فيها الاختباء والاختفاء والمحو. وهي تنطبق على دوافع الإنسان المعاصر سواء أكان ذلك بدافع الحرب أم القمع أم الصراعات السياسية والاجتماعية والشخصية التي تدفع الأشخاص للجوء إلى التسلل عبر الحدود الوهمية مضرمين النيران: نيران النسيان في الهويّة عبر ادعاء هويّات أو إنكارها جملة وتفصيلاً لأنهم مضطرون إلى إخفاء وثائقهم الشخصية. يسائل الفنّان بسخرية لاذعة تشكّل ميزة الفنّان منير فاطمي وسلاحه المستفز الذي يهاجم به الغطرسة والتطرّف بكل أشكاله، سواء فيما يتعلّق بالفنّ والسياسة أو الهندسة والإعلام بكل وسائله.

الأشكال والمواد المستعملة في منجز منير فاطمي في غاية البساطة، بل هي في بعض الأحيان تعتمد على المهمل مثل أشرطة VHS أو أحذية أو على اللون الأبيض والأسود، الخرابيش، التسجيلات الصوتية، أو الأفلام القصيرة التي تخصّص لها فضاء للعرض كما الحال بالنسبة لفيلمه عن الأميركي جون هوارد غريفين، الذي قدّم في غرفة صغيرة لا تتسع إلّا لخمسة أشخاص، لكن اقتراب الشاشة من المشاهد يجعل مشاهد تسويد الجسد الذي يحاكي تسويد الحذاء ذات تأثير كبير ينسج وشائج عاطفية مع المتلقي.

اختيارات منير فاطمي ليست اعتباطية؛ وسواء تعلّق الأمر بشفرات واستعارات عن التمييز أو الاستبداد، فإن الحواجز مستمرة، والنتائج تداعياتها ممتدّة. كما أنها اختيارات تتحدّث عن الخديعة التي تكاد تسود





الحياة بأكملها، وعن مظهرها الزائف... وعلى الرغم من أن هذه الأعمال مقلقة ومثيرة للسؤال عن وجود الإنسان ومتاهته المعاصرة، فإنها تدعو إلى اكتشاف أشياء ودلالات مبتكرة من زاوية أخرى أكثر انفتاحاً على نوعية المتلقي.

تضمن المعرض أعمالاً أخرى أطلق عليها منير فاطمي «قرحة الحدود» و«اللّغة الجميلة»، وهما سلسلتا أعمال مبنيتان على أداء فَنّي وتصوّر فلسفي لمنير الفاطمي نفسه، وعلى الخصوص فيلم «الصبي المتوحش» للمخرج الفرنسي فرانسوا تروفو، حيث يسلط الفنّان الضوء على الخط الرفيع بين «النشأة» و«الوجود» والأفكار الأنثروبولوجية التي جاء بها الاستعمار عن مفهوم «الآخر» والتي ترسّخت كقضايا حول العرق والأصل وتجلّت أيضاً كإشكالية حول دور اللّغة في تشكيل الهويّة والانتماء.

يمكن القول إن المقترحات الفَنّية التي يقترحها منير الفاطمي بين الفينة والأخرى تعبّر عن رفضها للتطرّف، حيث يروم الفَنّان في منهجيته وكيفية تقديم منجزه الفَنّي الصادم إلى تفكيك الأنساق والتصنيفات المعتادة، والتسلسلات الهرمية سواء في مجال الفنون من حيث الشكل أو داخل بينة المجتمع من حيث المضامين. وإذا كان منير فاطمي قد تعلّم الفَنّ في الدار البيضاء وروما، فإنه يموقع نفسه خارج الطابع التقليدي لتعليم الفنون، وهذا ما سيؤدي به إلى عالم الإعلانات. يقول عن تجربته: «لقد تعلّمت الكثير عن كيفية التلاعب بالصور. أدركت أن كل شيء يُصنع، كما يُفكر بدلاً عن الناس. وهذا بالضبط ما أتجنبه في عملي». سمحت له تجربته في عالم الإعلانات أن يستوعب ويدمج ويمارس رموز تواصل منهل وبالغ الشراسة ويجرّب لغة حربائية ومتغيّرة باستمرار.

وُلِدَ منير فاطمي في طنجة شمال المغرب سنة 1970. درس الفَنّ التشكيلي في الدار البيضاء إلى غاية 1989 ثم تابع دراسته في روما (إيطاليا) حتى سنة 1991، يعمل حالياً بأوستوديو بضواحي باريس، حيث يشتغل ويعيش حالياً. وقد عُرِضَتْ أعمال فاطمي في متاحف عديدة من العالم وخاصة Museum für Gegenwartskunst بزيوريخ في سويسرا و Museum Kunst Palast de Düsseldorf بألمانيا وفي مركز جورج بومبيدو في فرنسا، وفي Mori Art Museum بطوكيو في اليابان. كما شارك في عدّة معارض منها بينالات عديدة في فرنسا واليابان وكوريا وإشبيليا والإمارات العربية المتحدة والبندقية وليون ولينز والنمسا.



تجاوزت تجربة الفَنّان التشكيلي المصري عبد الوهاب عبد المحسن أربعة عقود، عمل خلالها على تأصيل الهويّة من منظور بصري فلسفي.. في معرضه الفردي الجديد «ناس»، الذي اُفتتح بقاعة أفق بمتحف محمود خليل وحرمه في إبريل/نيسان الماضي، قدّم رؤية تشكيلية جديدة تختلف عن أعماله في مجال الحفر.

والفَنّان عبدالوهاب عبدالمحسن من مواليد 1951. عام 1998 حصل على دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة جامعة حلوان عن موضوع (رؤية تشكيلية معاصرة لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري من خلال فَنّ الحفر)، وهو عضو في جمعية الحفر الدولية SMTG كراكوف - بولندا. لديه ما يفوق المئة معرض ما بين فردي وجماعي ودولي.

في هذا الحوار لـ«الدوحة» نسائل عن تجربته التشكيلية ومعرضه الأخير «ناس».

عبد الوهاب عبد المحسن:

لا يجوز أن نقدّم أعمالاً لا هويّة فيها

حوار: سماح عبد السلام

في معرضك الأخير «ناس» الوجوه تبدو بملامح سمكية! كيف تبلورت لديك فكرة استلهام أشكال السمك؟

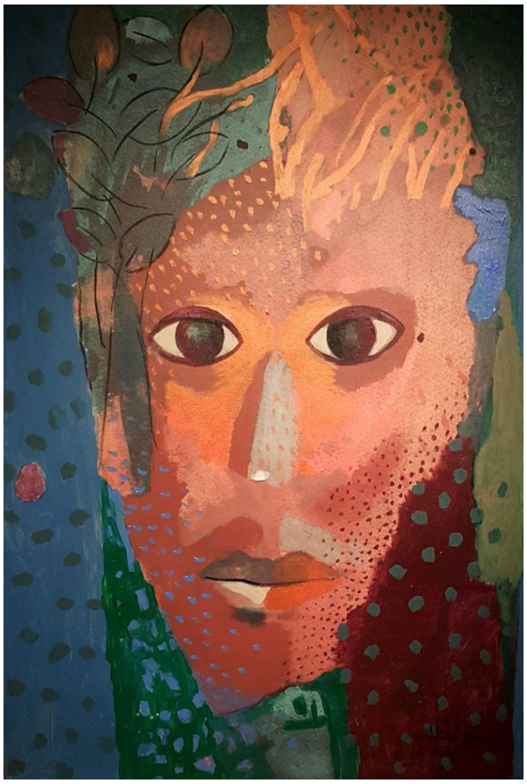
بعد قيام الثورة تكشّفت لي وجوه عديدة للبشر سواء ممن تحمل الخير أو الشر. لم يعد هناك أي نوع من الموارية أو المداراة. الكل أصبح يظهر ما بداخله بفجاجة. وطوال الوقت كنت أتمنى أن أعود لحالة الرسم مرّة أخرى. ولكني كنت أشعر بالخوف والقلق إلى أن جاءت لحظة وقرّرت أن أبدأ. فلفت نظري أن أول شيء ظهر على الناس هو أنها أصبحت تنسى الأشياء الجيدة. حيث طفحت ذاكرة السمكة، وبطبيعتي أتعامل طوال اليوم مع الأرض والسمك بمحافظتي في الدلتا حيث أعيش. ومن ثَمّ استلهمت رسم مجموعة وجوه فيها ملمح السمك. رسمت 8 اسكتشات كبداية لفكرة المعرض. وقرّرت تكبيرها فوجدت أنه عند تكبيرها تصبح شيئاً آخر تماماً. رسمت حوالي 50 قطعة للوجوه. وعندما بدأت التحضير للمعرض اكتشفت أنني دخلت في صلب التعبير.. أصبحت الوجوه تخرج من اللوحة، وما علي إلّا أن أكشف عنها باللون وبعض التفاصيل!

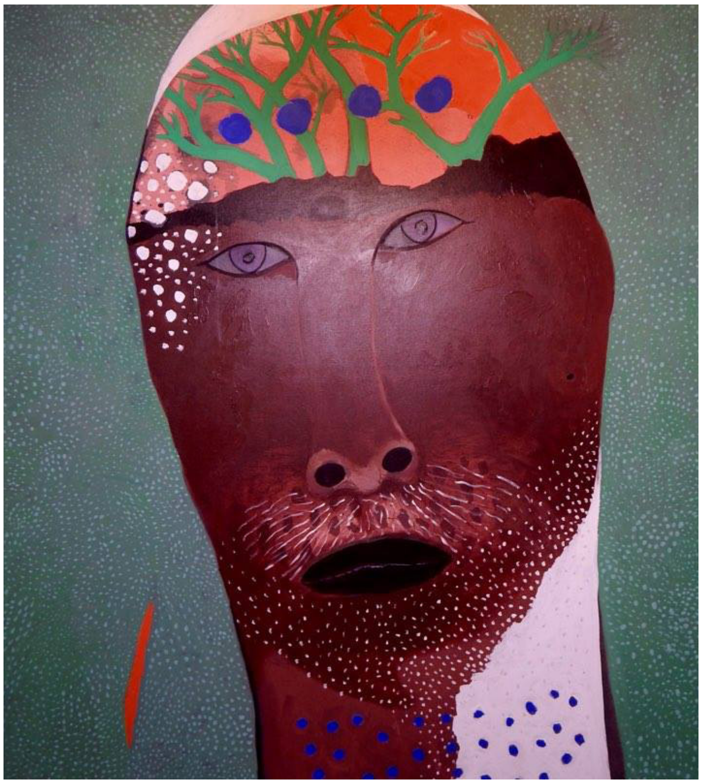
هكذا إذاً تكشف الأعمال بطريقة ما عن مكنون الذات البشرية؟

- كما تعلمين نحن في الريف نعتمد في حياتنا وتواصلنا على الفراسة. بمعنى أنه عندما نلتقي فرداً فنصفه بالثعلب أو الذئب أو البومة، بمعنى أن هذا الشخص يذكرنا بالكائن الذي وصفته به. يوجد بعد إنساني ونفسي في الشخصيات التي أرسمها. لا أحاكي شخصيات بعينها بقدر ما أحاكي معاني وقيماً وإيحاءات. الفراسة تحل مشاكل كثيرة في حياتنا كفلاحين. وفهمنا لطبيعة الإنسان تجعلنا نتعامل معه على هذا الأساس، وهذا ما ظهر في هذه الأعمال.

هل يمكن القول بأن معرضك «ناس» هو امتداد لتجارب سابقة؟

- أنا ابن الطبيعة والريف والألوان الزاهية. ابن الامتداد والأفق والاتساع. إن لم تظهر هذه الأشياء في عملي أكون مدعياً. المفترض إذا رسمت منزلاً، أشخاصاً أو رسماً تجريدياً أن يظهر في كلّ ذلك تكويني كإنسان وفنان؛ فأعمالي تحمل روحي مهما اختلف الموضوع والصياغة.





يُعدّ هذا المعرض الـ47 في سلسلة معارضك الخاصة فكيف تنظر لهذه التجربة بعد أربعة عقود من ممارستك للفَنّ؟

- أشعر بسعادة غامرة كوني استطعت تقديم هذا النوع من العمل الآن وعمري 65 عاماً. طوال الوقت كنت أتمنى أن أعود للرسم. فتجربتي ليست مُقسّمة إلى مراحل. أعمل وأبحث عما ينقصني وأقدّمه. أحياناً يعيش الفرد مراهقة متأخرة. والفَنّان هكذا. عندما يرد على ذهنه رسم موضوع مُعيّن يفعل في أي وقت. وسعدت بهذه التجربة، وبوقوفي على قدمي في وسط هذه الأعمال. وإذا كان لي عمر ثانٍ سوف أقلب (الطرابيزة) على تجربتي، وأقدّم شيئاً جديداً.

تجمع بين الرسم والتصوير والحفر.. كيف تحدّد الأنسب لمضمونك الفَنّي؟

- في الفترة الأخيرة كلما أردت تنشيط رؤيتي وخلق نوع من الحيوية للتجربة.. أختار الألوان المائية والتصوير، لكني لا أتمسك بتقنية معيّنة؛ أحياناً تكون التقنية على علاقة بالمزاج أو الحالة النفسية أو الأفكار التي تراودني، وهنا يصبح تنوّع الخامات على علاقة بالفكرة. أحياناً الفكرة تحقّقها خامة معيّنة، ومن ثَمّ ينهب الفَنّان خلف خامته المفضلة طالما دخل في التجربة بشكل صادق.

وأحياناً يُعبّر قلم رصاص عن الحالة التي أمرّ بها حالياً، فيقدّم تجربة ناجحة وحميمية جداً، وأحياناً في ظزاجة التجربة ورومانسيتها نحتاج الطباعة البارزة. إذن الخامات ووسائط التعبير لدي لم تكن يوماً ما عائقاً بالنسبة لي، فالتجربة نفسها كما أشرت سابقاً، هي التي تستدعي الخامة والتقنية.

من الواضح في أعمالك تأصيل هويّة العمل الفَنّي، فإلى أي مدى يشغلك هذا التأصيل؟

- أنشغل أيضاً بخصوصية الفَنّان. ماذا يعني أن يتشابه الفَنّانون في ما بينهم، أو أن لا يشبه الفَنّان عمله. المفترض أن كلّ تجربة لها علاقة بتراثها العقائدي والاجتماعي والفكري وبملامح الفَنّان ولغته وطبيعة أرضه وهو ما يجب أن يظهر في العمل الذي يقدّمه. لا يجوز أن نقدّم عملاً يشبه عمل فنان يعيش في المنطقة الاسكندنافية، رغم أن التراث الإنساني ملك البشرية كلها. لكن في النهاية التنوّع هو الذي يثري الحياة الثّقافية. هنا التنوّع له علاقة بلون البشرة والعيون وطبيعة الشمس والأرض.

تنتمي لجيل السبعينيات فما الذي يُميّز أبناء جيلكم؟

- نحن جيل كان يتصارع من أجل التواجد، لأن الجيل الذي يسبقنا كان يسيطر على المشهد ويقوم بدور الوصاية. كما تخطانا وقام بتدليل الجيل الذي يلينا. ومن ثَمّ كان لابد أن نعمل على إيجاد مكان لنا على الساحة التشكيلية. ونحن مجموعة معروفة حاربنا لكي نتبوأ مكان الريادة في ظلّ وجود الكبار وقد كان. أخذنا كلّ شيء من فم السبع كما يُقال. وأعتقد أننا كنا مخلصين لدرجة حقّقنا معها مكانة وتطوراً في الرؤية التشكيلية المصرية والعربية. الفَنّان العربي نذير نبعة.. وفاتح المدرس... وكثير من الفَنّانين الذين يعجبني تفرّدهم.

أواخر التسعينيات، رجَعت إلى الخلف ظاهرة الفرق الغنائية التي رفعت شعار عصرنة الأغنية الشعبية على شاكلة مجموعة أفلاك والإخوان بوشناق... لكن الفَنّان المغربي عصام كمال (1983) كان قد بدأ يملأ الأعين والأسماع بمجموعته الغنائية المستحدثة حينها «مازاغان». عاماً بعد عام، لمع نجمه؛ كملحن، كاتب أغاني وعازف آلات وترية.. راح ينقّي الآذان من غريب الألحان نافضاً ما علق بالنغمة الشعبية من غبار.. وسواء في ألبوماته رفقة مجموعة «مازاغان» أم في أغانيه الفردية بعد الانفصال عنها، لا يزال عصام كمال يبهج جمهوره في كل جديده.

بشهرته وشموليته الفَنّية تَرقّى صاحب «دكالة إيرلاين» (2008) و«طاجين إلكتريك» (2011) من موهوب إلى ملهم لمعاصريه من الشباب. تَشبُّعه بالموسيقى الشعبية، مكّنه من إيجاد خلطة لحنية وإيقاعية ليست غريبة عن ذائقة الجمهور المغربي. هو المتشبّع أيضاً بالموسيقى الغربية، وجد طريقة جديدة للمساهمة في إعادة تعريف التراث الشعبي في المحافل الدولية. بدأ على غِرار جيله بالقيثار الكهربائي، ولاحقاً، جرّب المانولين ليوهم الأبصار بمقاومة الرياح العاتية، وبخفة المتسلل عبر بسلام جسور الهويّة نحو هويّات أخرى بشخصية محلية لها ما تستند إليه كلما عاودت الريح الهبوب.

انفصال عصام كمال عن مجموعة «مازاغان» نهاية العام 2013 وُصِفَ بأنه كان قبل الأوان.. وشكّل مطلع 2014 بداية انطلاق تجربته الفردية بأغنية «دنيا» التي لاقت انتشاراً واسعاً، خاصة بعدما اعتمدت في أغنية «جينيريك مسلسل مغربي» بعنوان «زينة». كما شارك مع فنانين عالميين في أغانٍ لاقت انتشاراً واسعاً، على غِرار مشاركته الفَنّان العالمي ألفا بلوندي في أغنية «الله تانو» (2015)... حول حصيلة هذه الانطلاقة الجديدة، كان هذا الحوار مع الموشح بالوسام العلوي من درجة ضابط، للحديث عن أعماله التي تحقّق حالياً متابعات مليونية على اليوتيوب.

حوار: الدوحة

عصام كمال:
أغاني اليوم بعيدة عن هموم المجتمع

يمكن للمتتبع من خلال حواراتك المسجلة على YouTube، الاطّلاع على ظروف انفصالك عن مجموعة «مازاغان».. يهمنا في هذا الحوار التحدّث عن طبيعة توجّهك الجديد. لكن لا بأس من العودة إلى الوراء قليلاً؛ كان جلياً في أغاني «مازاغان» البحث في أسلوب يُعصرن الأغنية الشعبية؛ لكنك في تجربتك الفردية حالياً تُعيد النظر في مساحة هذا الاختيار؟

- لم يتوقّف البحث، والدليل هو أغنية «لحلاوة» (2014) المشتركة مع فرقة «عبيدات الرما» الشعبية، وهي أغنية من كتابتي وتلحيني، ومستلهمة من تراث منطقة الشاوية منبع هذا الفَنّ الأصيل (عبيدات الرما). ما حصل هو أنني في الأغنيتين الأخيرتين «دنيا»، و«فابور» حاولت تقديم تجربة مختلفة عن المسار الأول الذي تميّزت به مجموعة «مازاغان». وهذا البحث في التراث سيظهر جلياً في ألبومي الجديد الذي أستعيد فيه موسيقى «غناوة» وتراث «العيطة الجبلية» الشمالية، بالإضافة إلى المديح النبوي، حيث ستأخذ القصيدة الشهيرة «الحرم يا رسول الله» توزيعاً جديداً ومعاصراً من خلال إدخال أسلوب «الروك» على لحنها الأصلي، كما سيضمّ الألبوم أغاني أخرى تمزج بين الأغنية الشعبية وإيقاعات البوب والروك.

ما يهمني في أعمالي الجديدة هو تحقيق نوع من الاختلاف عن تجربة مجموعة «مازاغان» التي أسستها وساهمت في إبراز أسلوبها المعتمد على عصرنة الأغنية الشعبية وتقديمها في قالب وتوزيع جديدين، وإن كنت لازلت مستمراً على نفس التوجّهات في ما يخصّ الارتباط بالهويّة الموسيقية المغربية في اتصال وتمازج مع موسيقى العالم.

على ذكر الأغنيتين «دنيا» (2014) و«فابور» (2015) يلاحظ في كلتيهما اعتماد أسلوب «الراي» وحضور روح الأغنية الفرنسية.. هل المقصود بهذه التوليفة الاختلاف عن التجربة السابقة مع مجموعة «مازاغان»، ومن ثَمّ التأسيس لتوجّه جديد؟

- مادمنا نتحدّث عن نفس الموزّع أو الملحن، فمن الطبيعي حضور الشبه


عصام كمال

في الأغنيتين، وإن كانت كلمات أغنية «دنيا» ليست كلها من تأليفي ولحنها مقتبس، كما هو معروف، من أغنية Une belle histoire بالاتفاق مع صاحبها ميشيل فوجان. بتعبير آخر؛ إذا كان نفس الشخص يقوم بالتلحين أو الاقتباس أو كتابة الكلمات، وهو أيضاً الشخص الذي يغني، فمن الطبيعي أن يكون هناك توجّه واضح. أرى بأن وجه الشبه الكبير في الأغنيتين يظهر في الكتابة وأيضاً في نمط التلحين. بشكل عام، أحاول في الأغاني الجديدة التركيز على أن تكون الأغنية لحنية أكثر منها إيقاعية، بعكس التجارب السابقة مع «مازاغان»؛ والقصد من هذا التوجّه البحث عن انسيابية في اللحن وجملٍ موسيقية أطول...

إذن، هناك توجه غير محسوم، ويبدو متناقضا؛ الخروج من جلباب «مازاغان»، وفي الآن نفس الاستمرار في عصرنة الأغنية الشعبية واستلهام التراث الشعبي.

- أحاول ألّا أصنع حدوداً ثابتة؛ فأنا مقتنع بكون الفنّ بصفة عامة والموسيقى بصفة خاصة يجب ألّا يكون لهما حدود، يجب ألّا نقيّد أنفسنا بقيود، وأن نقول لابد أن نذهب في هذا النمط دون ذاك. الوقت يتغيّر باستمرار، وشخصية الفنّان تتبدّل وفق منعطفات الحياة. ما يهمني هو أن تكون أعمالي الموسيقية شبيهة بي. ومن جهة أخرى، وبصفتي مغربياً، أعيش في بلد مُتعدّد الثقافات، وهذا التنوّع بما يدّخره من تراث عريض وعميق يحول دون أن أقتنع بنمط واحد والتشبّث به دائماً.

بداياتي مع «مازاغان» تميّزت بتطوير الأغنية الشعبية وتحويلها إلى أغنية شبابية. هذا التوجّه لازال حاضراً، وسيبقى في الأعمال المقبلة، كما قلت سابقاً. أما في ما يخص مسألة حسم التوجّه المزدوج فيمكنني القول بأني أتبع خطين؛ الأول تمثله أغنيتا «فابور» و«دنيا» والأغاني الأخرى التي تعتمد على ألحان انسيابية بمضمون إنساني درامي، والخط الثاني يتمثّل في المزج بين الثقافات، أي؛ بين التراث المغربي وموسيقى العالم، بصيغة تضمن التواصل والحوار والانفتاح على الآخر دون أن يكون ذلك على حساب الهويّة الخاصة التي هي في النهاية تذكرة سفر نحو الثقافات الأخرى. وهذا الخط يهمني وسيبقى حاضراً في أعمالي المستقبلية.

هناك رومانسية عالية في الأغنيتين، لكنها تتحقّق في اللحن والموسيقى أكثر مما تتحقّق في الكلمات. وضعت في الأغنيتين سلطة اللحن فوق سلطة الكلمات؟

- فعلاً، كما لاحظت، اللحن حاضر بقوة، والكلمات يمكن أن تكون لديها قراءتان؛ في أغنية «دنيا» هناك من سيراها أغنية روحانية، بينما يراها آخر أغنية عاطفية، نفس الشيء يمكن أن يقال عن أغنية «فابور». في هذا السياق أريد أن أقول بأنني أقف في الصف الذي يرى بأن المعنى قابل لمعانٍ كثيرة، بما يعطي للمستمع هامشاً

للتفكير والتأويل. أي أن يذهب بخياله حتى يصل بالنص إلى الحالة النفسية التي تناسبه، وهذا رهان صعب أحاول أن أشتغل عليه دائماً.

لكن؛ ما يمكن أن يكون قابلاً للتأويل هو الكلمات وليس اللحن لأن هذا الأخير يعتمد في تلقيه على العواطف والإحساسات. في النص أظن أن هناك مستويين للقراءة.. الأول يمكن أن يصل إليه المتلقّي ببساطة وسطحية، إذا جاز التعبير، بينما يمكن أن يصل إلى المستوى الثاني المتلقّي الذي يرغب في التعمّق والبحث عن المعنى الخفي. لذلك لا أرى نخبوية في هذا التوجّه؛ فالنص الذي أعتمد عليه موجّه لكل الناس، اعتماداً على بساطة كلماته وتداولها المعروف وسط المجتمع. ما أقوله متعلّق بالاستماع، فمن يتعمّق فيه يمكنه أن يتخيّل صوراً أخرى للكلمات، كما يمكن للمتلقّي البسيط أن يأخذ حظه من الأغنية ومعناها الأساسي المباشر.



> مجتمعاتنا تعاني من هموم أهم بكثير من اختزال الأغنية في موضوع عاطفي مكرّر بنفس الكلمات واللحن أيضاً

قلت عن أغنية «فابور» إنها تجربة شخصية؛ بدأت بدندنة وسرعان ما اتّضح لك أن الناس كلهم يتقاسمون هذه التجربة.. تتحدّث الأغنية عن الغدر والخيانة، ويقول مطلعها: فابور نبيعك فابور (مجاناً أبيعك).. هل الأغنية تصفية حساب على شاكلة الـ«كلاش» (Clash) الذي نجده في «الراب»!

- (ضاحكاً...) سؤالك ظريف. لكنك تعرف أني لست مغني «راب». هذه الصفة ليست في ثقافتي إطلاقاً. أومن بأن على الإنسان أن يبادر بالخير ولو وصله شر. ليست هناك أي تصفية للحسابات ولا شيء من هذا القبيل. منطق هذه الأغنية هو تقاسم مشاعري مع الجمهور. وفي تقديري لا يوجد شخص واحد لم يعانِ من الخيانة والغدر اللذين هما موضوع الأغنية. هي أغنية اجتماعية يتقاسم مضمونها الجميع. في نهاية الأمر لم يكن عندي أي قصد أن أتوجه بهذه الأغنية لشخص بعينه.

على ذكر الأغاني الاجتماعية، تعيدنا أغنية «فابور» إلى أغاني الراحل حسين السلاوي، والتي بالرجوع إليها يمكننا معرفة مشاكل مجتمع الستينيات.. هل تود أن تكون أغانيك مستقبلاً شاهدة على الفترة الاجتماعية الحالية؟

- المواضيع التي تطرّقت إليها حتى الآن هي اجتماعية في الغالب، تتطرّق إلى ظواهر مستمرة في الزمن وليست بالضرورة أنها ستنتهي بعد فترة من الزمن؛ فالخيانة بين الأصدقاء مشكلة قائمة من قديم الزمان وستبقى. في أغنية «أطفال آدم» تطرّقت إلى الإنسان ومأساة التطاحن وفساد الروح والجفاء بين الأفكار والمذاهب وقتل الناس لبعضهم البعض بسبب فكرة مختلف فيها. وستكون هناك أغانٍ أخرى في هذا التوجّه. أنطلق في أعمالي من كون هذه المواضيع لن تنقرض غداً، بل ستستمر ما دمنا مختلفين دائماً على طريقة لتدبير الاختلاف، ومن ثَمّ لا محالة ستكون هناك إشكالات عاطفية وفكرية وتواصلية.

كما أنني لا أقصد الاتجاه السهل، أو أقتصر على الأغنية العاطفية بالطريقة السطحية والتجارية كما نعيشها حالياً في مشهدنا الغنائي، والحال أن مجتمعاتنا تعاني من هموم أهم بكثير من اختزال الأغنية في موضوع عاطفي مكرّر بنفس الكلمات واللحن أيضاً. في المقابل لا يعني هذا الكلام بأنني ضد الأغنية العاطفية وأهميتها الإنسانية. كل ما في الأمر يمكن أن يكون منبع هذه القناعة متأتياً من تأمل وتفكير في قضايا عديدة لا تأخذ نصيبها من الغناء. من هنا يأتي وعي الفَنّان العربي الذي يمكن أن تكون له إسهامات جادة في تغيّر هذا المسار بما يكفي من النضج والمسؤولية. فأن يتحدّى الفَنّان التيار ويقف في صف التعبير الحقيقي عن هموم الإنسان وهمومه الخاصة بصدق هو ما يمكن أن يكون إضافة فَنّية حقيقية.

نحو الزقورات.. على طريق بابل

ستراسبورغ- أوراس زيباوي

بينما تصبح العراق، أكثر فأكثر، مسرحاً للحروب البربرية والصراعات الدموية التي لا تنتهي، صراعات يكاد ينسى العالم معها أنّ هذه البلاد كانت طوال ألوف السنين الأرض التي نشأت عليها أقدم الحضارات البشرية وأعرقها، افتتح في منتصف مايو/أيار الماضي معرض في مكتبة مدينة ستراسبورغ الوطنية والجامعية تحت عنوان «نحو الزقورات.. على طريق بابل». إنها رحلة في الزمن وعودة إلى ينابيع الحضارات الإنسانية الأولى والمتمثّلة، بشكل خاص، في العمارة والفنّ.

يروي المعرض بأسلوب علمي مشوّق، قصة بناء الزقورات التي ترمز إلى الأماكن العالية والعلاقة بين السماء والأرض في بلاد ما بين النهرين. والزقورات- كما هو معروف- هي الأبراج التي شيّدت كأماكن للعبادة ولتكريم الآلهة وصارت رمزاً لحضارات بلاد ما بين النهرين تماماً كالأهرامات بالنسبة إلى مصر. غير أنّ الزقورات التي لا تقلّ إبداعاً عن الأهرامات من الناحية المعمارية والفنّية بنيت من الآجر والطين بينما بناء الأهرامات اعتمد على الحجر المتين فبقيت آثارها شامخة وحاضرة بعظمة إلى اليوم، في الوقت الذي تهدّمت فيه الزقورات ونهبت ولم يبقَ منها إلّا أطلالها. في القرن التاسع عشر، ومع تغلغل النفوذ الأوروبي في الشرق الأوسط، بدأت التنقيبات الأثرية التي سمحت بدراسة تلك الأطلال وأصول عمارتها المدهشة، وهي ما زالت إلى اليوم مصدر وحي للمعماريين في الشرق والغرب على السواء.

يستند المعرض إلى عدد كبير من التحف الفنّية والوثائق والصور والرسوم التخطيطية والمجسمات المعمارية المصغرة وألواح الكتابة المسمارية، ومن شأن كلّ هذه العناصر أن تضيء على تاريخ الزقورات وأساليب بنائها منذ بداياتها في المدن السومرية حتى برج بابل الشهير في الألف الأول قبل الميلاد، والذي كان يتكون من سبع طبقات ترتفع لتعانق السماء، وقد أشارت إليه التوراة في «سفر التكوين» وصار يعدّ من عجائب الدنيا. وبسبب وروده في النصّ التوراتي وغيره من النصوص التاريخية، تحوّل





لوحة الفَنّان بيتر بروغيل

برج بابل مع مرور الوقت إلى أسطورة استوحى منها الفَنّانون الأوروبيون، عبر العصور، أعمالهم الفَنّية. ويحضر في المعرض الكثير من اللوحات التي تجسّد برج بابل، أُنجزت خلال مراحل زمنية مختلفة، ومن أشهرها لوحة الفَنّان بيتر بروغيل المنجزة عام 1563 والمحفوظة في متحف مدينة فيينا.

أشرف على المعرض الذي استغرق الإعداد له عامين كاملين، عالم الآثار الفرنسي والأستاذ المتخصّص في حضارات الشرق القديم فيليب كينيه الذي ركّز في مقاربته لموضوع الزقورات على تطوّرها التاريخي وعلى أنواعها المتعدّدة عبر العصور خلال مرحلة زمنية طويلة غطّت خمسة آلاف سنة. وقد تعاون كينيه، من أجل التحضير لهذا المعرض، مع عدد كبير من أساتذة جامعة ستراسبورغ والتلامذة الذين يدرسون حضارات الشرق القديم، فعملوا معاً على إنجاز المجسمات المعمارية التي تعرض للمرة الأولى في معرض من هذا النوع.

يستعيد زائر المعرض أجواء الحضارات التي تعاقبت في أرض الرافدين وأولاها الحضارة السومرية التي نشأت في الجزء الجنوبي من العراق الحالي وكان من إبداعاتها الفريدة اختراع العلوم والفنون والعمارة والكتابة. خلال المرحلة السومرية، لمعت مدينة الوركاء أو أوروك التاريخية قديماً، وقد خضعت عام 1928 لتنقيبات بعثة ألمانية سمحت بالكشف عن ماضيها العريق ومن إنجازات ذاك الماضي بناء المعابد التي مهدت للزقورات، ومنها مبنى المعبد الأبيض الذي يعود إلى 3000 عام قبل الميلاد، ونشاهد مجسماً له يظهر كيف تَمّ تشييده فوق مصطبة مرتفعة وله درج يقود إلى وسطه. وقد سُمّي بالمعبد الأبيض لأنه طُلي بمادة من الجبس الأبيض.

من مدينة أوروك إلى مدينة أور، وكانت أيضاً مدينة سومرية تقع جنوب العراق بالقرب من مدينة الناصرية. خضعت المدينة للتنقيبات منذ عام 1855، ثم ما بين عام 1923 و1933 وكشفت عن معابدها ومقابرها، ومن أشهرها الزقورة المشيّدة من ثلاث طبقات وكانت معبداً لنانا، إله القمر في الأساطير السومرية وما زالت بعض معالمها شاخصة إلى اليوم.

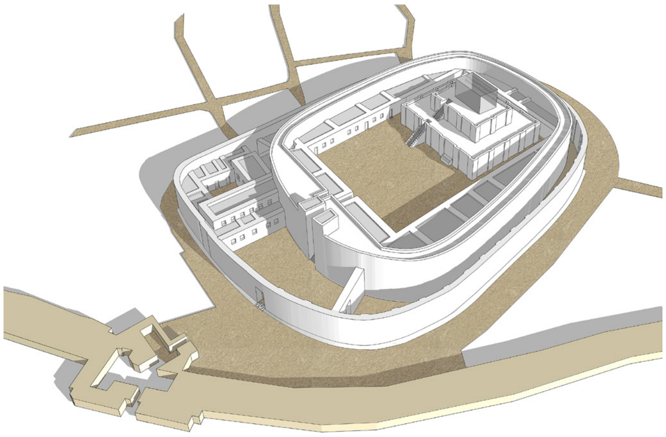
لم تنحصر حضارة بلاد ما بين النهرين في ما يعرف اليوم بالعراق، بل كانت حاضرة أيضاً في أماكن أخرى من الشرق القديم، كما دلّت على ذلك الاكتشافات الأثرية ومن أبرزها اكتشاف مملكة ماري في موقع تل الحريري الواقع في سورية، على الضفة اليمنى من نهر الفرات، بالقرب من بلدة البوكمال والحدود السورية-العراقية. حدث هذا الاكتشاف منذ حوالي ثمانين عاماً وبالتحديد عام 1933 خلال مرحلة الحكم الفرنسي لسورية ولبنان، وقد أشرف على أعمال التنقيب العالم الفرنسي الراحل أندريه بارو، وقد بينت أن حضارة عريقة نشأت في تلك المملكة بين أواسط الألف الثالث قبل الميلاد ومطلع الألف الثاني وقد عُثِرَ في أنقاضها على بقايا قصور ملكية ومعابد. ويتوقّف المعرض عند المعبد المعروف بالكتلة الحمراء، وهو مبني من الطين على غِرار المعابد السومرية- البابلية. أما تاريخ تشييده فوق إحدى التلال فيعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وسُمّي بالكتلة الحمراء بسبب لونه الأحمر.

حول عمارة الزقورات، نشاهد في المعرض أيضاً منحوتات تُعدّ من روائع الفَنّ السومري وبعضها تمّت استعارته من متحف «اللوفر» في باريس كالمنحوتة الشهيرة التي تمثل الملك السومري غوديا، حاكم مدينة لكش، والمصنوعة









من مادة الديوريت الأسود. تُعدّ هذه المنحوتة المنفذة نحو عام 2020 قبل الميلاد، في زمن حكم هذا الملك، من روائع النحت السومري. يبدو فيها الملك جالساً مكتوف اليدين، عاري القدمين، وعلى ثوبه الطويل نقشت بعض الكتابات المسمارية. يطلّ علينا خاشعاً ومتعبداً، وتسميه الكتابات التي ترافقه «المهندس المعماري» و«مشيّد المعبد». ومن المعروف عن الملك غوديا أنه شيّد ورمم الكثير من المعابد في مدينته. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ هذه المنحوتة- التحفة تُرِكَتْ أثراً بيّناً على الفَنّانين التشكيليين المعاصرين النين بهرهم أسلوب نحتها وكثافة تعبيرها. من بين هؤلاء الفَنّانين الإسباني بابلو بيكاسو الذي لفته بالأخصّ يديه المضمومتَين وما تشي بهما من إحالات طقوسيّة.

يكشف معرض «نحو الزقورات.. على طريق بابل» توق الإنسان إلى الارتقاء والصعود من خلال بناء الزقورات والمعابد وبرج بابل تحديداً. ولقد واكبت تلك الصروح كتابة الأساطير والملاحم الأولى التي تُعَدّ الأقدم في التاريخ، كملحمة «جلجامش» التي تحكي عن الموت والخلود. يكشف المعرض أيضاً أنّ برج بابل الذي تحوّل إلى أسطورة ويمثّل صرحاً فريداً من نوعه في العالم القديم، بل وكأنه ناطحة السحاب الأولى في تاريخ العمارة، لم يأتِ من فراغ بل جاء نتيجة تطوّرات وإبداعات عبر مرحلة زمنية طويلة عرفتها عمارة بلاد الرافدين مع تراكم الخبرات والمعارف وانتشار الرخاء الاقتصادي وتنظيم المدن.



قصّة الحفلات والأحلام

أمّ كلثوم ونجيب محفوظ

سيد محمود

هل يزعجك أن توصَف بـ«أمّ كلثوم الرواية العربيّة»؟

وجِّه هذا السؤال إلى نجيب محفوظ في أحد البرامج التليفزيونية المتاحة على «يوتيوب»، مع الإعلامي مفيد فوزي، وبعد أقلّ من دقيقة صمت وتأمُّل أجاب بابتسامة عريضة: «بل يسعدني هذا»، ثم أضاف: «سعيد لأن حياتي ارتبطت بأعظم صوت رجالي، وهو صوت محمد عبد الوهّاب، وأهمّ صوت نسائي، وهو صوت أمّ كلثوم».

والمتأمِّل في نصوص محفوظ وحواراته لا يمكن له أن يتجاهل شغفه البالغ بالغناء والموسيقيّين، حتى أنه أكّد، في أكثر من حوار، أنه كان يتمنّى لو أصبح مغنّياً، في حال فشله في احتراف الكتابة، لكن علاقته بأمّ كلثوم انطوت، دائماً، على العديد من مظاهر التقدير من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن التقاط مساحات من التشابه في مسيرة الكاتب العربي الأعظم والمطربة العربيّة الأشهر، وهو تشابه يصعب حصره، فقط، في نقطة «الجماهيرية الواسعة» التي جعلت من التعاطي مع إنتاجهما الإبداعي نمطاً من أنماط «الثّقافة الجماهيرية» على الصعيد العربي.

وأوّل ما يلفت النظر في تداخل سيرة الكاتب مع سيرة المغنّية ما تحقَّق لهما من نجاح في تغيير الصورة النمطية للمهنة التي قرّرا احترافها، فقبل نجيب محفوظ، كان من الصعب، جماهيرياً، الوصول إلى تعريف جامع مانع لمهنة الروائي التي كانت تقع في مساحة التباس بين مهن عديدة، منها الصحافي، والمسرحي، والسارد، كاتب مقال النثر الفنّي المبشّر بخطاب الاستنارة، وهي صور، تداخلت فيها أسماء عديدة، بدايةً من أحمد لطفي السيّد، وطه حسين، مروراً بعبّاس العقاد، والمازني، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، إلى أن جاء نجيب محفوظ، فأعطى لصفة الكاتب الروائي الصورة التي نعرفها الآن، والتي تنطوي على كثير من صور الإجلال والتقدير لعمل المخيِّلة الإبداعية.

وقد ساهم عمله (كاتب سيناريو)، ثم تحويل أعماله الأدبيّة إلى أفلام ومسلسلات، على نحو فعّال، في إعطاء اسمه فرص الانتشار الجماهيري الواسع، ثمَّ جاءت جائزة نوبل في العامّ 1988م، لتضفي على هذا الانتشار سمة عالميّة، جعلت من الاسم ذاته موضع زهو، على الصعيد القومي العربي، كما ساهمت الجائزة في رفع الحظر الذي كان مقرّراً على أعماله، في بعض الدول العربيّة، بسبب تأييده لاتّفاقيّة كامب ديفيد التي وقّعتها مصر مع إسرائيل، في العام 1979م.



وتدريجياً، تحوَّل محفوظ- وبتعبير أحد أبرز نقّاده: جابر عصفور- إلى «مؤسَّسة أدبيّة فنّيّة مستقرّة وشامخة لا تستمدّ قوّتها من الاعتراف الرسمي فقط، إنما من الاعتراف غير الرسمي كذلك، لأنها «مؤسَّسة شعبية»(1)، يتحدّث عنها بسطاء الناس، بمحض الاختيار، في المقاهي والمنازل.

وكما غيَّر محفوظ من صورة الكاتب، فقد نجحت أمّ كلثوم في تغيير صورة المغنّيات في مصر، أوائل القرن العشرين، وكما ارتبط صعود صاحب «بين القصرين» بتنامي دور الطبقة الوسطى في مصر، عقب ثورة 1919، بحيث بات مؤرّخها الأوَّل، فقد عبَّرت المغنيّة، التي ساهمت الثورة نفسها في تكريسها، عن صعود مماثل لهذه الطبقة؛ فقبل تمكّنها من الانتصار على منافساتها في السوق الغنائي، مع نهاية عشرينيّات القرن الماضي، كان انخراط النساء في صناعة الغناء عملاً منبوذاً من الناحية الاجتماعية؛ بسبب شيوع نوع من الأغنيات التي كانت تقدَّم لمرتادي الملاهي الليلية والمسارح إلّا أن (ثومة)، بالقيم الدينية والقيم الاجتماعية التي حملتها معها من الريف إلى المدينة،

استطاعت مقاومة هذا النوع، وراهنت على إنتاج نصّ غنائي مغاير يرى فتحي غانم أنه عبَّر عن حضور الطبقة الوسطى عقب «ثورة 19»، مضيفاً:«لا يمكن فهم الطابع الفنّي لأمّ كلثوم، منذ أن جاءت إلى المدينة، إلّا بدراسة الطبقة الوسطى التي عاشت فيها، وغنّت لها»؛ بحيث أصبح هذا الغناء انعكاساً لمثل هذه الطبقة ورغباتها(2) وتطلُّعاتها التي وصلت ذروتها مع ثورة الضباط الأحرار، في العامّ 1952، وفيها ارتفعت المغنّية إلى ظاهرة قومية للأمّة العربيّة، وصوت رسمي للثورة العربيّة الشاملة(3).

ومن المثير للانتباه أن يسعى الباحث لتأمُّل حضور المغنّية الشعبية الأشهر عربياً، في نصوص، لاسيّما أن هذا الحضور انتقل من صيغ المتابعة والرصد الصحافي

المتأمِّل إلى عملية التخييل الأدبيّ ذاتها؛ بحيث باتت أغنيات أمّ كلثوم مرجعية لدى الشخصيات الروائية التي ابتكرها محفوظ؛ ما يعني أن المغنيّة اكتسبت حضوراً مضاعفاً أكَّد تمكُّنها، ليس، فقط، من مخيِّلة الكاتب بل من مخيِّلة شخوصه، في أكثر من نسيج سردي، على نحو جعل من رواياته أقرب ما تكون إلى خرائط ورسوم بيانية، نؤرِّخ عبرها لمسيرة أمّ كلثوم الغنائية، من خلال إحداثيات، ما هي إلَّا الشخوص الروائية، صعوداً وهبوطاً.

وفي واقع الحال، هناك العديد من المحاولات النقدية التي انشغلت بالفكرة، ومنها مقالات لافتة للراحل كمال النجمي وللناقد مصطفى بيّومي، إلَّا أن هذا المقال يسلك مساراً مغايراً، من خلال مقاربة، لا تقتصر، فقط، على نصوصه الروائية، إنما تتوسَّل- لتأكيد الفكرة- بالإشارة إلى مقالات محفوظ ذاته، وحواراته، وكذلك نصوصه الأخيرة، وأبرزها «أحلام فترة النقاهة»، التي نشرها في العام 2004، و«الأحلام الأخيرة» التي نشِرت بعد وفاته بعشر سنوات، في العام 2016.

(الستّ) في مقام الزعيم

لعلّ الإشارة الأولى إلى ولع نجيب محفوظ بأمّ كلثوم جاءت عبر مقال، نقله جمال الغيطاني من صحيفة اسمها «الأيّام»، يرجع تاريخه إلى (21 ديسمبر، 1943م)، وفي هذا المقال، قال محفوظ: «وما من جمود مثل أن تقارن أيّاً من الأصوات المصريّة بهذا الصوت المتعالي، فقلْ في غناء أسمهان، وليلى مراد، ونور الهدى ما تشاء، إلَّا أن تقارنه بصوت أمّ كلثوم، فتضرّه من حيث أردت أن تنفعه، وتهينه من حيث أردت أن تكرمه، وتمرّغه في التراب وقد أردت أن تسمو به إلى السماء»(4).

والناظر في سلسلة حلقات «وجهة نظر»، التي كان محفوظ يكتبها لصحيفة «الأهرام»، في يوم الخميس من كلّ أسبوع، لا يستطيع أن يغفل شغفه بالتعليق على أصوات المغنّين، على امتداد قرن كامل، بدايةً بمنيرة المهديّة حتى أحمد عدوية، الذي كان من أبرز المدافعين عن صوته، في مواجهة الحملات التي استهدفته.

وقد أفرد كمال النجمي دراسة بالغة الطرافة تتبَّع فيها حضور المغنّين والغناء في عالم نجيب محفوظ، أوردها في كتابه «الغناء المصري، مطربون ومستمعون»، الصادر عن دار الهلال، طبعة 1983م، وهو حضور يمكن فهم أسبابه في الكثير من الحوارات التي أجراها صاحب «أولاد حارتنا»، وتوقَّف فيها أمام سيرة والده الذي يصفه لرجاء النقّاش بـ«السّمّيع»، الذي كان يذهب لحضور الأفراح التي يغنّي فيها كبار المطربين، أمثال عبدالحي حلمي، وصالح عبد الحي، ويصطحب ابنه إلى نادي الموسيقى في عابدين، وحين امتلك جهاز الراديو، كان ذلك لغرض الاستماع إلى حفلات موسيقية، كما طلب من ابنه أن يدعو أصدقاءه إلى البيت لمشاركته هذا الطقس(5).

ولم يكن الأب وحده هو المحبّ للغناء، فالأمّ- أيضاً- كانت تحبّ سماع الموسيقى، و«مغرمة بسماع الأغاني»، على حدّ وصفه.

ويروي محفوظ التفاصيل الكثيرة عن ولعه بالموسيقى والغناء؛ فقد ولد وفي بيتهم الكثير من أسطوانات الموسيقى لكبار مطربي مصر، أوائل القرن العشرين، وفي بيتهم- أيضاً- أقيمت الكثير من الحفلات الغنائية في المناسبات السعيدة، وكانت هذه الحفلات تجمع بين رقص العوالم في مكان خاصّ بالسيدات، وغناء المطربين في مكان خاصّ بالرجال، وبما أنه كان طفلاً فقد أتيح له الانتقال السلس بين المكانين.

وبسبب هذه التنشئة الاجتماعية المتميِّزة، في العلاقة مع فنون الغناء، كان من الطبيعي أن تشكّل الموسيقى محوراً رئيساً في سنوات التكوين، إلى الحدّ الذي دفع (محفوظ) إلى التردد على حفلات المغنّين واعتبار حضورها طقساً اجتماعياً رئيساً، لازمه فترة شبابه كلّها، ثم تعلّم العزف على آلة القانون ودراسته، بطريقة احترافية.

ففي العامّ 1933م، وخلال دراسته في كلّيّة الآداب، يلتحق بمعهد فؤاد الأوّل للموسيقى (معهد الموسيقى حالياً)، وينتظم في دراسة العزف على آلة القانون، وكان أستاذه في المعهد محمّد العقّاد، العازف في فرقة أمّ كلثوم، وقد استمع إلى عزفه في حفلات كوكب الشرق، في مسرح الماجستيك، بشارع عماد الدين، ناحية شارع فؤاد، كما يروي لرجاء النقّاش. وقد واظب على حضور حفلاتها منذ أن كان طالباً في الصف الأوّل الثانوي، وظلّ كذلك حتى

المرحلة الجامعية، حيث انتقلت حفلات (الستّ) إلى مسرح حديقة الأزبكية.

ويكشف محفوظ الفوارق بين حفلات الماجستيك والأزبكية؛ فالأولى كانت (الستّ) تبدأ بمولونوج، ثم تغنّي قصيدة، ثم تختتم حفلاتها بطقطوقة، أي أغنية خفيفة، و-أحياناً- تستبدل بالمونولوج دوراً غنائياً قديماً. ودفع ظهور الراديو (محفوظ) للتوقّف عن الذهاب إلى حفلات (الستّ) والاكتفاء بالاستماع إليها في المقهى، بصحبة أكبر عدد من الأصدقاء، «خاصّة أن أسعار تذاكر الدخول أخذت ترتفع بمرور الوقت، بل تحوّل أمر الحصول على تذكرة لحفلاتها إلى أمر شاقّ».

ويقرّ محفوظ بأن آخر حفلة حضرها لأمّ كلثوم كانت على مسرح الماجستيك، ورافقه فيها صديقه إبراهيم فهمي دعبس، الضابط المهندس(6).

ومع الانصراف، كلّيّاً، إلى الكتابة الأدبيّة وشؤون الوظيفة العامّة، استمرّ شغف الكاتب بالمغنّين (لا سيّما أمّ كلثوم) وبصنّاع الغناء. وقد روى الكثير عن الجلسات التي حضرها مع الشيخ زكريّا أحمد الذي وصفه بأن رأسه كان مليئاً بالموسيقى. ووفقاً لرواية محفوظ، فقد كان الشيخ زكريّا صديقاً لصديق مشترك بينهما، هو صلاح زيّان، وفي واحدة من هذه الجلسات، استمع محفوظ إلى لحن«حبيبي يسعد أوقاته» قبل أن تغنّيه كوكب الشرق.

واللافت أن زكريّا أحمد الذي لم يكن يحبّ القراءة- بتعبير محفوظ- قد قرأ رواية «زقاق المدقّ»، وأبدى إعجاباً بها، إلى الدرجة التي جعلته «يعيد صياغتها، ويحكيها أمامنا».

ويبدي محفوظ اندهاشاً من تفرّغ الشيخ زكريّا لقراءة الرواية، فيسأل: «لا أعرف من أين جاء بالوقت اللازم لقراءة الرواية، فقد كان يسهر، يومياً، حتى الصباح، وينشغل بألحانه».

والمدهش أن (محفوظ) تطرّق إلى الخلاف الشهير بين زكريّا وأمّ كلثوم، ونقل وجهة نظر الشيخ زكريّا، التي عدّها (مسألة كرامة). والمدهش أكثر أن (محفوظ) تأثّر بشخصية الشيخ زكريّا، في قصّة كتبها بعنوان (الزعبلاوي). وعلى عكس الصورة البهيجة التي رسمها لزكريّا، جاءت صورة بيرم التونسي الذي رآه متجهّماً، عكس ما كان يتوقّع: «كلماته مقتضبة ومليئة بالأسى والمرارة» (7). وقد توطّدت صلة محفوظ ببيرم، خلال عملهما معاً على سيناريوهات أفلام، منها «ريّا وسكينة» مع المخرج صلاح أبو سيف، ورأى أن (بيرم) كان متابعاً لأعماله، بوصفه أديباً، أكثر ممّا تابع قرينه الشيخ زكريّا.

وفي حواراته، يظهر نجيب محفوظ تقديراً خاصّاً بمحمد عبدالوهّاب، ويرفض اتّهامه بسرقة الألحان الغربية، وذلك عن دوره في تطوير الموسيقى المصريّة معتبراً أن ما قام به هو «نوع من المزج، يحتاج إلى حسّ وذكاء غير عاديَّيْن، وعبد الوهّاب جعل منهما نسيجاً واحداً متناغماً، وهذا سرّ عبقريّته(8).

ورغم الشهرة التي حقّقها محفوظ في خمسينيّات القرن الماضي، واختلاطه برموز الفنّ المصري، بحكم عمله في السينما ثم مصلحة الفنون التابعة لوزارة الثقافة إلّا أنه لم يلتقِ بأمّ كلثوم وجهاً لوجه، ولم يعرفها، بشكل شخصي، إلّا عندما تبنّى الكاتب محمد حسنين هيكل فكرة الاحتفال بعيد ميلاده الخمسين، عام 1961م، حيث اتّصل بها هيكل، وعرض عليها حضور الحفل، فوافقت دون تردّد، وهي لحظة، يصفها على النحو الآتي:«كانت مفاجاة لي، لأني لم أتوقّع أن يكون لها اهتمامات بالقصّة والرواية، وكنت أسمع الكثير عن ثقافتها واهتمامها بالشعر، ولم أتخيّل أن توافق، بهذه السهولة، على المشاركة في احتفال أدبيّ خالص». (9)

وكانت هذه المرّة الوحيدة التي يلتقي فيها عميد الرواية العربيّة بأمّ كلثوم، ويدور بينهما حوار مباشر، بصحبة توفيق الحكيم أيضاً.

أمّ كلثوم على مقاهي خان الخليلي

في كتابيه: «أمّ كلثوم في الأدب المصري»، و«معجم أعلام نجيب محفوظ»، يكشف الناقد مصطفى بيّومي أن أمّ كلثوم تكاد تكون من أهمّ الشخصيّات في عالم محفوظ، و-ربّما- تحتلّ المكانة الثانية في هذا العالم، بعد الزعيم سعد زغلول، بل إن الإعجاب بها، بين أبطال رواياته، يكاد يكون كاسحاً، وهو إجماع يتجاوز صراعات الأجيال وخلافات السياسة وتباين الأفكار(10).

واستكمالاً للملاحظة ذاتها، يشير كمال النجمي إلى حضور (ثومة) في أعمال عميد الرواية العربيّة؛ ففي رواية

«خان الخليلي» نعرف أن بطل الرواية رشدي يحبّ الغناء حبّاً.. خيّل إليه يوماً أنه خلق ليكون موسيقياً، ولم يترك نجيب بطله حتى أوجب عليه أن يدخل السينما لسماع أمّ كلثوم ومشاهدتها في فيلم«دنانير»، وفي مشهد آخر، يجلس بطله في السينما، حتى غرّد صوتها بـ«طاب النسيم العليل»(11).

ووفقاً للنجمي، الذي كان على صلة بنجيب محفوظ، فإن عميد الرواية (شخصيّاً) كان شديد الولع بهذه الأغنية، فيما يلاحظ مصطفى بيّومي في دراسته «أمّ كلثوم في الأدب المصري» أن نوال، بطلة «خان الخليلي» تفكّر، بعد عودتها من السينما، في حبيبها المنشغل عنها بجمال صوت أمّ كلثوم(12)، وينقل من الرواية ذاتها حوارات كاملة، جرت على المقهى، تركز- بالأساس- على مواقف أبطالها من فنّ الغناء في أحد مقاهي خان الخليلي، ومنها الحوار الآتي:

* ما رأي الأستاذ أحمد عاكف في الغناء؟ وأيّهما يفضّل: القديم، أم الحديث؟

- الغناء القديم هو الطرب الذي يأسر نفوسنا، بغير عناء.

* وأمّ كلثوم وعبد الوهّاب؟

- عظيمان فيما يردّدان من وحي القديم. وأمّ كلثوم عظيمة حتى لو نادت: يا ريّان يا فجل، أما صوتها فلا خلاف عليه، ولكن حديثنا هو عن الغناء، من الناحية الفنّيّة.

اسمعوا القول الفصل: أجمل ما تسمع الأذن «سي عبده الحامولي» إذا غنّى«يا ليل»، وعلي محمود «إذا أذّن الفجر»، وأمّ كلثوم في«إمتى الهوى». وماعدا هؤلاء فـ«حشيش مغشوش بتراب».

وتحفل (الثلاثية) بمشاهد، تظهر معرفة محفوظ الدقيقة بعالم المغنّين والعوالم، غير أن بطله أحمد عبد الجواد، في أخريات أيّامه- كما يشير النجمي- «استمع في بيت محمد عفّت الى أسطوانات المطربة الجديدة أمّ كلثوم. تتكلّم جليلة ويردّ عليها عبد الجواد والحاضرون:

صوتها- والشهادة لله- جميل، غير أنها كثيراً ما تصطنع كالأطفال.

* البعض يقولون أنها ستكون خليفة منيرة المهديّة، ومنهم من يقول بأن صوتها أعجب من صوت منيرة نفسها.

- كلام فارغ أين هذه الصرصعة من بُحّة منيرة.

في صوتها شيء ينكّر بالمقرئين، كأنها مطربة بعمامة!»

وفي ختام الحوار، يعترف عبد الجواد: «لم أستطعمها. لكن، ما أكثر النين يهيمون بها!». (13)

ووفقاً لمصطفى بيّومي (14) فقد أعارها أحمد عبد الجواد أذناً حذرة، مضمرة لسوء الظنّ، فلم يتذوّقها رغم ما قيل من أن سعد زغلول أثنى على جمال صوتها. (قصر الشوق ص433، طبعة مكتبة مصر).

واللافت أن محفوظ المولع بالتاريخ، والذي تُقرأ رواياته- دائماً- بوصفها مصراً تاريخياً، كأنما أراد تتبّع حضور هذا الصوت الفذّ ونجاحه في الهيمنة على آذان المصريين، فبعد أن كانت «تصطرع»، عند بطل الثلاثية، تحوّلت في«السراب»، إلى غير ذلك، على لسان البطل الذي يصيح على الملأ: «أمّ كلثوم هي الشيء الوحيد الذي يستحقّ الإعجاب والتقدير في هذا البلد»، أمّا بطل«خان الخليلي» فقد جلس يستمع لـ«الصوت الآلهي».

وفي «ميرامار» الكاشفة لتناقضات مجتمع ما بعد ثورة 1652م، بلغ صوت أمّ كلثوم مداه؛ فليلة غنائها تجمع الطبقات والأفراد، وصوتها علامة عصر بأكمله، وفي الصفحة (149)، من طبعة مكتبة مصر للرواية، هناك وصف لهذه الليلة بأنها ليلة، فيها تزحزح النقاب عن خبايا النفوس، بل يمتدّ تأثير أمّ كلثوم على غير المصريّين، فها هي مدام«ماريانا» صاحبة البنسيون، لا تغيّر المحطّة الإفرنجية التي تسمعها إلّا ليلة أمّ كلثوم؛ إذ يسألها عامر وجدي، بمجرد وصوله إلى البنسيون، للإقامة الدائمة:

* ألّا نغيّر المحطّة الإفرنجية؟

وتأتي الإجابة واضحة سريعة حاسمة، لا مجاملة فيها:«عدا ليلة أمّ كلثوم، فلا محطّة غيرها».

ويتوقّف أمام مقاطع من رواية «المرايا»، حيث يعود أفراد الشلّة إلى تنكّر مطربة، كانت يومها جديدة، واسمها أمّ كلثوم، فيقول سرور عبد الباقي: «سمعتها تغنّي في فرح، وأعتقد أن صوتها أحلى من صوت منيرة المهديّة»، فكبر علينا ذلك، وقال جعفر خليل: صوت منيرة يعلو، ولا يعلى عليه، وانتهره خليل زكي عديم الاهتمام، وقال- بوقاحته المعهودة- : لا تردّد أراء أمّك بيننا».

وفي«الثلاثية»، يستشهد إسماعيل لطيف، في حوار مع كمال عبد الجواد، بأغنية للمطربة الجديدة أمّ كلثوم (الحقيقة أن قلبك موجع)، وأنه يغنّي مع المطربة الجديدة أمّ كلثوم«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيّعه».

ويمتدّ حضور (ثومة) في قصص محفوظ كذلك؛ ففي مجموعة «الفجر»، يتوقّف بيّومي أمام قصّة بعنوان «الميدان والمقهى»، و«في الباقي من الزمن ساعة»، هناك نبرة ساخرة من أداء عبد الناصر، تستعير عنواناً لأغنية كلثومية، هو «حسيبك للزمن»، لتصبح «حسيبك لليمن».

وفي رواية «الحبّ فوق هضبة الهرم»، هناك تماه بين حالة البطل، وأغنية «أهل الهوى يا ليل» (ص 255، طبعة مكتبة مصر).

الأسلوب المتأخِّر

ومن اللافت أن نجيب محفوظ، عقب توقُّفه عن الكتابة، جرّاء تداعيات المحاولة الفاشلة لاغتياله، يعود في «أحلام فترة النقاهة» (طبعة دار الشروق السادسة، 2015)، إلى تذكُّر أمّ كلثوم في طائفة من الشذرات، يمكن أن نلمس فيها ما كان يسمّيه إدوارد سعيد جماليّات الأسلوب المتأخِّر، قاصداً الأعمال التي ينتجها المبدعون في نهايات أعمارهم، وتتوّج عمراً من المسعى الجمالي، وتتحوّل هذه الأعمال إلى تأمُّلات جسورة لوضع فنّان مسنّ، ولا أحسب أن نصوصاً، غير أحلام «فترة النقاهة»، و«أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ، تستحقّ هذا الوصف، حيث تبديد السحر وتحقيق المتعة، دون أن يلجأ الكاتب إلى حلّ التعارض بينهما(15).

وفي الحلم رقم (188)، لاستعادة علاقته بالشيخ زكريّا وأمّ كلثوم معاً، كتب: «رأيتني أسير مع الشيخ زكريا أحمد نحو هضبة مغطّاة بخمائل الأزهار، وتقف في مركزها أمّ كلثوم ووفد أهل الفنّ: الحامولي، وعثمان، والمنيلاوي، وعبد الحيّ حلمي، وسيّد درويش، ومحمد عبد الوهّاب، ومنيرة المهديّة، وفتحيّة أحمد، وليلى مراد. وغنّت أمّ كلثوم قائلة: «سمعت صوتاً هاتفاً في السحر»، وأخذت تكرّره حتى ساد القلق بيننا، ثم أخذ صوتها ينخفض، رويداً رويداً، حتى تلاشى. وغنّت منيرة المهديّة قائلة: «ليله ما جه في المنتزه». وغنّى سيّد درويش: «زوروني كلّ سنة مرّة». وغنّى الشيخ زكريّا «يا عشرة الماضي الجميل، يا ريت تعودي»، أما أنا، فتلوت «الفاتحة».

وفي الأحلام الأخيرة، يذكرها (أمّ كلثوم) مع عبد الوهّاب: «وجدتني في مقهى ريش مع أصدقاء ريش، وكلّنا ننتظر بدء الحفل. وجاء أعضاء الأوركسترا حتى اكتملوا عدّاً وعدّة إلّا المايسترو، فوضعني الأصدقاء مكانه، وأردت الحركة بنجاح، وتخلّل العزف أداء صوت أمّ كلثوم وصوت عبد الوهّاب، وغنّى الأصدقاء والنُّدُل وصاحب المقهى، وفتحت النوافذ التي تحيط بالمقهى، واشتركوا جميعاً في الغناء، حتى تواصل الغناء بين السماء والأرض» (الحلم 229، ص 43).

وفي الحلم رقم (394)، هناك ذكرٌ لواحدة من أغنياتها، وهي «على بلد المحبوب ودّيني»، في الصفحة 131. وفي الحلم رقم (358)، في الصفحة (112) يقول: «وجدتني في حفلة لأمّ كلثوم، بصحبة الشيخ زكريّا أحمد، وقد بلغ الطرب منتهاه عندما غنّت: «وتميل عليه، وتقول له: ليه طاوعتني». وعند انتهاء الحفلة خرجت مع الشيخ زكريّا، نسير في شوارع القاهرة الفاطمية، ونحن نغنّي: «وتميل عليه، وتقول له: ليه»، حتى وصلنا إلى حارة بيت القاضي، حيث كان ينتظرنا طاجن كفتة وصينية بسبوسة».

هامش:

1 - جابر عصفور، نجيب محفوظ، الرمز والقيمة، الدار المصريّة اللبنانية، القاهرة 2010، ص46.

2 - فتحي غانم، الفنّ في حياتنا، سلسلة الكتاب الذهبي، روز اليوسف، بلا تاريخ، ص23.

3 - فتحي غانم، المرجع السابق، ص 28.

4 - جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكّر، طبعة هيئة الكتاب، 2012م، ص 132.

5 - كمال النجمي، الغناء المصري: مطربون ومستمعون، دار الهلال، 1983م.

6 - رجاء النقّاش، صفحات من منكّرات نجيب محفوظ، طبعة دار الشروق، 2011، ص 23.

7 - المرجع السابق، ص 17.

8 - المرجع السابق، ص 96.

9 - المرجع السابق، ص: 92 وما بعدها.

10 - مصطفى بيّومي، معجم أعلام نجيب محفوظ، دار الأحمدي 1997، ص 57.

11 - كمال النجمي، الغناء المصري: مطربون ومستمعون، دار الهلال، ص 198.

12 - مصطفى بيّومي، أمّ كلثوم في الأدب المصري، دار الهدى، د ت، ص 12.

13 - كمال النجمي المرجع السابق، ص 205.

14 - راجع: مصطفى بيّومي، معجم أعلام نجيب محفوظ، ص 62. وأمّ كلثوم في الأدب المصري، تفاصيل من نصوص محفوظ، ص: 12 - 22.

15 - انظر في ترجمة فخري صالح لمقال «أفكار عن الأسلوب المتأخِّر»، في كتاب إدوارد سعيد «دراسة وترجمات»، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، طبعة 2015، ص: 177 - 202.



مرزوق بشير بن مرزوق

الإعلام ونشر الإبداع

لعبت وسائل الإعلام العربية، وخصوصاً الصحف اليومية أو الدورية، منذ مطلع القرن العشرين، وقبل ظاهرة انتشار وسائل التواصل الاجتماعي والصحافة الإلكترونية والفضائيات، دوراً مهماً ومؤثّراً في تخريج عدد من الكُتّاب والمفكّرين والروّائيين والشّعراء على امتداد خارطة الوطن العربي.

ولا نبالغ في القول بأن معظم الأدباء والكُتّاب والمبدعين، أصحاب الصيت والشأن والمكانة العالية في ثقافتنا العربية، بدأوا من الصحف والمجلات والدوريات، ولقد ساهمت تلك الوسائل بأمرين من أجل وضع المواهب الواعدة على الطريق، إما باستقطاب أدباء ونقّاد ناضجين ليتولّوا رئاسة أقسام الثّقافة والأدب في الصحف والدوريات، أو إعطاء فرص للواعدين من الأدباء والمفكّرين بالكتابة مباشرة من خلال تخصيص أعمدة ومساحات للكتابة لهم.. فعندما يتقدّم الفرد بمشروع عمل أدبي وثقافي قاصداً نشره يتلقاه أشخاص متخصّصون في مجالات الأدب والإبداع، مهمتهم الأساسية تقييم وتقويم الأعمال المرفوعة إليهم، ويوجهون الأديب والمبدع الواعد بالنصح والإرشادات حتى يتحوّل العمل إلى نَصّ قابل للنشر، وإنْ كان في حدّه الأدنى. لقد كانت الصحف والدوريات وكأنها أقسام في كليات الآداب، تتلمذ فيها المواهب الواعدة.

من جانب آخر انضمّ كبار الكُتّاب والمبدعين إلى طواقم التحرير لينشروا إبداعاتهم، ومن ثَمّ مكّنوا الأجيال اللاحقة عليهم من الاطلاع على تلك الإبداعات ومتابعة وتحليل ردود كبار النقّاد عليها، والتي كانت بمثابة دروس للمواهب الشابة الصاعدة.

لقد أوجدت السنوات الماضية منابر أصيلة أصّلت للحركة الأدبية والفكرية العربيّة، التي مازلنا نعتاش على قطافها وثمارها وإبداعاتها الجادة، ومع التقدّم في وسائل التواصل الجماهيري، حصلت تطوّرات في أساليب إصدار الكتب والصحف والدوريات، مما أدى إلى تطوُّر في النشر الأدبي والإبداعي على حساب الإنتاج النوعي، فبعد أن كانت الدولة تصدر عدداً لا يتجاوز عدد الأصابع من صحف ودوريات وكتب، أصبحت- بفضل التقنيات العالية- قادرة على نشر عدد أكبر من الصحف والدوريات التي بالنتيجة سوف تتطلب ملء هذه المساحات الورقية؛ ما انعكس- من ثمّ- على نوعية المادة الأدبية والإبداعية المنشورة، وتمّ التنازل عن المعايير الأدبية والإبداعية على حساب الإنتاج الكمّي، وتولّى الأقسام الثّقافية والأدبية أنصاف المثقفين الذين هم أقرب إلى معلنين منهم إلى متخصّصين في مجالات الإبداع؛ ما أدى إلى التسطيح الفكري والثّقافي والأدبي في معظم ما تنشره هذه الوسائل، التي عملت بقصد أو دون قصد على تنميط الذوق العام وتشويهه بتقديمها لمواد أدبية وإبداعية هزيلة لا تساهم في ترقية ذائقة المتلقّي وإثارة الجمال والوعي فيه، ونتج عن ذلك أعمال أدبية وإبداعية غير معمّقة، ومكرّرة وتعمل على تشويه الواقع وتنميطه.

إذا أردنا أن تنتج الأجيال العربية المقبلة أدباً وإبداعاً مُعبّراً عن المجتمع ويكون مصباحاً ينير طريقه، علينا أن نعيد النظر في ما تنتجه الصحف والدوريات العربية وفي أنصاف المثقفين الذين يقودون الفكر والإبداع فيها.



لوحة الغلاف للفنان المصري-الأرميني «شانت افدسيان»

ربعي المدهون:
«مصائر» لا تقلب
الاحتمالات الفلسطينية

جمال سليمان:
الطريق إلى
«أفـــراح القــبة»

في يومها العالمي:
مِعْمارِيون عَرب
في الصَّدارة

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العـــدد 105 - يوليو 2016

تحقيق:

سينما المغرب..
الكَمّ والكَيْف والخارطة

ملفّ أدبي

كيف تروي
إيطاليا نفسها؟

مجّاناً مع العدد كتاب

«التّوت المُرّ»
محمد العروسي المطوي

AL DOHA MAGAZINE issue no. 105

رمضان الخير

بدايــةً.. كلّ عــام والجميــع بخيــر، وتقبَّــل الله مِنّــا ومنكــم صالــح الأعمــال. انقضـى شـهر الرحمـات، ومضـت أيامـه الروحانيـة بعدمـا مـلأت الأجـواء والقلـوب.

لشـهر رمضـان لـذَّات وعـادات اسـتثنائية لا تكـون إلّا مـن خلالـه؛ ففضـلاً عـن قيمتـه التعبديـة وفضائلـه الاجتماعيـة كمـا فوائـده الصحيـة... فـإن للثّقافـة فـي الشـهر الفضيـل مـا يغنيهـا ويسـرع وتيرتهـا؛ فتـزداد المجالـس رفعـةً والنـدوات كثـرةً، بمـا فـي ذلـك مـا تتصـف بـه اللقـاءات مـن حميميـة ولطـف، حيـث يكـون الحديـث فـي مثـل هـذه المناسـبات ذا شـجون.

ولَعلّـه يمـرّ سـريعاً نظـراً لطبيعتـه الزمنيـة التـي تمتـاز بمضمونهـا الثّقافـي والاجتماعـي المكثـف والمختلـف عـن باقـي الشـهور؛ يسـتوقفني هـنا تحديـداً فـي تواصلـي مـع بعـض الإخـوة المثقّفيـن العـرب، فمنهـم مَـنْ يقـول بـأن الوقـت يمـرّ بسـرعة فـي هـذا الشـهر الكريـم، وهـو أمـر محـزن بالنسـبة إليهـم، وعنـد السـؤال عـن السـبب يقولـون نحـن لا نسـتطيع القـراءة إلّا فـي شـهر رمضـان؛ بـل إنهـم علـى مـدار العـام يسـعون إلـى شـراء أحـدث الإصـدارات مـن الكتـب العربيـة والأجنبيـة ولا يقـرأون شـيئاً منهـا إلّا فـي شـهر رمضـان.

كمـا يسـتوقفني مـروره السـريع حينمـا أعـود بذاكرتـي للسـنوات الماضيـة، فأجـد أن أهـم مـا نقـوم بـه ونسـتمتع بـه، ونحـن صغـاراً، لا يكـون إلّا فـي شـهر رمضـان، حيـث تُقام المباريـات والمسـابقات بعـد «التراويـح»، وتُعقَد الاجتماعـات واللقـاءات- أيضـاً- فـي الشـهر نفسـه مـن كلّ عـام، فنسـتذكرها بـروح الأمـل بـأن يُعيـده الله علينـا ونحـن ننعـم بلبـاس السِـتر والعافيـة حتـى نُجـدّد العهـد باللقـاء وإقامـة النـدوات الثّقافيـة والأمسـيات التـي تختلـف فـي هـذا الوقـت بالتحديـد عـن غيـره مـن الأوقـات الأخـرى.

قـد يتسـاءل سـائل: كيـف يكـون لهـذا الشـهر الفضيـل هـذه الخصوصيـة فـي القـدرة علـى العطـاء والعمـل والإنتـاج رغـم حالـة الصـوم والتـي تتزامـن فـي الفتـرة الأخيـرة مـع فصـل الصيـف؟... والإجابـة تكمـن فـي نفحـات وبـركات رمضـان الـذي تتضاعـف بصفائـه الجهـود وتُكلَّـل بالسـداد، وعليـه يبطـل ادعـاء مَـنْ ينتشـر بيـن النـاس الأقاويـل التـي لا تلـزم جميـع النـاس، مـن قبيـل أن شـهر رمضـان هـو شـهر الكسـل والنـوم والأكل فقـط؛ وهـذا قـول مخالـف للواقـع، وليـس أدل علـى ذلـك ممـن يتعبـدون بختـم القـرآن الكريـم أكثـر مـن مـرة فـي رمضـان بينمـا يسـتغرق الوقـت منهـم أطـول مـن ذلـك بكثيـر فـي غيـره مـن الشـهور.

وقـد أثبتـت الدراسـات العلميـة مـا للصيـام مـن فوائـد علـى البـدن وتدريبـه علـى التحمُّـل وإنتـاج الطاقـة تلقائيـاً، كمـا مـن الناحيـة النفسـية فيمـا لـه صلـة بالصبـر، والجلـد. وهـي دراسـات موثَّقـة أكـدت بـأن لا تأثيـر للصيـام علـى الأداء البدنـي، ففضائلـه تدخـل ضمـن الإعجـاز، كمـا فـي الحديـث «صومـوا تصحـوا». ولا بـأس بالتذكيـر فـي هـذا السـياق بالنتائـج التـي توصَّـل إليهـا (معهـد الطـب الإسـلامي للتعليـم والبحـو ث- بنماسـيتي- فلوريـدا- الولايـات المتحـدة) والـذي أثبـت بـأن الصيـام يزيـد مـن كفـاءة الأداء العضلـي بنسـبة 200 % عنـد 30 % مـن الأفـراد الذيـن خضعـوا للتجربـة، و7 % عنـد 40 % منهـم، كمـا تحسَّـنت سـرعة دقـات القلـب بمقـدار 9 %، ودرجـة الشـعور بإرهـاق السـاقين بمقـدار 11 %.

أما أديب العربية مصطفى صادق الرافعي فيقول في شعره:

فديتك زائراً في كلّ عام — تحيا بالسلامة والسلامِ

وتُقبِلُ كالغمام يفيض حيناً — ويبقى بعده أثرُ الغمامِ

رئيس التحرير

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر ويفضـل أن ترسـل عبـر البريـد الالكترونـي للمجلـة أو علـى قـرص ممـج فـي حـدود 1000 كلمة علـى العنـوان الآتـي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@moc.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
وحيد الطويلة
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 105

السنة التاسعة - العدد مئة وخمسة
رمضان 1437 -يوليو 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.
توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

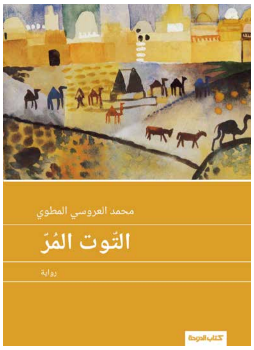
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



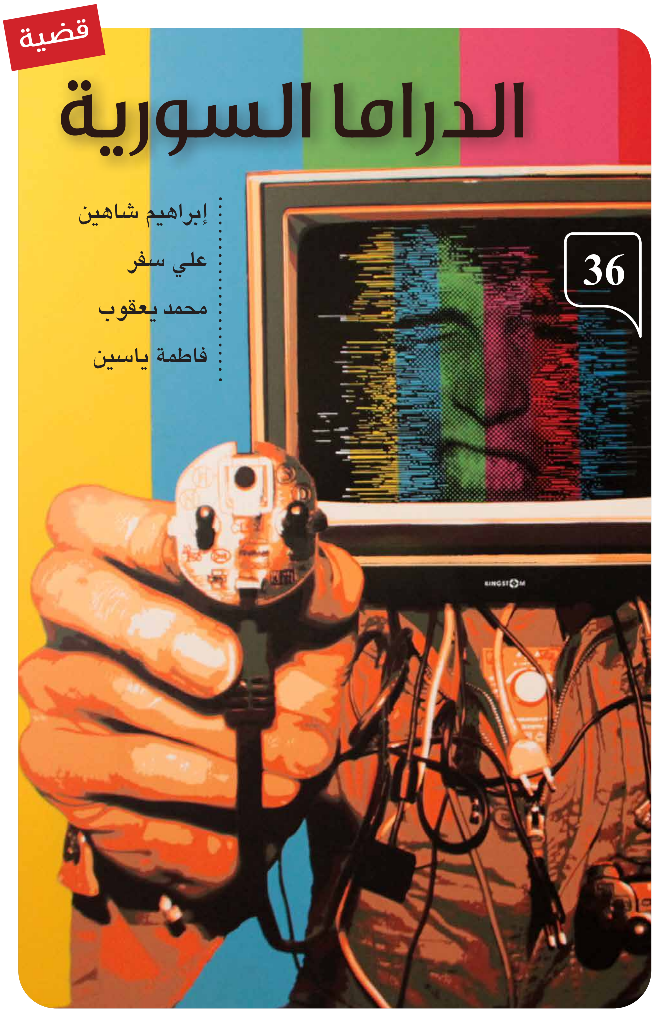
لوحة غلاف المجلة:
سامية حلبي

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
أوجست ماكي

تقارير





ملف

من دانتي إلى الميديا كيف يحكي الإيطاليون..

استطلاع

حوار

مناسبة

مجتمع

أدب

كتاب

دراسة

إصدارات

بروفايل

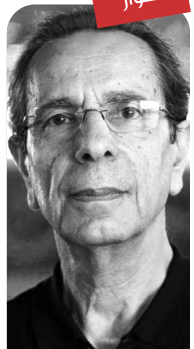
ترجمات

نصوص

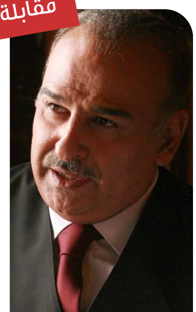
علوم

صفحات مطوية

حوار



مقابلة



مقالات

تحقيق



السينما في المغرب الكَمّ والكَيْف والخارطة..

ملف خاص



مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني



تكلفة خروج بريطانيا
«12» مليار يورو تتبخّر من ميزانية الاتّحاد الأوروبي

جمال الموساوي

بعد ما يُقارب عشر سنوات من اندلاع الأزمة المالية ثم الاقتصادية العالمية، لا يبدو أن نتائجهما قد اتضحت بشكل كامل. صحيح أن الأزمات التي تمرّ بها المنظومة الرأسمالية تنتهي في الغالب إلى إيجاد الوسائل والأفكار القادرة على نفخ الروح فيها من جديد، وجعلها أقوى، ولكنها تخلّف آثاراً سلبية على بعض الجوانب الحياتية لسكان العالم، وعلى فئات كثيرة من هؤلاء، وأيضاً على الدول وعلى التكتلات الاقتصادية الإقليمية.

في هذا السياق المأزوم، عرف الاتحاد الأوروبي، كقوة اقتصادية موحدة، في السنوات الأخيرة عدداً من الهزات التي فتحت المجال أمام أسئلة كثيرة بشأن مستقبل هذا التكتل الفريد الذي انطلق في الخمسينيات من القرن الماضي. وتمثّلت أولى الهزات الناتجة عن الأزمة في الصعوبات التي مرت بها أيرلندا الدولة العضو في منطقة اليورو وكادت بسببها تعلن إفلاسها وعدم قدرتها على الوفاء بالتزاماتها، ثم جاءت الهزة الثانية، وهي الأكبر، أي الأزمة اليونانية، وما تلا ذلك من تلويح بإمكانية خروج اليونان من منطقة اليورو وربما من الاتحاد الأوروبي في ظِلّ تدهور الأوضاع الاجتماعية للسكان وبعد صعود اليسار بقيادة ألكسيس تسيبراس إلى الحكم. ومعلوم أنه في كلتا الحالتين تداعت الدول الأعضاء

والمؤسسات المانحة لمناقشات عسيرة حول عمليات الإنقاذ وشروطه. لقد كانت مخاوف القادة الأوروبيين في أَوْجِها من إفلاس أيرلندا من جهة، ومن خروج اليونان من جهة أخرى، فربما كان يعني ذلك بداية تفتت الاتحاد.

لكن لماذا استحضار حالة أيرلندا واليونان في حديث حول التداعيات المحتملة لخروج بريطانيا من حظيرة الاتحاد الأوروبي؟ لقد ساهمت العلاقات التجارية الوثيقة بين بريطانيا وأيرلندا في المساعدة على استعادة اقتصاد هذه الأخيرة لعافيته ونشاطه، ومن ثَمّ في إبعاد شبح إفلاس أول دولة عضو في الاتحاد. أما في الحالة اليونانية، فقد كانت بريطانيا تراقب الأزمة عن كثب وتضرب الأخماس في الأسداس في انتظار مآل خروج اليونان، والتأثير الذي سيحدثه ذلك في النقاش المحتدم في بريطانيا بين أنصار البقاء وأنصار الخروج من الاتحاد في الاستفتاء الذي كان مقرّراً في العام 2017، قبل أن يتم تعجيله إلى الثالث والعشرين من يونيو/حزيران 2016.

ثقل العاطفة والتاريخ...

ارتباطاً بالموضوع الأساسي المتعلّق بالنتائج المتوقعة لخروج بريطانيا، فإنه لابد من وضعه ضرورةً في السياق التاريخي للاتحاد. ذلك أن العلاقة بينهما ظلّت على الدوام مطبوعة بالكثير من عدم الاستقرار وربما من الالتباس. فهذه العلاقة محكومة من الجانب البريطاني بمستويين على الأقّل، يمكن في ضوئهما الخروج بجملة من الخلاصات التي قد يصلح اعتبارها نتائج ممكنة للخروج من الاتحاد (سواء في استفتاء 23 يونيو أو في سنة لاحقة).

في هذا الإطار، يمكن اعتبار المستوى الأول عاطفياً، وإن كان في جوهره مخلوطاً بنكهة سياسية مؤكدة. إن بريطانيا تبدو جريحة نتيجة الموقف الفرنسي من انضمامها إلى الاتحاد على خلفية الرفض الذي واجه به الجنرال شارل ديغول طلبها بهذا الشأن مرتين في العامين 1963 و1967، بسبب ما اعتبره اختلافاً جوهرياً بين بريطانيا والبلدان الستة المؤسسة للمجموعة الاقتصادية الأوروبية من ناحية بنية اقتصادها، وأيضاً بسبب موالاتها وتبعيتها للولايات المتحدة إلى حَدّ اعتباره انضمامها بمثابة إدخال حصان طروادة (الأميركي) إلى المجموعة. وجدير بالملاحظة أن الرفض كان ذا خلفية مزدوجة اقتصادية وسياسية، وكان لابد من انتظار مغادرة الجنرال للسلطة حتى يتمكن البريطانيون من وضع طلب جديد انتهى بالقبول في العام 1973.

هذا الشنآن الفرنسي البريطاني، إذا جاز القول، لم يبقَ حبيس سنوات التأسيس الأولى للاتحاد، بل ظَلّ يطفو إلى سطح الأحداث بين الفينة والأخرى قبل أن تُظهره أزمة منطقة اليورو بوضوح أكبر من خلال تلك الملاسنة الشهيرة بين الرئيس الفرنسي السابق نيكولا ساركوزي ورئيس الوزراء البريطاني دافيد كاميرون خلال قمة الاتحاد في الفصل الأخير من العام 2011.

لقد وجد كاميرون نفسه معزولاً في مواجهة الأعضاء الستة والعشرين الآخرين الذين لم يستسيغوا الرغبة البريطانية في مراجعة بعض بنود الاتفاقيات التي تنظم عمل الاتحاد، خاصة ما يتعلّق بحركة تنقل الأشخاص مواطني الدول الأعضاء. الرئيس الفرنسي آنذاك ركب على حالة «العزلة» هذه ليوجّه انتقاداً لاذعاً لرئيس الوزراء البريطاني قائلاً: «تقولون إنكم تكرهون اليورو، ولم ترغبوا في الانضمام إليه والآن تريدون التدخّل في اجتماعاتنا»، معبّراً بذلك عن انزعاجه من الانتقادات البريطانية بشأن ميل الدول الأعضاء في العملة الموحدة إلى الانفراد بإعداد القرارات ذات الطابع المالي والاقتصادي والاتفاق بشأنها قبل عرضها على الاجتماع الموسع للمصادقة.

أما المستوى الثاني فهو تاريخي ويمكن تقسيمه إلى محورين كبيرين، يهم الأول الشعور المتأصل بالتفوق اعتباراً لدور بريطانيا في التاريخ بشكل عام كقوة عظمى وكإمبراطورية لا تغيب عنها الشمس، وأنها البلد الذي فتح باب التطوُّر الاقتصادي أمام عموم أوروبا وأنها البلد الذي عرف نشأة الاقتصاد الليبرالي (مع ما عرفته النظريات المؤسّسة من تطوُّر وتحسُّن) الذي يسود العالم الآن، وبلد الثورة الصناعية التي فتحت الآفاق واسعة أمام البشرية لتتقدّم وتصل بشكل ما إلى وصلت إليه في الوقت الراهن. ويتعلّق الثاني ربما بنوع من «الندم»، وإن لم يكن لهذه الكلمة مجالٌ في السياسة والاقتصاد، لأنها أخطأت الموعد لكي تكون أكثر تأثيراً في أوروبا عندما لم تساهم منذ البدء في بناء النواة الأوروبية التي انطلق الاشتغال عليها سنة 1951 تاركة بذلك المجال مفتوحاً أمام فرنسا ذاتها وألمانيا الاتحادية لقيادة هذا البناء الذي أصبح في ما بعد قوة اقتصادية وسياسية كبيرة ومؤثرة بالرغم من النبوءة البريطانية بفشله، ثم أيضاً في العام 1990 عندما تم الحديث لأول مرة عن مقترحات بشأن إنشاء البنك المركزي الأوروبي والاتحاد النقدي والعملة الموحدة حيث أشهرت مارغريت تاتشر لاءاتها الثلاث في وجه رئيس المفوضية الأوروبية آنذاك جاك ديلور (الفرنسي أيضاً) رافضة اقتراحه بتحويل أوروبا إلى ما يشبه دولة واحدة موحدة، تأكيداً منها على أن بريطانيا لن تتخلّى عن سيادتها (العملة، والبرلمان ومجلس الوزراء) لصالح مؤسسات أوروبية مركزية.

لقد كان الاتحاد الأوروبي حلم قارة في عالم الحرب الباردة، بين قطبين أيديولوجيين وقوتين عسكريتين واقتصاديتين، حتى تتمكّن أوروبا من لعب دور ريادي كقوة اقتصادية وسياسية وعسكرية، وتضم بلدين من الأعضاء الدائمين في مجلس الأمن الدولي، بيد أن التوسع الكبير

الذي عرفه الاتحاد، لاستيعاب دول أوروبا الشرقية ما وراء حائط برلين المنهار، لم يكن ليمر دون أن يخلف آثاراً جانبية، ومن ثَمّ يثير قلق بعض الدول من التداعيات على المديَيْن البعيد والمتوسط. وتوجد على رأس الدول القلقة بريطانيا. إلّا أن القلق البريطاني ليس وليد السنوات الأخيرة التي تلت التوسع، وليس من تبعات أزمة 2007، فقد سبق استفتاء 23 يونيو استفتاء أول سنة 1975، ولا شيء يمنع تكراره مرة ثالثة، مع ما ينطوي عليه الأمر من مخاطر وتحدّيات. ويعتقد المراقبون أن خروج بريطانيا الآن من الاتحاد لن يكون له آثار على البلاد أو على الدول الـ 27 الأعضاء فقط، كما سيأتي لاحقاً، بل إن الاقتصاد العالمي سيكون عليه أن يتحمّل النتائج التي ستترتب عن ذلك. ولَعلّ هذا ما يفسر التخوفات المتنامية هنا وهناك من احتمال أن يُشكّل قرار الخروج صدمة قاسية للاقتصاد العالمي، كما جاء في البيان الختامي لقمة مجموعة السبع الكبار التي انعقدت خلال مايو الماضي. وهي نفس التخوفات التي كانت قد عبّرت عنها مجموعة العشرين في اجتماع بواشنطن قبل ذلك خلال شهر إبريل، محذرة من أن الطلاق سيبطئ من وتيرة نمو الاقتصاد العالمي المتعثرة أصلاً في ظِلّ استمرار الأزمة الاقتصادية والتهديدات الناشئة عن أزمة الهجرة واللاجئين وتنامي مخاطر الإرهاب.

تداعيات الطلاق على بريطانيا والاتحاد الأوروبي

هناك انقسام في أوساط الرأي العام البريطاني والأوروبي ومعهما أطراف متفرقة في العالم، بخصوص مغادرة بريطانيا بعد أربعين سنة ونيف من الانضمام «غير الكامل» إلى الاتحاد بين مؤيد ومعارض ومترقب. وهو انقسام أملته القراءات المختلفة للقضية وللثمن الذي يتوجب أداؤه، وأيضاً للمكاسب التي ربما تنطوي عليها هذه الخطوة.

وتستعرض الفقرات القادمة التداعيات المحتملة لانفصال بريطانيا عن الاتحاد الأوروبي على الطرفين معاً، ومدى تأثيره على الآمال التي كانت تراود العالم بشأن التعافي من الأزمة العميقة التي أصابت الاقتصاد العالمي بالركود منذ ما يقارب العقد من الزمن.

لقد ظَلّ انضمام بريطانيا إلى الاتحاد الأوروبي غير كامل، كما سبقت الإشارة، ولكنها استفادت كثيراً من المزايا الاقتصادية التي يتيحها لأعضائه، ومن الممكن أن تتحوّل هذه المزايا إلى خسائر فادحة وأن يكون تأثير ذلك أعمق من تأثير الأزمة العالمية نفسها على البلاد بشكل خاص.

وتتمثل أهم المزايا في أن نصف المعاملات التجارية تتم داخل الاتحاد مع الدول الأعضاء مستفيدة من الأفضلية مقارنة مع صادرات الدول الأخرى من خارج الاتحاد. في هذا السياق تستوعب السوق الأوروبية 47 في المئة من الصادرات البريطانية وتوفر 43 في المئة من الواردات، ومع الأخذ في الاعتبار الحركية الاقتصادية المرتبطة بذلك وانعكاساتها الإيجابية على قطاعات مثل النقل والتشغيل على سبيل المثال، فإن أولى النتائج للخروج، هي توقّف هذا التدفق في انتظار ما ستسفر عنه المفاوضات الضرورية والشروط المحتملة التي قد يتم فرضها على دخول السلع والأشخاص إلى أسواق الدول الأعضاء، ومن ثَمّ إمكانية وقوع الاقتصاد البريطاني في حالة من الركود ستحتاج إلى وقت قد يطول للتعافي منها.

ليس هذا فحسب، بل إن احتمالات هروب الاستثمارات والشركات العالمية التي تحرك الدورة الاقتصادية وتخلق بالإضافة إلى الثروة دينامية في سوق الشغل والاستهلاك معاً، والتي اختارت الاستقرار في بريطانيا كمركز اقتصادي قوي داخل الاتحاد واردة جداً، بالنظر إلى القيود الممكنة التي ستحكم العلاقة بين لندن وبروكسيل.

كما سيكون على المواطنين البريطانيين في دول الاتحاد الخضوع لإجراءات السياسات الأوروبية المطبقة على المهاجرين من غير أبناء الدول الأعضاء، وقد يصبحون ضحايا للترحيل إذا لم يكونوا من أصحاب الكفاءات والمهارات العالية ما دامت التوجّهات المتعلّقة باستقبال المهاجرين تميل أكثر فأكثر نحو الانتقائية. بمعنى آخر، سيجد آلاف البريطانيين أنفسهم فجأة في حالة بطالة، وقد تدخل البلاد في أزمة اجتماعية حادة، ستتغذى بعوامل أخرى مثل تنامي أعداد اللاجئين من مناطق التوتر، كما قد تضاعف من نشاط الجماعات الإرهابية في استقطاب الذين يعيشون على الهامش إلى صفوفها، وهو ما سيفتح الباب أمام قلق دائم من احتمال وقوع أحداث إرهابية على غِرار ما حدث في دول أخرى كفرنسا وبلجيكا مثلاً.

من جانب آخر، لن يؤثر خروج بريطانيا على علاقتها بالاتحاد فقط، بل سيمتد ليضع «تهمة» الموالاة المبالغ فيها للولايات المتحدة على المحك. هذه التهمة التي كانت إحدى دفوعات ديغول لرفض انضمامها إلى المجموعة الناشئة، وأثبت الواقع صحتها في الكثير من المحطات من بينها اصطفاف البلدين معاً في سياسات اقتصادية متشابهة قادها كلّ من مارغريت تاتشر، ورونالد ريغان منذ أوائل ثمانينيات القرن الماضي وساهمت في انهيار الاتحاد السوفياتي، ثم في ما بعد انخراط بريطانيا إلى جانب الولايات المتحدة في حرب العراق سنة 2003 بالرغم من التوجه العام داخل الاتحاد الأوروبي الرافض لأي مشاركة في تلك الحرب، والتي ينظر إليها البعض باعتبارها واحداً من الأسباب الرئيسية لما يجري الآن في المنطقة بما في ذلك ظهور أكثر من جماعة إرهابية متطرّفة.

بيد أن واشنطن التي تبني سياساتها الخارجية على براغماتية شديدة وعلى استعدادها الدائم للتخلّي عن حلفائها من أجل مصالحها، قد تجد نفسها مضطرة لمراجعة علاقتها بحليفها التقليدي،

ربما لصالح فرنسا أو ألمانيا، مادام أن بريطانيا ستفقد تأثيرها في القرار الأوروبي الاقتصادي لكن أيضاً السياسي والعسكري. هذا ليس ضرباً من الخيال، بل أمراً يمكن استنتاجه مما نُقل عن باراك أوباما حين خاطب البريطانيين على بعد أسابيع من الاستفتاء قائلاً: «الاتحاد الأوروبي لا يقلّل من تأثير بريطانيا بل على العكس يعطيه بعداً أكبر»، قبل أن يضيف «الولايات المتحدة والعالم بحاجة إلى استمرار تأثيركم الكبير بما في ذلك داخل أوروبا».

مشكل آخر، قد تجد بريطانيا نفسها مُجبرة على التعامل معه، هو عودة المطالب الاسكتلندية بالانفصال، وإمكانية إجراء استفتاء ثانٍ بهذا الشأن، مما سيؤدي بالضرورة إلى مضاعفة متاعب المملكة المتحدة وربما إلى انهيارها كدولة عظمى بفتح الباب أمام دول أخرى للتخلّي عن التاج البريطاني.

بيد أن التفتُّت لا يهدّد بريطانيا فقط، بل هو جزء من المخاوف الأوروبية أيضاً، ولذلك تحرص بروكسيل على الحيلولة دون خروج أي من الأعضاء كما لاحظنا خلال الأزمة اليونانية. ذلك أن مغادرة بلد في حجم المملكة المتحدة من شأنه أن يضع علامة استفهام عملاقة حول مستقبل الاتحاد الأوروبي، وقد تشهد السنوات القادمة رغبات مماثلة عند أول هزة أو أزمة. ولا يبدو أن دولاً مؤسّسة خاصة فرنسا وألمانيا ستسمح بتحقق النبوءة البريطانية، ومن ثَمّ بفشل التكامل الذي قطع أشواطاً كبيرة بالرغم من لاءات تاتشر وإصرار بلادها على اعتبار الاتحاد هو أولاً وأخيراً تكتل اقتصادي وليس منذوراً للتحوُّل إلى فيدرالية للدول الأعضاء.

أما اقتصادياً فسيفقد الاتحاد أحد الأربعة الكبار المساهمين في ميزانيته بحوالي 12 مليار يورو أي نحو 10 في المئة من مساهمات الدول الأعضاء، خلف ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. ويعوّل الاتحاد الأوروبي على الاقتصاد البريطاني تحديداً لكي يكون رافعة للاقتصادات



الأخرى من أجل الخروج من الأزمة الضاغطة منذ سنة 2007. ففي سنة 2014 طالبت المفوضية الأوروبية بريطانيا برفع مساهمتها بنحو 2 مليار يورو. وتحججت المفوضية لتبرير هذا الطلب بكونها البلد الذي يُحقّق نسب نمو جيدة داخل الاتحاد. وفي هذا الإطار تفيد الأرقام التي نشرتها مديرية المعلوميات والإحصاء لدى المفوضية أن الاقتصاد البريطاني حقّق خلال سنوات 2013 و2014 و2015 نسب نمو بلغت 2.2 % و2.9 % و2.3 % على التوالي مقابل 0.7 % و0.2 % و1.2 % لفرنسا و0.3% و1.6 % و1.7 % لألمانيا.

مكاسب... لكنها أقلّ

بالمقابل لا يبدو الأمر بهذه السوداوية في نظر جزء آخر من الرأي العام. فالخروج ينطوي أيضاً على مكاسب وإن كانت قليلة بالمقارنة مع الخسائر. فبريطانيا ستستعيد كامل سيادتها على حدودها وعلى سياساتها في المجالات المختلفة، وستتخلص من المساهمات التي تدفعها لميزانية الاتحاد، وكذلك ستخفف عن برلمانها ثقل المناقشات التي تهم القضايا الأوروبية لتكريس وقت أكثر للقضايا الداخلية التي تهم الشعب البريطاني والعمل على توفير أسباب رفاهيته.

أما في الجانب الأوروبي، فإن أكبر المكاسب المحتملة، هو المضي أكثر نحو الوحدة الأوروبية الكاملة، النقدية والسياسية والدفاعية، بتعميق النقاش من أجل إقرار هذا التوجّه بعد التخلّص من اعتراض البريطانيين الذين يصرون على إبقائه محصوراً في سوق اقتصادية مشتركة.

ختاماً، مهما كانت التداعيات السلبية أو الإيجابية لقرار البقاء أو الخروج، فالأكيد أن النقاش حول مستقبل الاتحاد الأوروبي، في ظلّ المتغيرات المتلاحقة سواء من ناحية التطوُّر العام الذي يشهده العالم أو من ناحية الأزمات التي تُلقي بظلالها بين حين وآخر، سيبقى مفتوحاً دائماً، من أجل تجديد القواعد المشتركة المتوافق عليها بين الأعضاء، وأنه من دون هذا التجديد ستكون هناك عند كلّ هزة دولة أو أكثر تشهر ورقة الخروج بالتزامن مع طرح مطالب بإصلاحات وربما بمعاملة مختلفة.



فرنسا المُحَيِّرة !

المِحَن لا تأتي فُرادى

باريس: محمد المزديوي

لم تُشْفَ فرنسا من الاعتداءات الإرهابية التي تعرّضت لها سنة 2015، فالندوب حاضرة في كل جوانب المجتمع الفرنسي، الذي يُغالب كثيرون من الساسة والمثقّفين، يميناً ويساراً، حتى لا يكون مجتمعاً متعدِّد الثّقافات، كما هو الشأن في العديد من الدول الغربية، كالولايات المتحدة وكندا وألمانيا وغيرها، لأن الاندماج، على الطرق الفرنسية، يستوجب نوعاً من الذوبان في المجتمع الفرنسي، أي نوعاً من التماهي مع تاريخ فرنسا. ولا يبدو أن هذا الجدال سيتوقّف، خصوصاً مع افتتاح الحملة الانتخابية لرئاسيات 2017، والتي بدأت عنيفة، مع بعض المواقف التي عبّر عنها بعض السياسيين، كنادين مورانو، من حزب الجمهوريين، اليميني، والمعروف عنها مواقفها الحادة، من نوع: «إن فرنسا بيضاءُ ومسيحية»، و«لا أكُنّ كراهية للعرب، والدليل أن أقرب صديقاتي من التشاد»، أو «إن استقبال المهاجرين واللاجئين في مدينتي يتم على حساب الفرنسيين المتشردين»، وأخيراً، وليس آخراً، «من يجد نفسه في محطة (غار دي نورد Gare du Nord) يخال نفسه في إفريقيا»، وهي تصريحات تكشف طبيعة الحملة الانتخابية التي ستكون عنيفة والتي ستنصبّ على الأقليات والتي ستشهد عودة مواضيع لا علاقة بها بالاقتصاد ولا بحصيلة 5 سنوات من الحكم الاشتراكي.

غالباً حين يتم الحديث عن فرنسا يتمّ استحضار «الاستثناء الفرنسي» L'exception franÇaise وهو لا يمكن حصرُهُ في كونها البلد العلماني الوحيد في أوروبا، بكل ما تستلزم العلمانية من التشديد على البلد الواحد وغير المتعدّد، وأن على الجميع أن يخضع لقوانينها الصارمة، رغم أن هذه القوانين لا تعرف القراءة الواحدة. ولَعلّ أكبر دليل، هذه السنة، تمثّل في الجدال الحاد حول تعريف العلمانية بين رئيس الحكومة مانويل فالس وجان- لويس بيانكو، رئيس مرصد العلمانية، والذي شطر الفرنسيين قسمين، قِسم مُتطرّف وصارم في تحديد العلمانية وقِسم يراها متفتحة وجامعة ومتسامحة.

ولا تزال تداعيات الاعتداءات التي ضربت فرنسا سنة 2015، مستمرة، والتي جاء الاعتداء الإرهابي ليوم 13 يونيو/حزيران، والذي تمثّل في إقدام إرهابي فرنسي يعلن عن انتمائه لتنظيم داعش على قتل شرطي فرنسي بسكين وخنق زوجته الشرطية، وتسجيل جريمته في فيديو «فيسبوك»، فحالة الطوارئ التي فرضت بعدها، والتي ندّدت بها منظمة العفو الدولية واللجنة الاستشارية لحقوق الإنسان في فرنسا وغيرهما من المنظمات الأوروبية، لا تزال مستمرة، بكل ما تسببه من خروقات وعنف بوليسي وتقييد للحرّيات واعتقالات ووضع مواطنين تحت الإقامة الجبرية، خصوصاً مع الفرنسيين، من أصول إسلامية. وتفرّعت عنها نقاشات طويلة حول مقترح لرئيس الجمهورية، فرانسوا هولاند، حول تجريد الفرنسيين من ذوي الجنسية الثنائية من جنسيتهم

الفرنسية، في حال ضلوعهم في نشاط إرهابي (لم يتمّ تحديد طبيعة هذه الأنشطة!) وكتابته في الدستور الفرنسي، إلّا أن رفض المجتمع المدنيّ الشديد، الذي ذكّر بأشياء شبيهة «كريهة» عرفتها فرنسا من قبل، في أثناء حكم نيكولا ساركوزي، ومن بينها الجدل حول الهويّة الوطنية، التي كرّس لها وزيراً (وزارة الهجرة والاندماج والهويّة الوطنية)، والتي فتحت المجال لنقاشات منفلتة من عقالها، وصلت إلى الذروة مع تصويت البرلمان الفرنسي، اليميني حينئذ، على قانون يمجّد الاحتلال الفرنسي في كثير من المستعمرات، وعدم التنسيق مع اليمين المعارض، أفشله، فتراجَعت الحكومة.

ويحار الزائر لفرنسا أو المراقب لما يدور فيها من جدل سياسي واجتماعي، ففرنسا تعرف منذ ثلاثة أشهر، تقريباً، إضرابات مستمرة احتجاجاً على قانون الشغل الجديد الذي أقّرته الحكومة، والذي ترى فيه بعض النقابات تراجعاً عن كلّ الإنجازات التي حقّقتها الطبقة العمالية الفرنسية، قبل عقود، وضرباً حتّى لروح العمل النقابي في المقاولات. ثلاثة أشهر شلّت كثيراً من القطاعات ودفعت قطاعات عريضة من الفرنسيين للتظاهر، من عمال وطلبة. وهذا الاحتقان الاجتماعي مرشح لأن يستمر ويدوم، خصوصاً مع تأكيد قيادات يمينية، أنها ستفرض، في السنة الأولى من حكمها، في حال نجاحها الانتخابي، وهي بالفعل تملك حظوظاً كبيرة في ذلك، هذا الإصلاح، الذي تعتبره ضرورياً في ظِلّ المتغيّرات الدولية.

وبما أنّ المِحَن لا تأتي فُرَادَى، فقد عرفت فرنسا في شهر مايو /أيار، شهراً حارّاً، محطّماً كثيراً من الأرقام القياسية.

ثم جاءت الفيضانات لتكمل المشهد. وذكّرت بفيضانات قياسية عرفتها باريس، من خلال نهر السين، سنة 1910، والتي دامت أكثر من شهر، ووصل ارتفاع المياه، حينها، إلى ثمانية أمتار و62 سنتيمتراً عند جسر أوستيرليتز. وقد ابتدأت يوم 18 يناير/ كانون الثاني 1910 وانقشعت يوم 8 مارس/ آذار 1910، ولكنها، لحسن الحظ، لم تتسبّب في موت أحد. والطريف أنها شهدت وصول النواب إلى البرلمان على ظهر قوارب صغيرة. ولكن فيضانات شهر يونيو/ حزيران من هذه السنة، رغم كل مظاهر الخوف والقلق التي تسبّبت فيها، لم تكن كسابقاتها، فارتفاع المياه لم يتجاوز 6 أمتار و10 سنتيمترات. وقد سارعت بلدية باريس والعديد من الوزارات إلى إغلاق العديد من الجسور وبعض محطات المترو ومناشدة المواطنين باللجوء إلى طوابق عليا وتجنُّب الأقبية، واستخراج كل ما هو ثمين وذو قيمة منها. وكانت الحصيلة النهائية للضحايا على كامل التراب الوطني 4 قتلى و24 جريحاً.

ولأنّ باريس مدينة عريقة وأنيقة، تشهد على ذلك المتاحف الكثيرة، والوزارات الباذخة، التي دفعت شاعراً عربياً للحديث عن «ذهب المستعمرات»، كلما مَرّ بالقرب من وزارة أو بناية رسمية فخمة.

ولأنّ أغلى ما في فرنسا، هو ثقافتها، ثم «الاستثناء الثّقافي»، العزيز على قلب مسؤوليها، وفي القلب من هذه الثّقافة المتاحف، وعلى رأسها متحف اللوفر ومتحف أورساي. ولهذا السبب لم تتأخر إدارة متحف اللوفر، وفي يوم الجمعة 3 يونيو/حزيران في إخلاء كل اللوحات والتحف الفنية المُكدّسة في المخازن والمهدّدة بمياه نهر السين، بشكل وقائي. والطريف، أيضاً، والذي لا يخلو من تساؤلات، هو أن «قسم فنون الإسلام» في نفس المتحف بادر قبله بيوم إلى إغلاق أبوابه أمام الجمهور حتى يضع في مكانٍ آمِن مجموعاتٍ تقع في مناطق مُعرَّضَة للفيضان في المتحف، رغم تأكيد الإدارة أن ليست ثمة مخاطر حقيقية. ويعتبر اللجوء لنقل هذه الكنوز مؤقتاً في انتظار نقل مدخرات متحف اللوفر سنة 2019 إلى بلدة ليفين في منطقة لي با-دو-كاليه، غير بعيد عن لوفر مدينة لونس Louvre-Lens.

ونفس الشيء بادر إليه متحف أورساي، على ضفة السين، الذي نقل موظفوه العديدَ من اللوحات إلى طوابق عليا في المبنى، وأيضاً متحف كي برانلي. في حين أن متاحف أخرى كثيرة ومكتبات، كالمكتبة الوطنية، أغلقت أبوابها أثناء صعود مستوى مياه نهر السين.

وبينما كانت مختلف المصالح الفرنسية معبّأة لتجنيب «فنون الإسلام» التي وصلت إلى متحف اللوفر في زمن الإمبراطورية وما بعدها، أيَّ تلفٍ وضياع، كانت أيادي مهاجرين ولاجئين، ينحدر أصحابها، في غالبيتهم، من أقطار عربية وإسلامية، تمتد ولكن لا تجد مَنْ ينقذها مِنْ الغرق في مياه البحر الأبيض المتوسط.

وهذا الموقف الذي قد يبدو متناقضاً، هو في صلب النزوع الإنسانوي الفرنسي. ويكفي أن نذكر، كمثال، أن فرنسا، قياساً بوزنها السياسي والاقتصادي والأخلاقي، كانت أقلّ الدول الأوروبية ترحيباً بالمهاجرين واللاجئين، مقارنة مع الأريحية الألمانية وبعض دول الشمال.

وإذا كان الكثيرون، لا يزالون يمتدحون بعض النقاط الإيجابية في حملة نابليون بونابرت على مصر، 1798، إلّا أن كثيرين، أيضاً، يجهلون أن نفس الإمبراطور أعاد الاسترقاق في 20 مايو/ أيار 1802.

أرادت فرنسا، وهي تتجه نحو عطلة الصيف، حيث تتوقّف التظاهرات والاحتقانات، أن تنسى كل الهموم التي عرفتها، وكان العرس الكروي الأوروبي مناسبة، وأيّ مناسبة! لولا أن التاريخ والجغرافيا والسياسة والإرهاب وداعش تعود، لتذكّر هذا البلد، الذي يريد أن يظلّ، رغم بعضَ انحسارٍ، حاضراً في القرارات الدولية الحاسمة، أن لا شيء من دون ثمن.

العملة الليبية
في الطبعة الروسية!

محمد الأصفر

منذ خمسة قرون تقريباً أطلق المتصوِّف الليبي المعروف الشيخ عبد السلام الأسمر نبوءة تأملية عبر مقطوعة سردية مسجوعة، استقرأ فيها ما سيحدث في الزمان القادم، كان من ضمنها عبارة تقول: (العملة ورقْ والمعيشة شرقْ).. أي المعيشة مشقة وعناء واختناق، لكن الذي حدث الآن هو أن نبوءة الشيخ لم تعدّ سارية مع تفاقم أزمة السيولة النقدية في القطاع المصرفي الليبي بعد تراجع الإيرادات المالية بسبب تواصل الانقسام السياسي وتفاقم الوضع الأمني.

ومنذ شهور تحاول الدولة الليبية إيجاد حلول لأزمة السيولة النقدية أمام وضع انعكس سلباً على المؤسّسات الحكومية والقطاعات الإنتاجية وعلى الأوضاع المعيشية للمواطنين. في ظِلّ هذه الأزمة قام مصرف ليبيا المركزي في طرابلس والبيضاء، بطبع عملة جديدة قدرها 4 مليارات دينار ليبي في روسيا، عن طريق مصرف ليبيا المركزي في مدينة البيضاء، وما إن وصلت هذه الطبعة إلى مطار الأبرق عبر طائرة روسية، حتى وُوجهت بالاحتجاج والتشكيك في شرعيتها وصحتها ونادت أصوات من الطرف السياسي المعارض بإيقاف صرف هذه الطبعة. عن هذه الأزمة تحدّث لـ«الدوحة» عدد من المتدخلين الليبيين في الاستطلاع التالي:

الإعلامي عصام العول، مدير الإعلام بمصرف ليبيا المركزي بطرابلس، يُرْجِع أسباب الأزمة إلى: استمرار إغلاق حقول النفط وتدني الإنتاج، مع استمرار الاشتباكات المسلحة في كافة أطراف البلاد. وكلّ ذلك في غياب حكومة موحَّدة حتى الآن. هذه العوامل، يضيف عصام العول، أدت إلى سحب المودعين لأموالهم نتيجة غياب الثقة في المصارف وارتفاع عمليات السحب أكثر من الإيداع. مُذكِّراً بأن: المصرف المركزي انتبه إلى هذه الأزمة مُبكّراً وناشد كافة الأطراف إلى ضرورة التوافق السياسي، كما عمل جاهداً للتقليل من آثار هذه الأزمة باتباع عمليات لتوفير السيولة وإيداع الأموال؛ سواء عبر توزيع الشحنات النقدية وفقاً لمنهجية العمل لدى إدارة الإصدار بالمصرف المركزي، أو من خلال فتح الاعتمادات المستندية والتوريد بالمستندات برسم التحصيل، فضلاً عن تفعيل خدمة البطاقات الإلكترونية والحوالات السريعة وكذلك العلاج والدراسة على النفقة الخاصة...

وتحدّث الكاتب الصحافي عاطف الأطرش عن طبيعة الوضع الاقتصادي الصعب وسبل إصلاحه قائلاً: ليبيا بلد ريعي يعتمد اقتصاده على وارداته من إنتاج النفط، وهذا استمر لعقود طويلة حتى يومنا هذا. وفي الظروف العصيبة الراهنة انخفض إنتاج النفط إلى أقلّ من 500 ألف برميل بعدما كان يتجاوز 2 مليون دولار، بالتزامن مع انخفاض سعر برميل النفط من أساسه (من أكثر من 100 دولار للبرميل إلى أقلّ من 50 دولاراً للبرميل). ومع عوامل انعدام الأمن في ظِلّ التنازع الحاصل والحرب على الإرهاب يخشى أصحاب رؤوس الأموال من إيداع مدخراتهم في المصارف التي توقَّف حالها أيضاً نتيجة للتجاوزات الحاصلة في إداراتها وعمليات السطو المسلَّح التي تحدث كثيراً هذه الفترة، ففضلوا إما الاحتفاظ بما يملكون في خزائنهم أو تهريبها للخارج، الأمر الذي تعثّرت بسببه جُلّ المصارف في توفير سيولة يستطيع المواطن تداولها. كلّ هذه العوامل جعلت من دخل المواطن الليبي، الذي يجنيه على شكل مرتبات من الدولة، مجرد أرقام في حسابه المصرفي دون أن يستطيع سحب ما يحتاجه في ظِلّ بنية تحتية معدومة في ما يتعلّق باستخدام البطاقات الائتمانية (الفيزا كارد). في المقابل، بعض التجار لم يقفوا مكتوفي الأيدي، فلجأوا للتعامل بالصكوك المُصدَّقة لممارسة تجارتهم مع المواطنين، وعلى ما يبدو أن هذا الحلّ لقي استحساناً لدى الكثيرين في ظِلّ صعوبة توفير مبلغ نقدي يكفي لسداد ما يودون شراءه. ويبقى الحل في نظر عاطف الأطرش، في استعادة الدولة وتأمين حقولها حتى يعود إنتاجها إلى السابق، وتقنين آلية التعامل بالعملة الصعبة بما يتناسب واحتياجات التجار والمواطنين، حتى لا تسوء الأمور أكثر من ذلك.

عبدالحميد العمروني، الصحافي الليبي العامل بإحدى وكالات الأنباء الأجنبية، تحدّث لنا عن معاناة الناس وعن مدى قبولهم للعملة المطبوعة في روسيا بعد التشكيك فيها. وقال العمروني: شح السيولة في المصارف ترك آثاراً في القوة الشرائية، الناس استغنت عن العديد من الأشياء واكتفت بالضروريات فقط. كما تضرّرت أنشطة التجار بسبب ضعف الطلب والإقبال على التسوُّق، مما أدّى إلى اختفاء العديد من السلع نظراً لخوف التاجر من تكدّسها في ظِلّ عجز الناس عن الشراء. وعن تداول الطبعة الروسية من العملة الجديدة، أشار العمروني إلى أن الناس أقبلوا

عليها وأنه لم يسمع عن حالة رفض، على الأقلّ في شرق ليبيا، لشراء أو بيع بالعملة الجديدة...

أما الناشط السياسي عيسى عبدالقيوم فتطرّق إلى أزمة السيولة واستخدامها سياسياً، حيث قال: من خلال البيانات التي أصدرها المجلس الرئاسي يتضح جلياً أن الأزمة رغم خطورتها وعمق تدميرها للاقتصاد الليبي كانت مفتعلة.. حيث أصدر «الرئاسي» بياناً يطالب فيه بسحب العملة الجديدة مؤكّداً أنها عملة مُزيّفة، ثم عاد بعد أقلّ من يوم واحد ليؤكّد صحة العملة مطالباً فقط بعدالة اقتسامها...

في هذا السياق يذهب رأي آخر، وهو للمحلل السياسي ناصر الدعيسي إلى أن الطبعة الجديدة أنقذت الدينار الليبي من الانهيار، حيث يرى الدعيسي أن: ما جرى في ليبيا كان مفاجئاً جداً للقطاع المصرفي؛ لكن نتيجة الخصومات السياسية تمّت مهاجمة العملة الجديدة، وكانت محاوله بائسة. وعن طباعتها في روسيا صرح الدعيسي بأن إخراجها تَمّ وفق المعايير الدولية وبمستندات قانونية. مشيراً إلى أن هذه الطبعة تبقى خطة فَنّيّة صرفة لتجنُّب انهيار المصارف الليبية.



مصرف ليبيا المركزي



ماضيها وحاضرها

عن العملة في ليبيا، تحدّث لنا د.المبروك سلطان الأستاذ في جامعة بنغازي قائلًا: بعد ترتيبات الحرب العالمية الثانية، ظلّت عملة الاحتلال الإيطالي هي المُستعمَلة في إقليم طرابلس، بينما كان الفرنك الفرنسي في عموم جنوب ليبيا، وفي برقة كانت العملة المصرية التي استعملها مجندو الفرقة العربية مع قوات الحلفاء هي المستخدمة، مع بعض كوبونات الإدارة الإنجليزية المقوَّمة بالجنيه الإنجليزي. وبعد إعلان استقلال إقليم برقة ومنحه الحكم الذاتي من قِبَلِ الإنجليز، بدأ التفكير جدّياً في وضع عملة للإقليم، لكن مع تطوُّر حركة محادثات الاستقلال ورغبة زعماء إقليم طرابلس في الالتحاق بالإنجاز في برقة ومبايعة الأمير إدريس والاتفاق على خوض معركة الاستقلال متحدين، كانت الإدارة الإنجليزية قد قطعت شوطاً في وضع عملة موحَّدة للدولة الوليدة، فصدر الجنيه الليبي وقت الاستقلال وكان مقوَّماً بالجنيه الإنجليزي قبل تكوين المصرف المركزي، الأمر الذي تم تلافيه لاحقاً باستبدال اللجنة المالية لمحافظ بنك ليبيا المركزي، وصدور أول عملة للمملكة الليبية وتَمّ تعديلها لاحقاً بالمملكة المتحدة، لتتناسب والتركيبة الاتحادية للدولة.

مع اكتشاف النفط وتراكم الواردات حافظ الجنيه الليبي على سعر صرف مربوط مباشرة بالجنيه الإنجليزي، وكان هذا مصدر استقرار للوضع المالي للدولة. وإبان ذروة ارتفاع أسعار النفط وحدوث طفرة في عائداته حافظ الدينار الليبي بعد أن تغيّرت التسمية من الجنيه وأصبح مقوَّماً بالدولار الأميركي نظراً لارتباط معظم دخل الدولة بالنفط المقوَّمة أسعاره بالدولار الأميركي فكانت قيمة الدينار تعادل تقريباً 3. 3 دولار أميركي.

العملة الليبية الآن في أسوأ حالاتها بسبب سوء إدارة أرصدتها والانقسام السياسي وشبه انعدام للعائدات وتزعزع ثقة المستثمر في السوق والدولة، فالدينار الليبي يساوي 0. 25 دولار. الحاجة ماسة جداً لتوحيد العمليات المصرفية تحت إدارة رشيدة بعيداً عن التجاذبات السياسية والعودة بإنتاج النفط بمستوياته الطبيعية مع خلق ثقة للمواطن والتاجر لاستمرار إيداع مدخراته في المصارف ووضع قيود على عمليات الاعتمادات التي تُهدَر فيها العملة الصعبة دون تحقيق مردود اقتصادي فعلي.

إكس ولد إكس إكرك
جوليان أسانج الموريتاني!

نواكشوط - عبد الله ولد محمدو

في الوقت الذي يستعصي على كثير من الكُتّاب الموريتانيين إصدار أعمالهم لقلّة لشُحّ الدعم وقلّة دور النشر والتوزيع؛ فضلاً عن تراجع الاهتمام بالكتاب الورقي في ظلّ ثورة المعلوماتية وتنامي الإقبال على وسائط الإنترنت... يتجه كثير من الكُتّاب والشعراء في موريتانيا نحو وسائط الإنترنت ابتغاء نشر إبداعهم في فضاء فسيح، يتيح لهم التواصل مع قرّاء افتراضيّين كثر، إذ يبدو أن إغراءات عداد «الإعجاب» قد استمالتهم لنشر منتوجهم الثقافي على وتيرة أكثر تجدُّداً وتنوُّعاً.

حول هذا الموضوع سألت «الدوحة» الأستاذ الجامعي د. أحمد لكبيد المهتم بقضايا النشر الإلكتروني، فقال في فاتحة حديثه: إن النشر الإلكتروني يُعدّ الوسيلة الأولى للتواصل في موريتانيا لجملة أسباب منها؛ ضعف الصناعة المطبعية في موريتانيا بعد الانتقال من الصحافة الورقية إلى الصحافة الإلكترونية، نظراً لفعاليتها وقلّة تكلفتها. وأضاف لكبيد: إن ما زاد من إعراض الموريتانيين عن المنتج الورقي، إضافة إلى شحّ المصادر، عدم وجود جهة متكفّلة بنشره والتعريف به. وعن طبيعة المنشور الثقافي الموريتاني على صفحات الإنترنت قال: بأنه رغم وفرة ما ينشر على هذه الصفحات من منتجات ثقافية مهمة إلّا أنه يندر أن تجد مواقع تهتم بنشر دراسات مطولة متخصصة، أو بحوث علمية موثقة في مقابل وفرة الدراسات التاريخية لولع الموريتانيين وشغفهم بتاريخهم.

حالياً، تمثل صفحات الإنترنت بالنسبة للموريتاني سجلات للتدوين ومنتجعاً يسرح فيه فكره حرّاً طليقاً، وهو الذي اعتاد على الانفتاح على كلّ وافد والاستئناس به في حدود بيئته الفسيحة، لذا عمد الناشط على الشبكة العنكبوتية زيني عباس إلى ترجمة هذه المزايا حين أطلق على صفحته على موقع التواصل الاجتماعي الفيسبوك اسم (فكّر بكلّ حرّية)، حيث كتب يقول: «من أحسن الفوائد التي أراها لشبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك» منهجها في السعي إلى أن تكون ذاكرة نشطة لكلّ منتسبيها، تذكرهم أحياناً بما عساهم يكونون قد نسوه أو تناسوه من أقوال أو من اهتمامات ومواقف من مجريات الأحداث. هذا المنهج يشي إلى حَدٍّ كبير بالطابع شبه الجاسوسي لهذه الشبكة التي باتت دون شك تعلم كلّ شيء عن منتسبيها، وحتى غير المنتسبين، ما لا يعلمونه هم عن أنفسهم».

ولعلّ من أبرز السمات التي تجعل من النشر الإلكتروني وجهة فضلى لدى الكُتّاب والشعراء الموريتانيين ما يتيحه هذا الفضاء الفسيح من حرّية شبه مطلقة، لا يكاد يكبح جماحها رقيب أو يوقف تدفّقها الهادر سدّ أو حاجز، فالكاتب الموريتاني ينشر على هذه الصفحات ما يعتقد من أفكار مهما كان جنوحها أو خروجها أحياناً على مستوى القبول العام.

ويلاحظ الدكتور أحمد ولد لكبيد غلبة توقيع الموريتانيين على منشوراتهم في المواقع الإلكترونية بأسمائهم الصريحة الصحيحة دون مواربة أو احتجاب خلف الأسماء المستعارة التي يلجأ إليها البعض لحجب وجهه الحقيقي وستر اسمه تقية أو اتّباعاً لتقليد درج عليه منتسبو الشبكة. التقي ولد الشيخ كتب، في دعاء له على صفحته عما يرتبط بالتقنع بمستعار الأسماء من نشر لعوراء الكلام الجالب للعار، يقول: «اللهم إني أعوذ بك من أن أعمد إلى عار أو أكتب تحت اسم مستعار أو أبتذل نفسي في قاعة انتظار فإن ذلك مما يُخمل الذكر ويفسد الفكر».

ويرجع د. لكبيد عزوف الموريتانيين عن التواري خلف أقنعة الأسماء المستعارة إلى طبيعة المجتمع المنفتح ذي المساحة الواسعة من الحرّية، فأصحاب المقالات التي تشتمل على تجاوزات تتعدى حدود الخطوط الحمراء للثوابت لم يكن أغلب أصحابها يتوقعون أن تثير ما أثارت من زوابع أو تجلب لهم ما جلبت من إنكار واستهجان.. لذا يسجل هيمنة منشورات الآراء والمواقف على النشر الإلكتروني الموريتاني في حين يتردّد كثير من الباحثين والدارسين في نشر بحوثهم العلمية والفكرية، حفاظاً وصيانة لملكية منتوجهم الثقافي في عالم رقمي لا يرعى لحقوق صاحبها إلّا ولا ذِمّة.

غير أن النشر الثقافي على الشبكة في موريتانيا لم يخلُ من أسماء تنكرية، شكّل بعضها لغزاً محيراً، ويتعلّق الأمر بظاهرة الاسم المستعار (إكس ولد إكس إكرك) الذي يكتب بأسلوب رفيع في مواضيع ثقافية وسياسية واجتماعية كتابة متخصّصة تنم عن اطلاع واسع، وتشتمل كتاباته على تفاصيل دقيقة حول مواضيع كثيرة ومتنوّعة لا يكاد يتهيأ سردها لغير الطّلعة الخبير. ويشبّه د. لكبيد ظاهرة (إكس) في نشره للتفاصيل الثقافية والاجتماعية والعلمية المستورة بـ (جوليان أسانج) صاحب موقع ويكيليكس الشهير.

معلّقاً على بحث الناس وتباريهم في السعي لكشف وجهه الحقيقي كتب (إكس ولد إكس إكرك) عن هويّته المحيرة متقمصاً شخصية مدير سابق للتلفزة الموريتانية: كان رقم منزله متقارباً مع رقم مطعم بجواره لحدّ الالتباس، وكان



هذا المدير يردّ على طلبات رواد المطعم التائهة قائلاً: «يبدو لي أن الخطوط قد التبست عليكم»، فحال الباحثين عن شخصيته الحقيقية- كما يقول- كحال هؤلاء الضائعين قد التبست عليهم الخطوط .

ولأهمية منشورات هذه الشخصية المقنعة كثيراً ما امتدحه ناشطو الشبكة وأكبروا من قدره، ولقبوه بألقاب تبجيل وتكريم، فهنا على سبيل المثال أوْفَى عبد الله أوْفَى يكتب عنه في صفحته قائلاً: «شهادة في حق: «إكس ولد إكس إكرك»، يعجبني كثيراً شيخ الشيوخ الفتى (إكس ولد إكس إكرك)، فكلّ تدويناته تدلّ على أنه رجل من العيار الثّقيل، وقد زان الاسْم «إكس» أنه تتخفى خلفه شخصية بهذا المستوى، وقد قلتُ فيه قبل قليل بعد قراءة موضوع نشره مؤخراً وأثار إعجابي ككلّ منشوراته:

إن رمت علماً نافعاً وثقافة وطرافة يا خلّ هاك نصائحي

صاحبْ فتى في الفيس قلّ نظيره يمنحْك ذا، فادخل عليه وصافح

شيخ الشيوخ الواهبين لعلمهم (إكسٌ) وما (إكسٌ) سواه بمالح

فاطلب صداقته إذا تظفر بها إذ ليس ذاك الاسم فيه بقادحِ

فيجيبه (إكس ولد إكس إكرك) شعراً قائلاً:

تحايا من صميم القلب تهدى
إلى من فاق مكرمة وسادا
ومن هو في التواصل لا يسامى
فكم سلَّى الجميع وكم أفادا

فقه الفيسبوك!

وبالرغم من تعدُّد وسائل النشر والتواصل على الإنترنت عبر وسائط عديدة يبقى الفيسبوك والمدونات الأكثر جاذبية للموريتانيين، فقد شغل الفيسبوك، على سبيل المثال، جُلّ اهتمامهم، لذا نجد أهم الكُتّاب الناشطين في ميدان النشر الإلكتروني يتحدث عما يسميه «الفسابكة الموريتانيين (نسبة إلى أصحاب الصفحات التفاعلية على الفيسبوك) قائلاً: إنهم «مجتمع عريض متنوّع منهم «المجاهرُ الظاهرُ» باسمه ووَسْمه ومنهم «المُخَافتُ المُسْتَتِرُ» تحت أسماءَ مستعارة ومنهم الدُرَرُ اللّوَامِعُ من قادة الفكر والسياسة والمجتمع المدني ومنهم «القَاسِطُونَ» ومنهم «دون ذلك»...!! وهو يبرز تأثيرهم في صناعة وتوجيه الرأي العام يقول: «والفسابكة يمثلون اليوم أحد أهم أقطاب صناع الرأي العام بالبلد فأعدادهم وأعداد زوّارهم وقرّائهم في تزايد مستمر ذلك أنهم يشكلون أحد أهم «خطوط الإمداد السريع» بمستجدات الحياة العامة والخاصة «المُتَفَرِقَة»!.

ولكن الكاتب ينتقد طرح (الفسابكة) ويصفه بالاستعجالي والسطحي قائلاً: إن عادة عدد غير قليل من الفسابكة عموماً والفسابكة العاملين بفضائنا الإعلامي الافتراضي خصوصا هي إنتاج «بَادِي الرَّأْي» و«الرأي النَّيئ العاجل» على طريقة «صناعة» «الخَبر الأولي العاجل» عندنا الذي يُكتب غالباً بلغة مشحونة بالعواطف مليئة ببَهَارات وأبْزَارِ وتَوَابِل «التَّشْوِيق والتَسْوِيق» بعيدة عن الدقة والتحري والموضوعية».

يتفنّن الموريتانيون في نقد منشورات الفيسبوك والتنظير لها، حيث نجد بعضهم يكتب فيما أطلق عليه (فقه الفيسبوك!)، بلغة تحاكي كتب الفقه. الشيخ خليل واحد من هؤلاء الكُتّاب يستخدم مصطلحات على نحو ما ألف الناشط أحمدو ولد بزيد من مقاطع في التنظير لطرق فتح واستخدام الفيسبوك بأسلوب نقدي ساخر، يتحدّث في بعضها عن بواعث فتحه: «باب: يُفتح الحساب وحكم الدخول، بالمطلق، وهو ما صدق عليه اسم فراغ بلا قيد، وإن جاء من محبة ظهور، أو بحث عن شهرة، أو ابتغاء أخبار، والنادر طلب علم». وفي باب آخر عن الاسم والشعار: «باب: وجب على داخل الفيس اختيار اسم، وإن أُستعير قولان، وكلمة السر كالاسم، وجوب بلا تردّد، ورجّح تغيير كحوالي شهر، أو اثنين، أو ثلاثة، إلّا لنسيان أو طارئ قرصنة. واختيار صورة أظهر، إلّا لاسم مستعار، فله الخيار من شجر أو حيوان أو جميل منظر، أو عَلَم أو مكان، والأولى بيت الله الحرام والحرم النبوي». وفي التعليق يقول: «باب: التعليق سنة.... والمشاركة لمريد استفادةٍ..».

ولَعلّ ما في هذا الأمر من طرافة يكشف خصوصية تفاعل المستخدم الموريتاني مع الشبكة العنكبوتية وما تتيحه من منصات للتواصل والتعبير، بما يعود بالنفع والتماهي بين الثقافة الموريتانية الأصيلة والمنتج الرقمي الحديث.



في الهند..
الكاميرات تنقذ اللّغات !

مروى بن مسعود

يُشير أحدث مسح لغوي في الهند، بلد اللّغات المتعدّدة، إلى أن البلاد تتضمّن أكثر من 780 لغة بالإضافة إلى 100 لغة أخرى غير مصنّفة. وخلص الاستطلاع، الذي أجري على مدى السنوات الخمس الماضية وشارك فيه أكثر من 3000 متطوّع وموظف من مركز البحوث والنشر «Bhasha»، أن ما لا يقل عن 220 لغة هندية قد اختفت في السنوات الخمسين الماضية، وبأن 150 لغة أخرى يمكن أن تتلاشى في غضون نصف القرن المقبل بموت المتحدثين بها وعزوف أبنائهم عن تعلّم لغات أجدادهم. وأكد غانيش دافي، الذي أشرف على المشروع، أن هذا المشروع يُعدّ أول مسح شامل للّغات هندية ينجز منذ أن أحصى الباحث اللّغوي الإيرلندي جورج غريرسون 364 لغة بين سنتي 1894 و1928.

ويعود السبب الرئيسي لعدم تطابق الأرقام الرسمية التي قدّمتها الحكومة حول عدد اللّغات، والذي لا يتجاوز 122 لغة فقط مقابل ما خلص إليه الاستطلاع، إلى أن الحكومة لا تدرج اللّغات التي يقلّ متحدثوها عن 10 آلاف شخص. في حين قام غانيش ديفي والمتطوعون معه بتمشيط البلاد للبحث عن لغات نادرة مثل Chaimal في تريبورا، التي يتحدّث بها اليوم أربعة أو خمسة أشخاص فقط. أحد الجوانب الأكثر إثارة للاهتمام في هذا المشروع هو نظرة ديفي للّغة كمؤشر على سلامة المجتمع ووضعه الجيّد. فاللّغات تولد وتموت كجزء من مسار تطوّرها- فاليوم لا يمكننا فهم الإنجليزية القديمة مثلاً، كما تختلف إنجليزية تشوسر عن اللّغة المتداولة في الوقت الحالي- وهو أمر طبيعي. ولكن ديفي يؤكد أن لفت الانتباه إلى اللّغات الهندية التي يتكلّم بها عدد قليل من المتحدّثين، كان وسيلة للفت الانتباه إلى المجتمعات التي تتحدّث بها.

وفي مسعى لتوثيق اللّغات النادرة في مجتمعاتها الأصلية، يسابق عدد من منتجي الأفلام المحلية في الهند الزمن للحفاظ على ما تبقى من لغات البلاد الشاسعة المهدّدة بالتلاشي وتوثيقها في أشرطة سينمائية. ويعمل بعض المتحدّثين بلغة سوراشترا المهدّدة أكثر من غيرها على إعادة إحيائها عبر أفلام منخفضة التكلفة وذاتية التمويل في جزء كبير منها. في مادوراي، يسعى كيه نيلراو البالغ من العمر 70 عاماً جاهداً إلى الحفاظ على لغته الأم سوراشترام، وينفق من أمواله لإنتاج أفلام توثيقية، «تعرض في دور عرض ممتلئة أحياناً وأمام كراسٍ شاغرة أحياناً أخرى». وقد أنتج في وقت سابق فيلماً روائياً طويلاً- من تمثيل عائلته وأصدقائه. ورغم أنه لم يحقّق أي نجاح يذكر، إلّا أنه يرفض أن يستسلم، ويصر على أن تكون للّغته مكانة بين أفلام «التاميل» العالمية (Kollywood) التي تحقّق إيرادات سنوية كبيرة. وعلى الرغم من الإحصاءات تبيّن أن خمس سكان مادوراي يتحدّثون السوراشترام، وهي مزيج من الغوجاراتية والتاميلية، لكن المنتج يؤكّد أن لا أحد يعرف العدد الحقيقي: «المتحدّثون بلغة سورشترام في تراجع والجيل القادم لا يريد أن يتعلّمها، لذلك أشعر أن الوقت قد حان للدفاع عن وجود اللّغة من خلال الأفلام».
وينتج كيه نيلروا، الذي سيصدر قريباً

فيلمه الثالث، أعمالاً بلغات المادوراي والبودوكوتاي والتارونلويلي.
ويُعدّ نيلاروا، نسّاج الحرير المتقاعد ورئيس تحرير إحدى المجلات المحلية، من بين آخر المدافعين عن لغة سوراشترا المهدّدة بالتلاشي، وهي من اللّغات الهندية الآرية المنقولة شفوياً بالأساس. ويؤكّد الأخير أن «اللّغة قد فقدت حوالي 80 ٪ من مخزونها»، مضيفاً «لا أحد من أحفادي يفهمني عندما أتحدّث بلغة سوراشترا. هنا عائلتي والجميع من حولي يتحدّثون لغة التاميل»، في إشارة إلى اللّغة السائدة بمنطقة مادوراي. لكنه لم يخفِ خشيته من أن يُلحق قريباً، وغصباً عنه، بشعب التاميل لغةً وثقافةً.
وفي السنة الماضية أثار عمله التوثيقي الأول بلغة سوراشترا (Hedde Jo-mai)، والذي تم تصويره في العديد من المدن الهندية، ردود فعل متباينة وحظي باعتراف الحكومة المركزية. في الأشهر القليلة القادمة سيتم عرض عمله الأخير في جميع دور السينما بولاية تاميل نادو جنوب البلاد. ويؤكد نيلاروا أن الدافع من وراء هذا الفيلم لا يكمن في السعي لنيل الشهرة، بل لأن السبب واضح: «لغتنا على وشك الانقراض. إنها لغتي الأم. لا أستطيع أن أعطيكم سبب تعلّقي بها». وفي ولاية تاميل نادو، حجبت شعبية الأفلام السينمائية بلغات الدرافيديون والتاميل والتيلوجو والماليام الإقليمية والمحلية، أفلام بوليوود باللّغة الهندية الرسمية. ويرى نيلاروا أن أفلامه هي الفرصة الأخيرة أمامهم لإنقاذ لغتهم من الزوال.
ويؤكد اللّغوي غانيش ديفي أن كل محاولة ترمي للحفاظ على لغة حيّة جديرة بالثناء، خاصة بعد المسح اللّغوي بالهند الذي تضمّن اختفاء 220 لغة في السنوات الخمسين الماضية فقط. «في الهند، لا توجد أرقام حول العدد الحقيقي للمتحدّثين بكل لغة. في السنسكريتية، على سبيل المثال، وجدنا من يدّعي أنه يتحدّث بها، لكنه لا يستطيع صياغة جملة واحدة»، ويضيف ديفي أنه على الرغم من أن اللّغة السنسكريتية هي لغة رسمية معترف بها في البلاد، لكن قِلّة من يعتبرها «لغته الأم».
وفي تشيناي يحاول المصوّر موكتا سرينيفاسان إنتاج فيلم سيرة ذاتية بلغة براكريت القديمة، التي يعتبرها علماء اللّغة أم اللّغة الهندية الآرية الحديثة، إلى جانب عدد قليل من المخرجين الذين يقومون بإنتاج أفلام بالسنسكريتية لإنعاش هذه اللّغة القديمة. ولما سُئِلَ عن أهداف فيلمه للرسوم المتحركة بالسنسكريتية والممول بشكل جماعي، يشرح رافيشنكار دوافع قبوله بهذه المهمة الضخمة: «عندما قرّرت تصوير فيلم «Punyakoti» في عام 2014، لم يكن لدي المال الكافي، لذلك طرحت الفكرة للتمويل الجماعي وعرضتها على أكبر منصة تمويل جماعي للأعمال الإبداعية بالهند (Wishberry.in) وتمكنت من جمع أربعمئة ألف روبية. كان ما يقرب من 70 ٪ من المساهمين من الغرباء. لقد أرادوا فقط دعم فيلم بالسنسكريتية، وهو ما شجعني على الاستمرار».
وعلى مدى السنوات الماضية أنتجت أفلامٌ أخرى بالسنسكريتية، لكنها كانت في معظمها أفلام سير ذاتية مثل فيلم المنتج آير عدي «شنكراتشاريا» (1983) و«بريامنازام» للمنتج فينود يوناي الفائز بالجائزة الوطنية في نسختها الأخيرة، والفيلم يتطرق لسيرة الشاعر الهندي القديم يوناي وارير. ورغم أن الخوض في قضية اجتماعية يعدّ مغامرة محفوفة بالمخاطر، إلّا أن المنتج كان مُصمِّماً على إصدار الفيلم: «أعتبر السنسكريتية لغة حيّة وجميلة، وأريد من الآخرين رؤيتها بنفس الطريقة». ومن جهتها تسابق عائلة Muktha، المتكوّنة من الوالد سرينيفاسان والأبناء رافي وساندر، الزمن لإكمال فيلم سيرة ذاتية عن القديس والفيلسوف فيدانتا داسيكا الذي عاش في القرن 13، والانتهاء من تصويره بحلول نهاية عام 2016. يقول رافي: «لقد قرّرنا أن ننتج (فيدانتا داسيكا) بلغتي براكريت ومانبرافلام (مزيج من لغات التاميل والسنسكريتية) باعتبارها كانت لغة ذلك العصر».
وفي جانب آخر، ومع صعود حركة استقلال الهند في بدايات سنوات 1900، برزت في الشمال والمدن الجنوبية من ولاية تاميل نادو وكيرالا محاولات لتوحيد الثقافات الهندية المتنوّعة تحت مظلة لغة هندية وطنية واحدة تقطع مع لغة المستعمر الإنجليزية، باستثناء مدينة أندرا براديش التي رفضت المقترح وفرضت لغاتها الدرافيدية في الإقليم. وأدّت المعركة من أجل الهيمنة اللّغوية، إلى جانب تطوُّر معدلات الزواج المختلط بين الطبقات الاجتماعية المختلفة في الهند المستقلة، إلى إعادة إحياء العديد من العادات القديمة التي فسحت المجال لظهور هوية وطنية جديدة متنوّعة وثريّة.
وإلى حَدّ اليوم لا يزال المتكلمون باللّغة السوراشترية، صامدين يناضلون من أجل هويّتهم، عبر الموسيقى والمجلات إلى جانب الأفلام، في محاولة لدعم لغة أجدادهم وحفظها من التلاشي. وقد ساعدهم في ذلك طبيعة المجتمع هناك الذي ظَلّ معزولاً إلى حَدٍّ كبير عن الثقافات الأخرى، ويتمتع بتقاليد نابضة بالحياة تجمع بين الغناء والشعر، مما ساهم في المحافظة على تراثهم ونقله من جيل لآخر. ويؤكد كريشنامورتي ذلك بالقول: «لقد تعودنا على الحفاظ على أنفسنا بمعزل عن الآخرين». إلى جانب ذلك مثّلت وسائل التواصل الاجتماعية الحديثة عامل دفع ومساعدة، عبر تبادل الأفلام وأشرطة الفيديو والموسيقى ومشاركتها على الإنترنت.
ربما لا يمكن لأي شعب أو مجتمع أن يحافظ على لغته وهويّته عبر القواميس أو قواعد النحو فقط. فاللّغات تحيا بحياة أهلها وتفنى بفنائهم، لذلك يقوم الباحثون دوماً بدراسة وتشخيص حالة المجتمعات المتبقية التي تتحدّث اللّغات المهدّدة. ويشهد العالم قلقاً متزايداً بشأن اختفاء اللّغات، التي تموت طبيعياً وبنسق كبير وفي كل مكان تقريباً لأسباب طبيعية وأخرى بشرية منها الاستعمار والعولمة. لكن في الهند، بلد اللّغات المتنوّعة، لم تتمكّن الإنجليزية من القضاء على اللّغات المحلية بفضل خبرتها التاريخية في التعايش مع لغات كبيرة ومؤثرة في الماضي دون الانصهار فيها.

شكّلت الأيديولوجيا، إلى زمن ليس بالبعيد، ملمحاً من ملامح التجارب الإبداعية العربية، بل أحد هواجسها وانشغالاتها، بصرف النظر عن الغايات الجمالية المراهن عليها من قبل المبدعين، وذلك تأثراً أو انسجاماً مع دعوات الكثير من المرجعيات النقدية والفكريّة التي أطرت العملية الإبداعية، ووجهتها. غير أن التحوّلات الكبرى، إقليمياً ودولياً، جعلت القناعات والرهانات لدى المبدعين تتغيّر، مما أدّى بالممارسة الإبداعية ذاتها نحو تغيُّر متسم بتغييب للأيديولوجيا، في مقابل المراهنة على الذات المبدعة وتفعيل حضور المضامين المرتبطة بها.

حول هذا الموضوع استطلعت مجلّة «الدوحة» ثُلّة من المبدعين العرب من أجيال مختلفة، عن التحوّل الذي طرأ على العملية الإبداعية في الزمن الراهن، وذلك على ضوء الأسئلة التالية: هل مات زمن الأيديولوجيا؟ ألم تعدّ أولوية؟ وهل الرهان على الذات حَلّ محلّها؟

سؤال لمبدعين من العالم العربي:

هل غابت الأيديولوجيا عن النصوص؟

استطلاع: عبد الهادي روضي



عماد البليك
روائي سوداني

كائنات مؤدّلجة شئنا أم أبينا

لا يمكن نفي الأيديولوجيا، من وجهة نظر الروائي السوداني عماد البليك (1972)، كحادث وموضوع في علاقتها بالتاريخ، أو التكلُّم عن كونها قد ماتت أبداً، إذ هي مازالت قائمة، وما يحدث أن الاشتغال عليها يضمحل بفعل سياقات معرفية جديدة مرتبطة بالأولويات، هذا من جهة، كما أن الإبداع لا يمكن تجريده تماماً عن الأيديولوجي، عن الإطار ومحاولة وضع محدّدات لماهية العالم ومساراته وابتكاراته المستقبلية من جهة أخرى، وعليه فالرهان على الذات، في نظر عماد البليك، تشوبه درجة من التوهيم، أو الإحساس المغشوش بأن الأنا هي منفلتة عن التاريخ والقيد المكاني وعن المعرفة، بوصفها محاولة.

لتأطير معانٍ محدّدة للعالم وفهمنا له. ويضيف البليك: المبدع الخلّاق هو كائن يؤطّر بقدر ما يفتح مسارات الوجود نحو المطلق وتحرير الأشياء من الأغلفة والصور المسبقة، إنه يمارس فعل أيديولوجي بإحكام حتى لو أن الوعي الخارجي يقول بمنطوق غير ذلك تماماً، إن الإحساس وتبريرات المؤلّف والفنّان، تبقى في ظن صاحب رواية «شاورما» لا تعكس الحالة الجوهرية لفهم المغزى والمكنونات، وفي النهاية نجد أن الخلاصات تفيد أننا كائنات مؤدلجة شئنا أم أبينا.



فوزي عبد الغني
شاعر مغربي

الوعي بها ضروري

ويغلب على ظَنّ الشاعر المغربي فوزي عبد الغني، أن التنظيرات التي تقول بالنهايات، بدأت تفتر دعوتها، وتعود بذلك للنسبيات. ويرجع ذلك إلى كون التحوّلات الأيديولوجية، أدت إلى انهيار صروح سياسية وفكرية، وتطوُّر العلوم الإنسانية بما فيها الأدب، الذي لفت النظر لأصوله وجمالياته، فطرح بذلك السؤال من جديد حول شعرية الأدب، وعلاقة المبدعين بالمؤسّسة بتلاوينها المتعدّدة. ويرى فوزي عبدالغني بأن: الزمن الأيديولوجي لم يمت، فقط يبقى وضع مسافة بين الخطاب الأدبي والمؤسّسات دون انغلاق، لخلق تلك الاستقلالية والحرية كشرطين لازمين للإبداع غير التابع ولا المنمط، وإذا حصل، يضيف صاحب ديوان «عالقاً ببال الحافة»، فإن المبدع يكتب ضمن هذا الكل، ويسعى إلى الفعل فيه بكيفية أو أخرى، دون ذوبان شعرية الأدب الخاصة في خطابات أخرى، ومن ثمّة فالوعي بالتعدُّد الأيديولوجي والخطابات الأخرى يبقى ضرورياً بالنسبة للمبدع، للتحاور بكيفية نقدية، تعيد بناء الأشياء ضمن كتابة عميقة وجميلة تنتمي للجغرافيات الأدبية، في مقارعة ذات المبدع الإشكالية للعالم، من خلال رصد مستوعب ورؤيوي.



ناصر الريماوي
كاتب وناقد فلسطيني

تكريس للاجترار

ولا يجد الكاتب والناقد الفلسطيني ناصر الريماوي نفسه منحازاً للرأي الذي يصف الأيديولوجيا عموماً بأنها نمط فكري سلبي، ونهج اتباعي سيئ، يكرّس جمود الثوابت التي يُفترض بالعقل أن يعمل على تحريكها في الوصول إلى الحقائق. ويقول الريماوي: لا الوقوف عند تلك الحقائق، لذلك أجد أن حضور الأيديولوجيا في شتى المجالات الإبداعية، علمية كانت أم معرفية، هو تكريس للاجترار بدل التجديد أو الابتكار، فالإبداع يتطلّب تحرُّراً تاماً من كل التبعيات لكي يتسنى للمبدع أن يُثري تلك المجالات بإنجازات. وبموازاة ذلك، يعتقد، عضو في اتحاد كتّاب الإنترنت العرب، أن موت الأيديولوجيا أمر غير ممكن، بل يمكن وصف حقيقة ما يحدث بالتراجع والانحسار وهو نسبي، وقد أثبتت وقائع حدثت فعلياً أن ذلك التراجع سوف يقابله امتداد فكري آخر بنزعة مغايرة، فحين تراجع الفكر الأممي والقومي في حقبة التسعينيات من القرن المنصرم، كان هناك تسيّد لخطاب مضاد، انطلق من مواقف ذات نزعة رأسمالية طبقية وأخرى إقليمية ضيقة، فيما التحوّلات السياسية عربياً أيضاً، لم تكن مبشّرة كثيراً على صعيد إبراز الذات الفردية أو الجمعية مقابل إلغاء الأيديولوجيا، لتتفاعل كذات مستقلة بديلة لها، فالهويّة التاريخية لتلك الذات- أغلبها- أصبحت في أزمة، فهي إما غير قابلة للاحتواء المتبادل أو منحازة تماماً لولاءات ضيقة بغيضة، مثلما حدث في العراق وسورية، فقد برز أمام انهيار الفكر القومي البعثي في الدولتين تعصب طائفي وانتماءات عشائرية كرّست دور المصلحة القُطرية على المصلحة العامة..



صالح لبريني
شاعر مغربي

انتفاؤها رهان خاسر

عند الشاعر المغربي صالح لبريني الحديث عن كون رهان الأيديولوجيا قد انتفى في العملية الإبداعية هو حديث مغلوط على اعتبار أن هذا الرهان داخل في صلب الإبداع، ومن ثَمّ لابد للمبدع من رؤية للعالم حتى يتمكّن من صياغة الواقع صياغة جمالية وفَنّيّة. دفاعاً عن هذه الرؤية يعلل لبريني قائلاً بأنها: لا تكتسب إلّا من خلال خلفية معرفية وفلسفية وأدبية ووجودية؛ وهذا ما نطلق عليه لفظة أيديولوجيا، ومن ثَمَّ، فما يروج له الآن من كون العملية الإبداعية رهينة الذات/الذات المبدعة قول أريد به باطل، لأن هذه الذات ما هي إلّا تعبير آخر عن أيديولوجيا الذات في مجابهتها للعالم الذي لم تعد قادرة على مواكبته وصوغ تحوّلاته وإبدالاته. ولا أدلّ على ذلك أن الكثير من المبدعين جعلوا من هذه الأيديولوجية مِلحاً للعملية الإبداعية، على نحو ما نجده عند عبد الله راجع، وأمل دنقل... ومن جهة أخرى يذهب لبريني إلى كون المراهنة على الذات هي مراهنة أبدية عند جميع المبدعين منذ الأزل لكونها مرجل المشاعر والأحاسيس، وهي المبتدأ والمنتهى، فالإبداع الذي تنتفي فيه الذات هو إبداع لا روح فيه أي أنه إبداع ميت، وهذا لا يعني أن الأيديولوجيا تم إلغاؤها، بل هي مبطّنة بين تلابيب الذات منها تتغذى وتحيا. وخلاصة القول التي ينتهي إليها لبريني: إن علاقة الإبداع بالأيديولوجيا علاقة تأثير وتأثُّر، أخذ وعطاء، ترابط وتلاحم، بهما يستمد المبدع سلطة السمو جمالياً وإبداعياً.



عيسى حسن الياسري
شاعر عراقي

البراءة الصافية ما نريده لإبداعنا

يرى الشاعر العراقي عيسى حسن الياسري (1942) المقيم في كندا، أن الأيديولوجيا إذا ما أخضعت للتطبيق، فإنها تتآكل تدريجياً، سيما إذا ما تَصدّر من أسماهم لينين بـ«رعاع المدن» المواقع المتقدّمة في الحكم، ويكون خطرها كبيراً متى ما امتدت إلى الإبداع كما هو شأن «الواقعية الاشتراكية» التي ذهب ضحيتها كبار مبدعي الاتحاد السوفياتي الذين خرجوا عليها من أمثال مايكوفسكي وأنّا أخماتوفا ويسنين وبوريس باسترناك وغيرهم، ويضيف صاحب ديوان «العشبة»: لقد شهد القرن العشرون انهيار أكثر من أيديولوجيا، وفي قرننا الحالي تبرز الأيديولوجيا الدينية، والتي تهدّد العالم كله بعصر من الخراب، هذه الأيديولوجيا التي بدأت صناعة غربية أميركية، ولذلك فالمراجعة المتأملة التي قام بها مبدعونا للمخاطر التي تسببت بها الأيديولوجيات المختلفة من خراب على مستوى الحياة والإبداع، جعلتهم يعودون إلى تأمل الذات، وبما أن ذات المبدع هي ذات شمولية كلية، فإنها ذات جمعية رغم فرديتها كون المبدع هو المرآة العاكسة لكل انكسار أو تقدّم الأمة، علينا أن نؤمن بـ«مملكة الحرّيّة» التي نادى بها ماركس، ونداؤه هنا يعني أنه ضد «أدلجة نظريته العلمية» هذه النظرية التي تريد تغيير الواقع من خلال تغيير السلوك العام للأمة وليس فرضها عن طريق السلطة، ولأن الشاعر الفرنسي بودلير قال (لقد حاولت أن أسجن نفسي في مذهب مُعيّن فوجدت في هذا نوعاً من العقاب الأبدي فلجأت إلى البراءة الصافية)، فإن البراءة الصافية هي ما نريده لإبداعنا بعيداً عن أدلجته أو إخضاعه لسلطة الذات المنعزلة.



شروق حمود
شاعرة

موتها يعني موت النبض الإبداعي

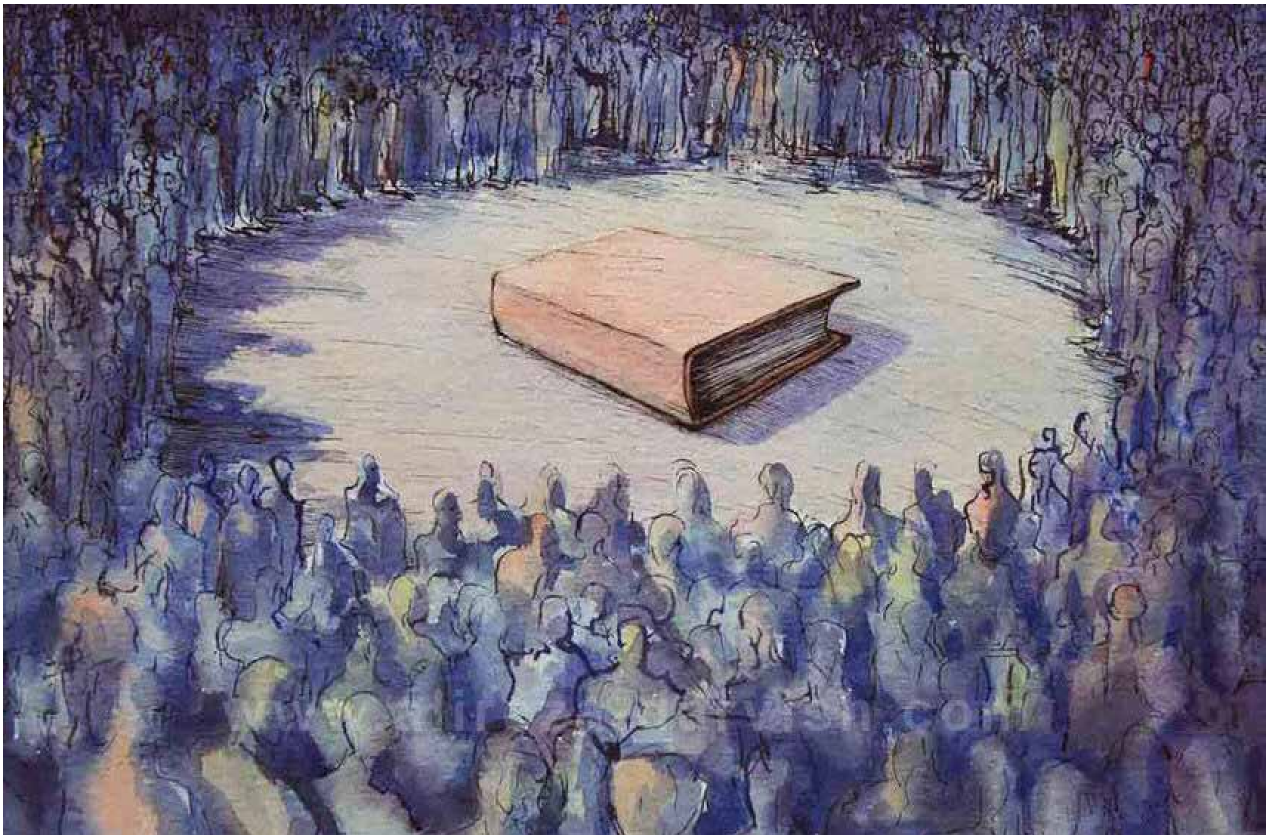
وتنفي الشاعرة شروق حمود، وجود نص لا يحتفي بالأيديولوجيا، ولو بطريقة مبطنة ومن وراء الكواليس، فكل قصيدة هي فعل مقاومة من نوع ما وصرخة نحو ليلٍ ما، حربٍ ما، وموتٍ ما، لكنْ هل يحتمل الإبداع بكافة أشكاله فجاجة الخطاب الأيديولوجي السياسي المباشر دون أن تخدش أجنحته الرقيقة أو تغص روحه بالدمع فتنحدر نحو الصمت؟. وتتابع شروق حمود قائلة: أعتقد أن هذا التساؤل يرفع إصبع الإجابة بحَدّ ذاته، لكون الأيديولوجيا يجب ألّا تكون أولوية في النص الإبداعي، مع ضرورة وجودها متخفية برداء العام والإنساني عن طريق التلميح لا التصريح والفجاجة، فالأولوية يجب أن تكون للإبداع وجمالية النص أولاً، وهي الحامل الرئيسي لما تبقى، أما عن موت الأيديولوجيا فهي لم تمت إنما تعيش سباتاً داخل أسرة الإبداع فقط، وهو السبات الرحيم إذ يرمم ما اهترأ من أردية داخلية وخارجية كانت تختبئ وراءها، وأغلب الظن أن ما كان في فترات مرّت بها بلدان العالم العربي سابقاً من الإفراط في تناول الأيديولوجيا من قبل الأدباء والشعراء أصاب القصيدة أو العمل الإبداعي بالسمنة والقارئ بالتخمة، لدرجة منعته لفترة طويلة من أن يتنفس الإبداع وشعرية النص، مما أصاب الكثيرين من شعراء وقرّاء أيضاً بحالة من الغثيان تحتاج لزمن للتعافي منها وإعادة تقبُّل هذا الحشو الفائض عن الحاجة للقضايا والسياسة داخل الجسد الشعري الهش. صاحبة ديوان «معلقاً في النص» ترى أن النص الذي تساقطت الشعرية منه بلعاب الخطابات يفيد القضية التي يَوَدّ الشاعر تعزيزها، بل قد ينفّر القارئ ويضر بالفكرة المراد إيصالها، ولَعلّ الخلفيات التي تقع وراء إلغاء الأيديولوجيا هي خلفيات منافقة متعلّقة بالخوف من الغد، وما قد يفرزه من تحوّلات قد تودي بالنص إلى ناصية الموت، إذا انتهى أو تحوّل الحدث أو الظرف المعاش، وقد تتعلّق أيضاً بالخوف من الماضي وإعادة دائرة سقوط الإيمان بالقضايا والعبث المعاش لفترة لا بأس بها، وبقدر ما لا تعتقد أنه من المستطاع إلغاء الأيديولوجيا فإن أمر إخفائها وتقليل حِدّة التعبير عنها فقط ممكن، لكن موت الأيديولوجيا معناه موت النبض في القلب الإبداعي.



لحسن ملواني
كاتب وقاص مغربي

علاقتها بالأدب لم تمت الموتة النهائية

يذهب الكاتب والقاص المغربي لحسن ملواني إلى أن الأيديولوجيا وعلاقتها بالأدب لم تمت الموتة النهائية، فإذا كانت الأيديولوجية ضئيلة الظلال في المنجز الإبداعي، فإن ذلك يعني انكفاءها وليس انعدامها، لأن المبدع وهو يواجه ذاته مؤطر بشكل أو بآخر بأيديولوجية مُعيّنة، والحال أننا اليوم أمام إبداعية يظهر أنها تؤسّس لوجودها، انطلاقاً من عناصر كينونتها الداخلية التي لا تلامس قضايا اجتماعية تصل من حيث أهميتها بين الكثير من الطبقات الاجتماعية، التي توحّد رؤيتها وهمومها نفس الطموحات. ويرى صاحب المجموعة القصصية «تيتريت» (النجمة بالأمازيغية) أن النقد على قِلّته قد ساهم في تعميق هذا البعد بين الإبداع والأيديولوجية بدعوى الحذر وتجنب السقوط في الضحالة والترهل الذي من شأنه أن يصيب المنتوج الإبداعي، وترتب عنه إسقاط الكثير من الإبداعات في الغموض والتعمية والإبهام، الأمر الذي يبعث على التساؤل حول جدواها، وجدوى نشرها وعرضها أمام جمهور لن يستطيع ولوج عوالمها، فإبعاد الإبداع عن غائيته الظاهرة يبعده عن التداول، بل قد يبعده عن الجمالية أيضاً، ولأن البعض أو الكثيرين يتحدثون أحياناً عن أزمة الإبداع، فلأن هذا الأخير مستغرق في الفردانية شبه المطلقة، مما حذا به إلى معاناة اليتم والهجران، وبمقتضى ذلك، لا نستبعد، أن تعود الأيديولوجية والالتزام إلى أحضان الإبداع، لكن بنكهة أخرى وبوجه يوازن بين الإبداعية المعانقة لهموم الفرد والجماعة في الآن ذاته..



العمل الفني: alireza darvish-إيران

المطلوب ثورة ثقافية أيضاً

منى فياض

قِلّة قليلة استعادت ذكرى الاجتياح في 4 يونيو/حزيران عام 82 أو هزيمة 5 يونيو/حزيران عام 67. بينما كانت هذه الذكرى تُسيِّل الحبر الكثير في السابق. ذلك أن الهزائم صارت أكثر من أن تُحصى؛ لكن الكتابات انصبت في الفترة الأخيرة على مئوية اتفاقية «سايكس- بيكو». هناك من يرى أن مصائب العالم العربي تعود إلى هذه الاتفاقية بالتحديد لأنها جاءت لتعلن موت السلطنة العثمانية وتقسيم العالم العربي.

ليس هدفي معالجة هذه المسألة، فأوروبا بعد أن خرجت من حروبها الطاحنة توصلت إلى إقامة اتحاد أوروبي نجح في لَمّ شملها رغم اختلافاتها الجوهرية المتعدّدة؛ بينما يفشل العالم العربي الذي يمتلك تاريخاً وحضارة ولغة وثقافة مشتركة في ذلك. ما يجعلنا نبحث عن ميدان آخر غير الميدان السياسي لفهم فشلنا وانحدارنا.

هنتنغتون في نظريته عن صراع الحضارات ينطلق من منطلق بنيوي، ينظر إلى الحضارات كبنى ثابتة لا تتغير،

من هنا تصادمها. لكن ماذا لو كانت الحضارات ظواهر تاريخية حسب ما تشير نظرية «نهاية التاريخ» المنطلقة من فلسفة غائية تؤمن باندفاع حركة التاريخ نحو الأمام على الدوام؟ يصبح التغيُّر أو «التقدُّم» أمراً ممكناً وقابلاً للتطبيق. كثر يميلون لرؤية هنتنغتون دون أن يدروا حين يعتبرون أن التخلف حالة ثقافية أو ذهنية ثابتة كما فعل أوباما ضمنياً حين أشار إلى المنطقة وصراعاتها المستمرة منذ 1500 عام. لكن الأمر ليس كذلك، ليس هناك من ثقافة أو ذهنية ثابتة وغير قابلة للتغيُّر.
يعتبر جاستون بوتول أن صدمة ما تلعب دور النابض وتحدث تقدُّماً في ميدان التفكير حول المظاهر السوسيولوجية وأن هذا لا يحصل للشعوب إلّا في أوقات الأزمات الكبرى. خاصة عندما تهتز المؤسّسات التقليدية أو تتغيّر لحصول حوادث تاريخية تساهم في قلبها على الأقلّ. لكن هذا التقدُّم لا يحصل في شكل أوتوماتيكي، ولا تستدعي كلّ أزمة التقدُّم حقاً، وإلّا ما هو التفسير الذي سوف نعطيه في أن الأزمة الكبرى (وسميت النكبة) التي تعرَّض لها العالم العربي في العام 48، لم تنتج، خلال أكثر من 60 عاماً، سوى الخراب؟ المطلوب أكثر من حصول أزمة أو كارثة. المطلوب بحسب بوتول أن يترافق ذلك مع «فترات صحو» وأن تتوافر «بيئة فكرية» أو على الأقلّ مجموعة من البشر معتادين- بسبب الميل الخاص أو بسبب المهنة- لأن يكونوا قادرين على تحليل الوقائع والتفكير بحريّة حول المواضيع المجردة. هذا ما حدث لليابان بعد حرب الأفيون في الصين(1848)، حيث وجد اليابانيون أنفسهم مهدّدين بالاحتلال من قوى خارجية، أجبرتهم على التغيير(ثورة الميجي 1868)، فانتقلت اليابان من إقطاعية (الشوجن) إلى سلطة الدولة التي اتخذت شعارها (إحياء وتجديد)... وقد حدث نفس التحوُّل في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، فتحوَّلت من ثقافة مارست العنصرية إلى ثقافة تحتضن الديموقراطية. سنغافورة مثال آخر، يرجح قدرة السياسي على التغيير الثّقافي، فقد قام (لي كوان يو) بنزع فتيل الفساد في بلاده، فكان بمثابة (الصدمة) لمجتمع تعايش مع الفساد لفترة من تاريخه. وتحوَّلت سنغافورة بعد ذلك إلى نمر آسيوي.
تتفاوت الشعوب في المناخ وفي الثروة وعدد السكان، بعضها حقّق تقدُّماً وبعضها الآخر لم يحقّق أي تقدُّم. التأخر ليس بسبب مناخ أو تضاريس أو حتى نظام حكم، وقد تكون هذه أسباباً تساعد في عدم ولوج أبواب التنميّة، ولكن المسكوت عنه هو بعض قيود البيئة الاجتماعية، وهي في الأساس تعود إلى الثّقافة والذهنية أو العقلية. الذهنية بُعْدٌ من أبعاد الثّقافة، وهي- بحسب لوغوف- تعيّن التلوين الجماعي للنفسية، أي الطريقة الخاصة في التفكير والإحساس لشعب أو مجموعة مُعيّنة من الأشخاص. ويجب تمييز الذهنية عن تاريخ الأفكار التي ولدت بجزء منها ضدها، فليست الأفكار المتبلورة وحدها هي التي تقود العقول، لكن أيضاً الغيوم الذهنية الضبابية التي تتوجد فيها أصداء مشوّهة للعقائد (الأصلية) وكلمات تساقطت دون محتوى. ولقد استخدم دوركهايم هذا التعبير وسوف يعيّن عبره الذهنية الجماعية وطريقة التفكير العامة التي تسود في مجتمع مُعيّن.
دراسة الذهنيات إذن، بالمعنى الذي تعطيه لها مدرسة حوليات الفرنسية عبر دوبي ولوغوف، لا تنفصل عن دراسة النظم الثّقافية ونظم المعتقدات والقيم والتجهيز الفكري الذي تبلورت داخله هذه الذهنيات وعاشت. بما في ذلك ارتباطها بالحرمان وأنواع السلوك والمواقف والاتجاهات التي تتمفصل بواسطتها مع النفسيات.
يرى دوبي أن علينا أن نولي الظواهر الذهنية نفس الاهتمام الذي نوليه للظواهر الاقتصادية والسكانية.. وواقعنا العربي هو الأكثر تجسيداً لهذه الفكرة، فالنموذج العربي تقليدياً (أو الصورة عن هذا العربي) هو عربي صدر الإسلام وعصور الازدهار الأولى. وهكذا تتم العودة إلى هذه الصور الأثرية في كلّ مرّة يريد العربي أن يستعيد فيها ثقته الضائعة بنفسه عبر نماذج وصور أثبتت نجاحها في التاريخ القديم.
تعيّن الذهنية إذن التكوين الجماعي للنفسية، الطريقة الخاصة في التفكير والإحساس لشعب أو لجماعة مُعيّنة. لكن ذلك لا يمنع أن ذهنيات متعدّدة قد تتواجد في نفس الحقبة وفي نفس الفكر، كما أنها تخضع للتحوّلات مثلها مثل كلّ الظواهر الأخرى. وقد يكون من الصعب الإمساك بها لرقتها ومن الصعب معرفة متى تظهر واحدة ومتى تختفي أخرى. فتمفصل الذهنيات مع البنى والعلاقات الاجتماعية، كما الحركة التي تساهم في تحوّلها، تتم في اطار نظمة قيم غالباً ما تتحكّم بسلوك الفرد تجاه الأعضاء الآخرين للجماعة المشارك فيها. ترتكز هذه النظمة على الضغوطات التي يقبلها الفرد أو يحاول خرقها، لكن كلّ واحد يعتقد أن على الآخرين احترامها؛ بالإضافة إلى أن الالتفات الخاص يجب أن يكون لما هو مسكوت عنه، فالخطر هنا يكمن في أن «يؤوّل الصمت على أنه غياب».
إذن يمكن لنا بعد أن حدّدنا الإطار العام لمفهومنا الخاص المتعلّق بالذهنية - كقابلة للتغيّر- أن نحاول تلمس جذور ما نعاني منه. فالزمن وحده لا يتكفل بحلّ مشاكلنا لأن المجتمع لا يملك حركة ذاتية مستقلة، بمعنى أنه يتحرّك وفق قوانين مُعيّنة كما يتحرّك الجسم الفيزيقي «ككل» في مسار مُعيّن أو اتجاه مُعيّن. هذا التفكير- بحسب كارل بوبر- صادر عن النزعة الكلانية، «فالمجتمع لا يتطوّر ولا يتحرّك حكماً من تلقاء نفسه في اتجاه الخضوع لقانون تغيير». هذا ما يجعلنا نعي أن الأوضاع لا تتغيّر من تلقاء ذاتها بحكم قوانين طبيعية ذاتية، لكن ذلك رهن بإرادات البشر الذين يتكوّن منهم هذا المجتمع ورهن بقدرة هذه القوى على القيام بالتغيير.
عاملان، فوق سائر العوامل الأخرى، حدّدا مسار التاريخ

الإنساني في القرن العشرين- بحسب شوماشر- أحدهما التطوُّر الذي حصل في مجال العلوم الطبيعية والتكنولوجيا. وثانيهما يتعلّق بالعواصف الأيديولوجية الكبرى التي غيَّرت بالفعل حياة الجنس البشري كله: الداروينية، الفرويدية، الماركسية التي أدت إلى الثورة الروسية ونتائجها، وتفجر النزعات القومية والعنصرية وفي أماكن يسود فيها التعصُّب الديني، دون أن نغفل دور نظرية النسبية ونظرية الكَمّ وما نتج عنهما من وسائل اتصال غيّرت وتغيّر العالم.

هذه التغيّرات بدأت بأفكار تكوّنت في أذهان نفر من الناس: أفكار حول العلاقات بين البشر، وكيف أصبحت وكيف من المحتمل أن تكون أو كيف يجب أن تكون؟.

من هنا الحاجة إلى الدفع بالتغيير

فما هي المميزات التي تطبع الذهنية السائدة في العالم العربي بطابعها؟ وإلى أي حَدّ نملك في بلادنا تقاليد ديموقراطية عريقة تساعد على تكوين نخبة قادرة على التفكير بحريّة وعلى تحليل الوقائع؟

عالمنا العربي البعيد عن الممارسات الديموقراطية، لم يخرج بعد من دائرة العنف والقمع والإرهاب وغياب الديموقراطية في بعض البلدان أو تعثرها في بعضها الآخر. وهذا يعود إلى فشل الدولة في التنمية وفي إرساء الحكم الرشيد والمواطنية وتأمين الحريّات كافة.

يشير نوتوهارا الياباني، كمراقب أجنبي، إلى أن العالم العربي ينشغل بفكرة النمط الواحد، على غِرار الحاكم الواحد. لذلك يحاول الناس أن يوحّدوا أشكال ملابسهم وبيوتهم وآرائهم. وتحت هذه الظروف تنوب استقلالية الفرد وخصوصيته واختلافه عن الآخرين. يغيب مفهوم المواطن الفرد وتحلّ محلّه فكرة الجماعة المتشابهة المطيعة للنظام السائد. وعندما تغيب استقلالية الفرد وقيمته كإنسان يغيب أيضاً الوعي بالمسؤولية عن النفس، فيصبح الشخص تابعاً، وعن الممتلكات العامة مثل الحدائق أو الشوارع أو مناهل المياه ووسائل النقل الحكومية والغابات، لذا تتعرّض للنهب والتحطيم عند كلّ مناسبة.

بدوره يضع فؤاد اسحق خوري اللوم في ما نحن عليه على الذهنية العربية ويجد أنها المسؤولة عن وضعنا الحالي. ذلك أن الممارسات السياسية والاقتصادية في أي مجتمع لا تتم بمعزل عن البنية الاجتماعية والقيم السائدة فيه. فهذه حصيلة تلك: أي أن النظم السياسية والاقتصادية تتخذ أشكالاً مختلفة في مجتمعات مختلفة تبعاً لاختلاف البنية الاجتماعية واختلاف القيم بالذات. بهذا المعنى يصبح وجود أو غياب الممارسات الديموقراطية في المجتمع العربي شأناً اجتماعياً، نحن مسؤولون عنه.

وبرأيه هناك أربع قواعد تتحكّم في تصوُّر العرب الذهني:

1 - التصوُّر اللاهرمي للكون والمجتمع.

2 - فكرة أن الضعف يكمن في الانفراد أو الاستفراد.

3 - فكرة أن القوة تكمن في الجماعة والتجمع، أو في الإجماع والاجتماع.

4 - تعطى الأوّلوية في التعامل والتفاعل بين البشر للتكتيك والقدرة على التحرك والمناورة.

ما العمل تجاه هذه الثّقافة السائدة والذهنية المسيطرة؟ ربما المطلوب ممارسة النقد الذاتي، الذي يرفضه بعض المثقفين تحت شعار «رفض جلد الذات»، ولكنها الطريقة الوحيدة للخروج من مأزقنا. وربما محاولة رؤية أنفسنا بعين «يابانية أو غريبة» تساعدنا على معرفة أهمية النقد الذاتي. يشير نوتوهارا في هذا الإطار إلى التجربة اليابانية التي عرفت أيضاً سيطرة العسكر على الإمبراطور والشعب وقادوا البلاد إلى حروب مجنونة ضد الدول المجاورة انتهت إلى تدمير اليابان. وتعلّم الشعب الياباني أن القمع يؤدي إلى تدمير الثروة الوطنية ويقتل الأبرياء ويؤدي إلى انحراف السلطة. لكن اليابانيين وعوا أخطاءهم وعملوا على تصحيحها وتطلّب ذلك سنوات طويلة وتضحيات كبيرة، وعوا أن عليهم القيام بالنقد الذاتي قبل كلّ شيء وبقوة. الإنسان بحاجة إلى النقد من الخارج ومن الداخل مهما كان موقفه أو وظيفته الاجتماعية أو الهيئة التي ينتمي اليها، إن غياب النقد يؤدي إلى الانحطاط حتى الحضيض.

وحدها التربية تساعدنا على الخروج من هذا المأزق ربما تُشكّل لنا الحالة اليابانية نموذجاً، مرّة أخرى، لتحوّل مجتمع تقليدي جامد إلى مجتمع متطوُّر. يدعم الناقد الأدبي كوجين أن الإصلاح (في فترة الحكم الميجي) لم يحمل فقط التقنية لكن أيضاً حساسيات وطرقاً معرفية جديدة. وهو يعتقد أن فكرة الإصلاح كانت قبل كلّ شيء ثورة فكرية مدفوعة إلى حدّها الأقصى. ومن أهم العناصر المركزية لهذه الأسطورة ما يتعلّق بحِراك المعرفة، بالمعنى العريض، في خدمة الدولة. والأبطال الحقيقيون للدولة الميجية هم «تجار المعرفة»؛ أولئك الباحثون عن المعارف والطلاب الذين يذهبون إلى القارات الأخرى، والمربون مثل F. Yukichi الذي لم يحمل معه من رحلاته إلّا الحماس للعلم وللتقدّم الغربيين فقط، لكن أيضاً المنظور الذي دفع بالفلاحين الشباب إلى العاصمة. فطوال القرن التاسع عشر، عمل العلماء اليابانيون على بناء البنية التحتية المفاهيمية والمادية والاجتماعية، لكي يستطيعوا تأويل المعرفة وإنتاجها. لقد بحث اليابانيون عن «الغزو الثّقافي» بأنفسهم ولم يخافوا من الثّقافة الواردة، بل جعلوها جزءاً من ديناميتهم الداخلية ومحفزاً لها.

فما الذي تقوم به مجتمعاتنا من أجل تخطي أوضاعها الراهنة؟ أين هي حركة الترجمة؟ ما هي وضعية التعليم والتربية في بلادنا؟ وماذا نعلمهم؟ هذا عندما تتوافر المدرسة.



مرزوق بشير بن مرزوق

الثّقافة والفَنّ كقوة ناعمة

لقد سبق استخدام القوة الناعمة خصوصاً من الولايات المتحدة بالتعاون والتنسيق بين البنتاجون (النراع العسكرية لأميركا) وهوليوود (النراع الناعمة)، قبل أن يتنبّه الباحثون والمتخصّصون إلى هذه القوة المؤثّرة في عقل ووجدان الشعوب.

ما هي القوة الناعمة؟ ربما أكثر من عَرَّفَها هو الكاتب الأميركي جوزيف س. ناي في كتابه (القوة الناعمة 2004)، حيث يصف هذه القوة بأنها قدرة الحصول على ما تريد عن طريق الجاذبية، بدلاً من الإرغام أو دفع الأموال.

ومن هنا السياق تمكّنت أميركا بعد الحرب العالمية الثانية، على وجه الخصوص، أن توظّف موسيقاها الصاخبة وأفلامها وحتى ملابسها وأطعمتها كقوة ناعمة أثّرت في وجدان شباب العالم الذي أصبح يجسّد في الحلم الأميركي أمله وغايته.

فالقوة الناعمة الأميركية هي البعد الثالث المساوي لقوتها العسكرية، وقوتها الاقتصادية هذه القوة التي تحقّق لأميركا على المدى الطويل انتصارات تفوق انتصاراتها العسكرية الميدانية.

في محيطنا العربي، شكّلت صناعة الأفلام المصرية قوة ناعمة وجاذبة بين الشعوب العربية، وأدركت الثورة المصرية بقيادة جمال عبد الناصر أهمية هذه القوة وتأثيرها ووصولها إلى وجدان الشعوب، وكان قرار تأميم صناعة السينما من أوائل قرارات الثورة، وإنشاء قطاع حكومي يشرف على توجيهها ودعمها وتوظيفها لأهداف الثورة وغاياتها، وكان تأميم صناعة السينما ومن بعده المسرح لا يقلّ أهمية عن تأميم قناة السويس، وتأميم قطاعات الإنتاج الخاص.

وبالفعل تمكّن الفيلم المصري والأغنية المصرية، والصحافة والمسرح من التأثير على وجدان الأمة العربية لتتسيد اللهجة المصرية على كافة اللهجات العربية.

إنها القوة الناعمة التي انتصرت فيها مصر في ميادين الفنون والثّقافة، دون أن تضحي بجندي من جنودها.

قد يحتكر عدد قليل جداً في العالم القوة الصلبة (العسكرية)، لكن اليوم هناك عدد من الدول أصبحت منافسة في امتلاكها للقوة الناعمة، مثل سنغافورة التي تقدّم نموذجاً في تصدير المعرفة التقنية والإدارية، وماليزيا التي تقدّم نموذجاً وسطياً ومتسامحاً ومتوازناً بين العقائد والتطوُّرات الحديثة، وكوريا التي تقدّم نموذجاً في تقدّم التعليم وصناعة السيارات وتكنولوجيا الاتصال، وتايلاند التي تتركّز قوتها الناعمة في السياحة والمزارات الطبيّة.

لقد أدركت تلك الدول، بقصد أو من دون قصد، أنها لن تتمكن على المدى القريب أن تتحوّل إلى قوة عسكرية تفرض غاياتها وأهدافها بالقوة على الآخر، لكنها اكتشفت في القوة الناعمة سبيلاً في تعزيز علاقاتها مع الآخرين بطريقة أكثر تأثيراً وجاذبية ونتائجها مستمرة على المدى الطويل.

ربما أدركت الولايات المتحدة الأميركية بأن هناك من ينافسها في مجالات القوى الناعمة، لذلك توجهت إلى استملاك وإطلاق مجالات ومساحات جديدة لتلك القوى من خلال امتلاك منصات التواصل الاجتماعي، كالفيسبوك، وتويتر، وياهو، ومايكروسوفت، وجوجل الذي يحتكر اليوم مواقع البحث التي تتحكم في مخرجات البحو ث.

لقد حان الوقت لمؤسّساتنا الأكاديمية العربية أن تقوم بتصميم مناهج تعليمية في مادة (القوى الناعمة)، وفي هذه البلدان الكثير من القيم ومن تراثها الفكري الذي يمكن الاستفادة منه وتحويله إلى قوة ناعمة تنافس فيها البلدان الأخرى، دون أن تتخلّى في تعزيز وتقوية قوتها الصلبة (العسكرية) والاقتصادية، ليكون لديها خيارات متعدّدة تواجه بها العالم.

التقينا- مؤخَّراً- في العاصمة المكسيكية الفيلسوف إنريكي دوسل، وهو أكثر من ترجمت أعمالهم إلى لغات أخرى، من بين الفلاسفة الذين يكتبون باللّغة الإسبانية. إنه شخصيّة كاريزميّة، كما أنه الصوت الأكثر تميُّزاً من بين دعاة «فلسفة التحرير»، وهي حركة استمدّت إلهامها من كارل ماركس، وبزغ نجمها في سنوات السبعينيات من القرن المنصرم، في أميركا اللاتينية، وهي الفترة ذاتها التي ظهرت فيها حركة «لاهوت التحرير» التي حظيت بشهرة واسعة، فيما بعد.

على الرغم من أن إنريكي دوسل أبصر النور في الأرجنتين عام 1934، إلّا أنه يعيش في المكسيك منذ ما ينيف عن 40 عاماً، عندما اضطرّته قنبلة، زُرِعت في مسكنه، إلى مغادرة بلاده إلى المنفى. وعلى الرغم من أن دوسل يتجاوز الثمانين عاماً إلّا أنه يتمتَّع بطاقة جبارة وبقدرات فكرية تستعصي على الكثيرين. ويجمع دوسل، في منهجه الفلسفي، بين أفكار «بارتولوميو دي لاس كاساس» السياسية والتزام «ليفيناس» الأخلاقي تجاه الآخر، كما أن منهجه يمثِّل الجانب «الهامشي» من النظرية النقدية الألمانية، التي انتقدها هو ذاته لأنها لا تصلح سوى للشمال المتقدِّم، فضلاً عن أنه انتقد، كذلك، كلاً من «أبل» و«هابرماس» لأنهما تناسيا، بسهولة، «ذلك التطهير العرقي الذي تعرَّضت له الإنسانية المهمَّشة في الجزء الجنوبي من الكرة الأرضية»، كما أنه، يرى أنه في بلاد مثل المكسيك، «يعيش 40 % من السكّان تحت خطّ الفقر الذي وضعه أمارتيا سن»، كما أن النسبة بين الـ 20 % الأكثر ثراءً، والـ 20 % الأكثر فقراً، في العالم، قد تزايدت لتصل، الآن، إلى: من 1 إلى 60»؛ لذا فإن دوسل يسعى «لتصفية الاستعمار» محاولاً تصحيح النزعة المركزية الفلسفية الأوروبية التي لا تلبّي الحاجات الضرورية للشعوب المقهورة.

ترجمة: د. محمد مصطفى

في حوار مثير مع إنريكي دوسل*

أوروبا لا تقرأ من أين أتت أفكارها!

■ ما أصول توجُّهك الفلسفي؟

- موطني الجنوب، فلقد وُلِدتُ في الأرجنتين، لكني لم أشعر بأني أرجنتينياً، عندما كان عمري 23 عاماً سافرت إلى إسبانيا، في رحلة استمرَّت 24 يوماً، سافرت كذلك إلى مونتفيديو، وريو دي جانيرو، والسنغال، والدار البيضاء، لكني عندما وصلت إلى لشبونة سألت نفسي: «من أنا؟». وعندها، لاحظت أني لست أوروبياً. وفي رحلتي تلك اكتشفت مدى جهلي بأميركا اللاتينية لأني كنت غارقاً في اهتمامي بأوروبا. لقد وددت الرحيل إلى أوروبا، لكني أدركت- آنئذ- أني لا أعرف شيئاً عن أصولي.

■ لكنك، قبل ذلك، ذهبت إلى إسرائيل «من أجل البحث في الشرق عن أصل أميركا اللاتينية»، بحسب كلماتك.

- وصلت إلى إسبانيا عام 1957. وهناك، كتبت رسالتي عن ماريتان، وبعد ذلك ذهبت إلى باريس، ومن هناك إلى إسرائيل، وكان في جيبي مئة دولار فقط. وفي إسرائيل، وجدت أن عليَّ أن أدرس شيئاً ما، ليس إغريقياً، شيئاً بحث عنه الأوروبيون ذاتهم في اليونان، لكنهم لم يعثروا عليه؛ لأن جانباً كبيراً من الفكر الأوروبي هو فكر سام. ولقد ساعدني ذلك كثيراً في إعادة التفكير في قصّة الفلسفة، وفي النظر إلى الفلسفة، على نحو مغاير تماماً، وهو ما اختمر عام 1968.



إنريكي دوسل

أنت ذاتك تقول إن فلسفتك في التحرير هي «ابنة عام 1968».

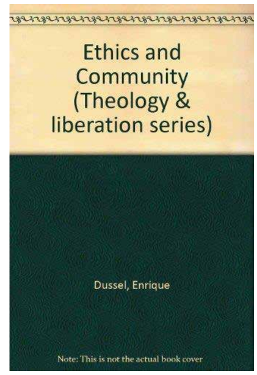
- إن ما نطلق عليه، اليوم، «تصفية الاستعمار الأبستيمولوجي»، وهي الفلسفة التي نشأت ومضة سريعة في الهامش، هي التي أثارت، في سنوات السبعينيات، ذلك السؤال: «هل بالإمكان التفكير انطلاقاً من الهامش؟» كان ردّ «سالا زار بوندي» على ذلك السؤال بالنفي، على حين رأى «ليوبولدو زيا» أن ذلك أمر ممكن، أمّا موقفي فقد كان وسطاً بين الاثنين؛ بمعنى أن التفكير انطلاقاً من الهامش هو أمر ممكن إن تعاملنا مع السلبي «الاستعمار»؛ أي أن الاستعمار غير ممكن مع المعاصرة، ولعلّ ذلك أمر معاصر تماماً، لأن نفي الكينونة هو وضع المرأة في مجتمع بطريركي، ونفي الكينونة هو، كذلك، وضع غير البيض في ظلّ العنصرية، كما أن ذلك هو وضع عنصر العمل في ظلّ الرأسمالية، وهو، كذلك، وضع البشر في السياسات الليبرالية الجديدة. إن الفصل بين الكينونة وانعدامها يُعَدّ من القضايا الفلسفية الأثيرة، وإن لم يتمّ إثارتها كثيراً. والواقع أنه عندما زرت مدينة إفسوس، ورأيت أنموذجاً معمارياً للمدينة التي يحيط بها سور طوله مئة كيلو متر، أدركت ما الذي قصده هرقليطس بعبارته الشهيرة: «ينبغي الدفاع عن القوانين كما يتمّ الدفاع عن أسوار المدينة». فما وراء تلك الأسوار هم البرابرة؛ أي من لا كينونة لهم. وقد استمرّ ذلك، حتى الآن، بالنسبة للمكسيكيين في الولايات المتحدة، وللسود في أوروبا. إن هذا الموضوع هو جوهر فلسفة التحرير.

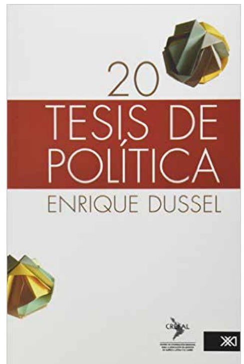
وهل يتطلّب ذلك تحريراً للفلسفة ؟

- إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من التفكير في ما هو كائن، فقط، للتفكير فيما ليس بكائن؛ وذلك لأن ما ليس بكائن هو أكثر واقعيّةً ممّا هو كائن. إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من النزعة المركزية الأوروبية، أن تحرّر نفسها من أن تكون فلسفة ذكورية، رأسمالية وذات توجُّه سياسي ليبرالي. إن على الفلسفة أن تحرّر نفسها من أن تكون فلسفة الجنس الأبيض بما يحيل باقي الفلسفات إلى لا فلسفة. لقد ذكر «لوك»، وهو مؤسِّس الليبرالية أن سكّان أميركا الأصليين لم يستزرعوا الأرض وفقاً لمشيئة الربّ، وذلك هو الرأي الذي تَمّ الاستناد إليه للوصول إلى نتيجة، مؤدّاها أن تلك الأرض لم تكن ملكاً لأحد، ومن ثَمَّ فإن الأوروبيين لم يسطوا عليها. إن «لوك» لم يدرك أن الربّ الذي آمن به السكّان الأصليون كان ربّاً للقبائل الرحّل الذين لهم علاقة أخرى بالأرض، تختلف عن علاقة الأوروبيين بها. إن من يدافعون عن «لوك» لا يتناولون مثل هذه الأمور، كما أن «ماركس» ذاته لم يتناولها. وعندما أقرأ ذلك أشعر بالأسى، ولعلّ ذلك ما يدفعني لأن أقول لطلبتي إن كلّاً منا بداخله قدر من «التطيُّر»؛ أي النزعة لإبداء آراء لا تستند إلى الحقائق أو البراهين الملموسة، بل إلى الظن؛ لذا فعلينا جميعاً أن نتخلّى عن مثل تلك الآراء، وأن نقرأ النصوص؛ لنرى الأشياء على حقيقتها!

هل بوسعك أن تعطينا بعض الأمثلة أو النتائج التي تشتمل على نوع من «التطيُّر»؟

- سوف أسرد نصّاً عن توما الإكويني، وهو من رسالته عن الخطيئة الأصلية: «على الرغم من أنها ارتكبت خطيّة، إلا أن تلك الخطيّة الأصلية لا تنتقل إلى خطيّة الأبناء؛ وذلك لأن الذكَر هو الذي يمنح الوجود، أمّا المرأة فهي مجرَّد مادّة». ولعل ذلك يشير إلى أن الذكر يمارس على المرأة ما يمارسه السيّد الإقطاعي على العبيد. لاحظ الذكورية الشوفينية! إن «تطيُّري» يسمح لي باكتشاف أشياء، لا يمكنني أن أنسبها إلى ذلك العظيم توما الإكويني، وإن كانت مثل تلك الأمور





قد حدثت في عصره، مثل العبودية على عهد أرسطو، وذلك يحدث اليوم كذلك، فمثلاً: بعض الأمور يغفل عنها «رورتي» في ليبراليّته، أو «هابرماس» في ديموقراطيّته الاشتراكية. فعلى سبيل المثال: يدرس «هابرماس»، في كتابه عن نظريّة الفعل الاتّصالي، كلّاً من «دوركهايم»، و«فيبر»، و«بارسونز». لكنه يغفل «آدم سميث»، و«مالثوس»، و«فالراس»، لأنه يعتقد أن الاقتصاد لم يعد علماً نقدياً. تلك هي المثالية الشكلانية! إنه ينسى تحويل رأس المال الذي نتج عن العمل في الهامش إلى المركز، الذي يتمّ منذ أن وطئت قدما كولمبوس أميركا. إن هؤلاء الكتّاب هم مغرقون في المركزية الأوروبية، وليس لديهم أيّ حسّ نقدي بالعولمة.

ترى في كتابك «سياسة التحرير» أن أوائل فلاسفة الحداثة لم يكونا «ديكارت» و«سبينوزا»، بل «دي لاس كاساس» و«سيبولفيدا» و«سوارث».

- عندما أذكر ذلك، يعتقدون، في إسبانيا، أني احتفل بأرض الأجداد، لكني أقول لهم أن ينتظروا قليلاً، فإن ذلك يستدعي بعض الانتقاد. الواقع أن القرن السادس عشر ليس له وجود في الفلسفة، فلقد تجاهل الفلاسفة الفرنسيون والألمان والأميركان فترة نهضة الأربعمئة، ودلفوا، مباشرةً، إلى ديكارت ونيوتن. لكن، ما الذي حدث في القرن ونصف القرن قبل ذلك؟ لقد بدأ كل شيء في إسبانيا. لقد ألقيت محاضرة- مؤخّراً- في مدنية كولون الألمانية؛ حيث قمت بتفكيك الخطاب التقليدي عن الحداثة. لقد ذكرت هناك قصّة ديكارت الذي كان تلميذاً للجزويت، ودرس في مدرسة لافلش. لقد كان له أب روحي هناك، وكان يتعيَّن عليه كلّ يوم أن يؤدّي اختبار الإيمان ثلاث مرّات. إن ذلك هو الكوجيتو. وفضلاً عن ذلك فإن أوَّل كتاب فلسفة قرأه كان كتاب «سوارث» في «الاختلاف الميتافيزيقي»، وهو كتاب لا يزال حيّاً إلى الآن.

تؤكِّد أنك تعلّمت المنطق على يد فيلسوف مكسيكي؟

- نعم إن الأمر كذلك. لقد درست منطق أنطونيو روبيو، وهو أستاذ مكسيكي . وعندما ذكرت ذلك في مؤتمر، في تكساس، لم يحظَ ما ذكرت بتقدير كبير، لقد بدا أن ذلك أمر غريب بالنسبة إلى الحضور. والواقع أننا أصدرنا- مؤخّراً- قرص DVD، يشتمل على المئات من الأعمال الفلسفية من أميركا اللاتينية، ومن بينها «منطق روبيو» الذي ألّفه باللاتينية. إن هذا المنطق يُعَدّ تعليقاً متميّزاً على أرسطو، وقد عَدَّه الجزويت عملاً تعليمياً بامتياز، فقرّروا تدريسه في جميع مدارسهم، من الهند إلى ستوكهولم. لقد كان «روبيو» إسبانيّاً، وصل إلى المكسيك في سنّ الثامنة عشرة، وقد تعلّم كلّ ما تعلّم، وألّف كلّ ما ألّف من فلسفة ومنطق، هنا، في المكسيك. والواقع أن أفكار «ديكارت» في اللانهاية يصعب فهمها من دون شروح «سوارث». ولا يقتصر الأمر على ذلك، فكافّة أعمال «سبينوزا» (وهو يهودي سفردي، تمّ طرده من إسبانيا) لا يمكن أن تنجلي دون إيضاحات «سوارث». الواقع أنه قد تكون هناك فلسفة في القرن السادس عشر، لكنها ليست فلسفة أنطولوجية. لقد وضع ديكارت- بالنسبة إليّ- أسس الأنطولوجيا الذاتية. لقد مهَّد القرن السادس عشر لأسس الأخلاق والسياسة. لكن، ما الذي كان يتعيَّن البرهنة عليه آنذاك؟ لقد كان يتعيَّن البرهنة على أن الأوروبيين كانوا على صواب عندما غزوا أميركا.

هل بإمكانكم أن توضِّحوا لنا، على نحو أكبر، أهمّيّة «سيبولفيدا» أو «سوارث»؟

- لقد رأى «خينيس دي سيبولفيدا» أن للأوروبيين الحقّ في الغزو؛ وهنا أمر لم يعد يتمّ مناقشته. لكن ذلك لا ينفي أنه فيلسوف حديث عظيم. لقد برّر، من الناحية العملية، حقّ أوروبا في الغزو، وكان ذلك أساس الافتراض السياسي والأخلاقي لدى ديكارت. لقد كان ذلك في الوقت الذي تحرّرت فيه أمستردام من الاحتلال الإسباني، وأصبحت مركز التجارة العالمية. ولم يهتمّ الهولنديون سوى بإدارة أعمالهم، ولم يهتمّوا كثيراً بشؤون الحكم. ومن هنا، نشأ النظام الرأسمالي العالمي. وفي ظلّ ذلك بزغ نجم «ديكارت» و«سبينوزا»، وهما فيلسوفان من الطراز الإسباني، وإن انتمى كلّ منهما إلى البرجوازية الأوروبية. وعندما أقابل أساتذة في هارفارد أو في برلين أقول لهم إن تفكيرهم قد يكون سطحياً؛ لأنهم لا يعرفون ما قد حدث في العالم، وما يزالون يعتقدون أن ديكارت هو أوّل الفلاسفة الحداثيّين. إنه ليس كذلك. لقد كان هناك قرن كامل من الفلسفة سبق ديكارت. إن كتاب «الاختلاف الميتافيزيقي» لـ«سيبولفيدا» كان هو أساس فلسفة القرن السابع عشر بأسره. لقد ذكر «لايبنتز» أنه أهمّ كتاب فلسفي، كما أقرّ «ديكارت»، كذلك، أنه أوَّل كتاب فلسفي يطّلع عليه. لقد تَمَّ إحراق كتاب «سوارث» «في القوانين» في لندن، على نحو ديموقراطي، لتحقيق مقولة أن سلطة الملك إنما تُستَمَدّ من الشعب، لا من الله. إن على إسبانيا أن تعيد استكشاف القرن السادس عشر من خلال رؤية مغايرة.

وكيف ينبغي أن تكون تلك الرؤية؟

- لقد كانت إسبانيا تمثِّل الجنوب

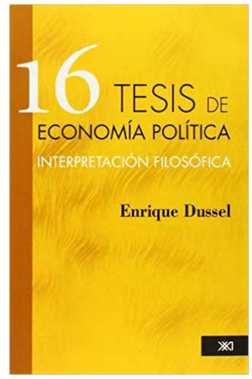
الأوروبي، لكنها كانت، بدورها، تمثِّل الشمال بالنسبة إلى العالم العربي. لنتذكّر عظمة غرناطة وقرطبة. الواقع أن أوّل إنسان معاصر كان ابن رشد الذي مَيَّز بين العقل والنقل، وأكّد على أهمّيّة العلوم التجريبية. لقد كانت قرطبة أكثر المدن العربية ازدهاراً؛ لذا فإني أرى أنه ينبغي أن يتمّ إعادة بناء تصوُّرنا عن إسبانيا، وإعادة بناء تصوُّرنا عن أميركا اللاتينية كذلك. لقد ولدت أميركا اللاتينية من رحم إسبانيا القرن السادس عشر. وعندما يسير المرء في وسط المكسيك، فإنه يدرك- بلا ريب- أنه يسير وسط حضارة كونية؛ ولعلّ ذلك يرجع إلى أن إسبانيا كانت قوّة عالمية عظمى.

▣ تقترح، في كتابك «أخلاق التحرير»، إحداث نوع من «القطيعة مع وجهة النظر الهيلينية المركزية» في الفلسفة، والذهاب إلى ما وراء ذلك؛ أي إلى مصر وآسيا الوسطى. وكما تقول أنت، دائماً، «القرون التي تفصل مصر عن أفلاطون تزيد عن تلك التي تفصلنا نحن عنه».

- يعود التشريع، في مصر، إلى 5000 عام، وإلى أقدم من ذلك في آسيا الوسطى. إن أوّل المدن في جنوب تركيا تعود إلى ما ينيف على 8000 عام، وقد مَرَّ التشريع عبر العديد من الثقافات. لقد تحدَّثت شرائع حمورابي عن الفئات الرئيسية: (الأرامل، واليتامى، والفقراء، والأغراب) التي تحدَّث عنها «ليفيناس» عندما تحدَّث عن الآخر. إن أفكار حمورابي تتَّفق مع فكر فلسفة التحرير، لكن حمورابي لم يتحدَّث عن عالم مستعمَر، لأن كلّ شخص يفكّر في الآخر من خلال الظروف التاريخية المحيطة به.

▣ ثم جاء تراث العالم العربي...

- تمثِّل اليونان العالم الهيليني. لكن، مَنْ ورث اليونان ؟ لقد ورثها العالم العربي. إن المساجد العربية كانت كلّها تكافئ قبّة أيا صوفيا. وفي حلب، تمكّن الكندي، بفضل العلماء المسيحيين واليهود، من التعرُّف إلى أعمال أرسطو في القرن الثامن الميلادي؛ أي قبل أن يتعرَّف القدّيس توما الإكويني إليها بخمسة قرون!. في هذه الحقبة كان المسيحيّون متأثّرين، أيّما تأثُّر، بأفكار أفلاطون، وكذلك بأفكار آباء الكنيسة، ولم يكونوا على دراية وثيقة بأعمال أرسطو. وفي القرن التاسع، تأسَّس بيت الحكمة في بغداد (ومنها انتقل إلى القاهرة ثم إلى قرطبة)، وكان بيت الحكمة هو معهد ماساشوستس للتكنولوجيا في القرن العاشر. وفي طليطلة، تمَّت ترجمة النصوص اللاتينية، حيث نشأت، بفضل ذلك المدرسة الإسكولاستية. وفي سمرقند، كان لدى ابن سينا مكتبة تضمّ 400,000 مجلّد، على حين اشتملت مكتبة شارل مارتل على 800 كتاب، على أقصى تقدير. وكلّ ذلك يساعد على إحداث قطيعة مع العالم الهيليني، كما يساعد على التوقُّف عن الاعتقاد بأن العالم اللاتيني هو الذي ورث العالم اليوناني. لقد انتقل تراث اليونان عبر العالم العربي، وكانت معرفة العالم العربي ذاتها تجميعاً للمعارف الفارسية، وحتى تكتمل الصورة، لابدّ أن نربط كلّ ذلك بالصين.





▣ ترى أن الأوروبيين قد نسخوا كلّ تراث الصين حتى جاءت الثورة الصناعية؟

- ذلك ما اكتشفناه الآن. ويُعزى الفضل في ذلك إلى كتاب جون هوبسون «الجذور الشرقية للحضارة الغربية» الذي يبرهن على أن أدوات الثورة الزراعية الإنجليزية قد صمَّمها تقنيّون صينيّون. ولعلّنا لا ننسى أن الصينيين قد اكتشفوا الحديد في القرن الثاني، والورق في القرن السادس، والطباعة في القرن الثامن، والعملة الورقية في القرن التاسع. ومع ذلك، يذكر «تولمين»، في كتابه «كوسموبوليس» (المدينة الكونية)، أن عصر الحداثة يبدأ مع مطبعة «جوتنبرغ». لقد اكتسب «جوتنبرغ» كلّ هذه الشهرة بتقليده لما فعل الصينيّون. إن ذلك يساعدني على إزالة كافّة الغموض عن عصر النهضة. لكن هؤلاء المبتكرين المهمّين لم يحظوا بأيّ تقدير أكاديمي. لقد وضع «مارتين برنال» ثلاثة مجلّدات للبرهنة على أن الفكر الإغريقي جاء من مصر «أثينا السوداء: الجذور الإفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية»، كما أن جافين منزيس كتب، في عام 1434، ما يلي: «كان وصول إحدى السفن الصينية إلى إيطاليا إيذاناً بميلاد عصر النهضة»، كما ذكر أن كافّة اختراعات «ليوناردو» قد نُسخت من موسوعة صينية (نُسِخ «ليوناردو» فقط!). لقد تبنَّت أوروبا العديد من الأفكار وطوَّرتها، لكنها لم تقر، أبداً، من أين أتت تلك الأفكار.

هامش:

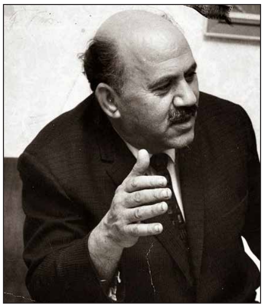
* حوار أجراه جابريل أرنائيث، في مجلّة «Filosofía Hoy» الإسبانية، عدد (مايو، 2016)، تحت عنوان:

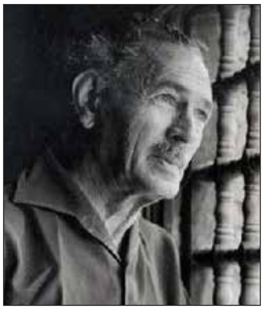
Enrique Dussel: EL Giro Descolonizador, pp. 76- 79 Filosofía Hoy Guía Especial: Qué Piensan Los Filósofos de Hoy.

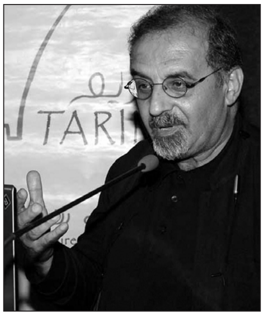
في يومها العالمي

مِعْمارِيون عَرب.. في الصَّدارة

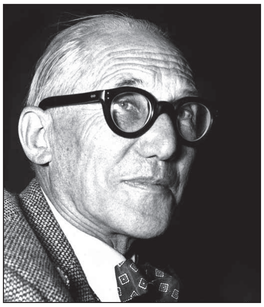
بنيونس عميروش


محمد مكيه

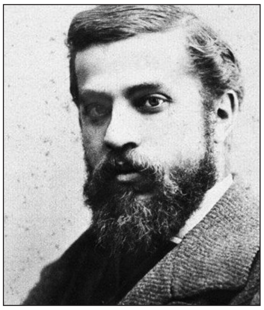

حسن فتحي



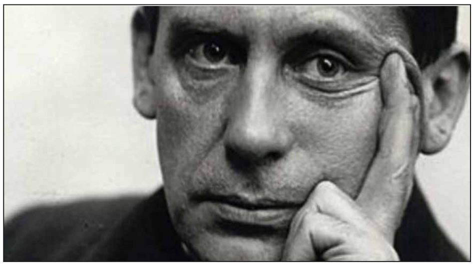
راسم بدران


لوكوربيزييه


فيتروف


أنطوني غاودي


زها حديد


والتر غروبيوس


رفعة الجادرجي

يظلّ المعمار من أقدم النشاطات التي ارتبطت بالإنسان بدافع ضرورة الاحتماء من الأخطار التي تمس الحياة الآمنة، على اعتبار المأوى فضاء العيش الأول، من الولادة إلى الممات. فيما ظلّت البنايات عبر التاريخ القديم والوسيط موكولة لمعماريين وبَنَّائين ومتعاونين يزاولون حرفتهم باجتهاد ودون التركيز على مسألة التوقيع التي لم تكن واردة في الأصل، غير أن جسامة ما قام به بعض المعماريين القدامى في مجال التشييد العمراني جعل أعمالهم مرجعاً رئيسياً، كما هو الشأن بالنسبة للمعماري الروماني المعروف بـ«فيتروف» Vitruve الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد. وذلك إلى أن بدأ الاهتمام بأسماء المعماريين، مروراً بعصر النهضة وإلى حدود القرن التاسع عشر الميلادي استناداً إلى بروز المهندس المعماري المحترف بالتوازي مع الشروع في التكوين الأكاديمي الرسمي في كلية الفنون الجميلة بباريس سنة 1819، وفي جمعية العمارة بلندن سنة 1847، وبمعهد ماساشوستش للتكنولوجيا بالولايات المتحدة الأميركية عام 1868.

ونظراً لأهمية المعمار، منذ القدم، في تحقيق شروط العيش الإنساني الموصول بالراحة والأمن والجمال، إضافة إلى أبعاده الحضارية والاجتماعية والاقتصادية، تم تحديد فاتح يوليو/تموز يوماً عالمياً للهندسة المعمارية وامتداداتها في ما يخصّ تخطيط المدن والهندسة المدنية Genie civil والمنشآت الفَنّيّة Les ouvrages d'art وغيرها.

وبالمناسبة، إذا كنا في مثل هذا اليوم الاحتفائي نتذكّر مشاهير المهندسين المعماريين العالميين من طينة الإسباني أنطوني غاودي Antoni Gaudi 1926 - 1852 والسويسري الفرنسي لوكوربيزييه Le Corbusier Charles- Edouard Jeanneret-Gris 1965 - 1887 والألماني والتر غروبيوس Walter Gropius 1883 - 1969، فإن المقام يدعونا لاستحضار أسماء مهندسين معماريين ومؤلفين معاصرين عرب، من أمثال العراقيِّين رفعت الجادرجي ومحمد مكية وزها حديد، والمصريِّين حسن فتحي وعبد الواحد الوكيل وعبد الباقي إبراهيم وعبد الحليم إبراهيم ومصطفى لمعي، والفلسطيني جعفر طوقان، والفلسطيني الأردني راسم بدران، والسعودي علي الشعيبي وغيرهم، إذ لم يدخروا جهداً في منح العمارة والمدينة العربيَّتَيْن ميزتهما وهالتهما ضمن الوعي بضرورة الرقي بالمعمار في بعده الكوني والدفع به ليتوافق مع التغيُّرات المجتمعية والبيئية التي صار يعرفها العالم بشكل متسارع.

تُعدّ العراقية زها حديد الراحلة مؤخراً (1950 - 2016) أحد أبرز الوجوه المعمارية عالمياً، إذ قاربت المشاريع التي نفذتها الألف، وهي التجارب المتفرّقة عبر 44 بلداً. ارتبطت أعمال زها بأسلوبها المبتكر ذي النبرة الانسيابية الموصولة بخيال طري مدفوع بحس حداثي قائم على قواعد التفكيكية، ما دفعها لاعتماد إمكانات الحديد لمضاعفة درجة الكمونية في الطاقة والديناميكية التي طالما دعَّمت أصالة أعمالها الفريدة والخاصة للغاية، الشيء الذي جعلها مهندسة ذات توجه معماري يتفاعل بخلفية فلسفية وجمالية مع المدينة المعاصرة باستمرار. إن تصاميمها التي أمست تُصنَّف ضمن التجريد الديناميكي، والتي أكدت إمكانات تنفيذها من خلال عديد المشاريع الكبيرة والموزَّعة عبر كثير البلدان. واستناداً إلى منجزاتها الهائلة، اعتبرت مجلة «التايمز» زها حديد كرابع أقوى امرأة في العالم سنة 2010، كما وُصِفَتْ بأقوى مهندسة في العالم. فيما فازت بجائزة بريتزكر التي تعادل قيمتها جائزة نوبل، ومُنِحت جائزة توماس جيفرسون للهندسة المعمارية، وجوائز وأوسمة أخرى عديدة. على امتداد مسارها الأكاديمي والبحثي، ظلّت تشتغل بروح الفنَّان المسلَّح بالعلم، بحيث أخلصت للإبداع المعماري والتشكيلي، ولذلك تميّزت تصاميمها المعمارية بالخيال والجرأة الواعية، ما دفع الناقد المعماري أندرياس روبي للقول بكون «مشاريع زها حديد تُشبه سفن الفضاء، التي تسبح دون تأثير الجاذبية في فضاء مترامي الأطراف».

وانتقالاً إلى مُواطِنها المهندس المعماري محمد صالح مكية (1914 - 2015)، فقد عَرَفت منجزاته وتصوّراته المعمارية وأعمال شركته «شركاء مكية للاستشارات المعمارية والتخطيط» جدالاً ومناقشات بعديد من الكتب والدراسات والمؤتمرات والمعارض. فيما تجسّدت إبداعاته المنفَّذة بخاصة في مسجد الدولة الكبير بالكويت، وتعمير وصيانة وبناء جامع الخلفاء، وجامع السلطان قابوس الكبير. قامت أعماله على الإدماج المبتكر للموتيفات والأشكال التراثية في المعمار الحديث، إيماناً منه بخصوصية الأبعاد الزخرفية في العمارة العربية التي «امتازت بنوع من الفَنّ التشكيلي الذي اندمج عضوياً بالعمارة ولم يكن قابلاً للانفصال عنها، كما هو الأمر في العمارة التي حفلت بالتماثيل في الفنّ القوطي أو باللوحات الأيقونية في الفَنّ البيزنطي، ثمّ لم تلبث هذه الفنون أن استقلت وأصبحت فَنّاً لذاته»(1). دون إغفال اجتهادات محمد مكية الفعالة في شتى مجالات الهندسة المعمارية والمدنية، مع تركيزه على الثّقافات والحضارات الإسلامية والمتجسّدة في مشاريعه المختارة ضمن الأرشيف الذي أهداه لمركز الآغا خان للتوثيق في 2012.

مع المهندس المعماري الفلسطيني جعفر طوقان (1938 - 2014)، تمسي قطع الحجر وحدات شعرية لتوريق البناء المَوْصول بأسلوبه المدثر بروح طلائعية، خاصة وقد ترعرع في بيئة مُتْرَعة بالإبداع والصور المنبعثة من قصائد أبيه الشاعر إبراهيم طوقان كاتب النشيد الفلسطيني «مَوْطني». من ثمّة، سرعان ما شذّب مفاهيمه وكوَّن رؤيته المعمارية التي تخطت الأنماط المسكوكة لتتبنى التجديد القائم على شرط التوافق مع معطيات البيئة، ما جعل منه أحد أشهر معماريي الحداثة في العالم العربي. حقّق عِدّة مشاريع، ونال عِدّة جوائز من بينها جائزة فلسطين للعمارة وجائزة الآغا خان للعمارة الإسلامية. هذه الأخيرة، نالها أيضاً مُواطِنه المهندس المعماري راسم بدران (مواليد 1945) الذي بدوره استند إلى التراث كإطار مرجعي لطرح سبل الانفتاح والتحديث الذي رافق مشاريعه ضمن مسألة الأصالة والمعاصرة في أفق تطوير العمارة العربية الإسلامية. وليس من الغريب في شيء بخصوص حساسيته الشفيفة تجاه الطبيعة وهو ابن الفَنّان الفلسطيني جمال بدران، بحيث تتخذ تصاميمه الشمس والرياح وحركاتها بعين الاعتبار، في انسجام تام مع أسلوبه الذي يولي أهمية قصوى للسياقات الاجتماعية والثّقافية والبيئية، كما نستشف ذلك في منجزاته. في السياق ذاته المتعلّق بالتراث ونوعية البيئة، يؤكد المهندس المعماري السعودي علي الشعيبي على قيمة الممرات وساحات التجَمُّع بوصفها أساساً لنظام الحركة في القرية والمدينة على حَدٍّ سواء، لقناعته بكون «أهمية الساحة تكمن في وظيفتها الاجتماعية، وترتبط بالذاكرة أكثر من الأماكن الخاصة». من ثمّة عمل بَداءَةً على تطويع العمارة الغربية باحثاً عن مداخل استلهام العمارة العتيقة، ليتوصل إلى إنجاز



قرية القرنة-حسن فتحي



مدرسة من تصميم جعفر طوقان

تصاميم بيئية ديناميكية تمنح الروح للفضاء، وتسمح باستثمار الطوب في بناء الأقبية، فيما تُقَلِّل من استعمال الخرسانة الباهظة التكلفة، تماشياً مع الفكر الحديث الذي يتجه نحو الاقتصاد في استخدام المواد، ما رشحه للفوز بعديد الجوائز، منها جائزة الآغا خان جنيف عن مشروع ساحة الكندي.

لَعلّ هذه التصوّرات المعمارية التي ما فتِئت تنصب حول كيفيات التوليف الممكنة بين أضداد التراث والتجديد، لابد وأن تحفزنا للوقوف عند المهندس المعماري المصري حسن فتحي (1900 - 1989) الذي أثار مسألة المرجعية التراثية وعلاقتها بالهويّة منذ بدايات القرن العشرين، ليكرّس حياته للتنقيب عن الوسائل الكفيلة بحلّ معضلة السكن الخاص بشريحة المعوزين في الدول النامية، وساكنة الريف المصري بخاصة، ليلتجأ إلى استخدام المواد المحلية بالطرق التقليدية في ورش البناء، بأقلّ تكلفة ممكنة، مع مراعاة حاجيات السكان وإيجاد الحلول الكفيلة بالرفع من مستواهم المعيشي بتطوير اقتصادهم وإنعاشه. ويبقى كتابه الشهير «البناء مع الشعب» (1969) أصدق أثر على اجتهاده الإبداعي القائم على نظريته وأسلوبه المعمارِيَّيْن المَنْثورَيْن لتخطيط الريف وتهذيبه. من ثمّة، يُعَرِّف المعلم حسن فتحي الثّقافة بكونها تفاعل ذكاء الإنسان مع بيئته التي يعيش فيها عبر عمليات استيفاء حاجاته الروحية والمادية، لتتأسس فلسفته البنائية بارتكاز تصاميمه على نظرة تستوحي روح العمارة العربية الإسلامية من خلال مظاهر المَساكن الريفية النوبية المَبْنِية بالطوب اللبن، ومن منازل وقصور القاهرة العتيقة ذات المرجعية العثمانية والمملوكية بخاصة. وفي تأكيده على صنع الآجر من الطين ومن نفس المنطقة التي يقيم فيها مشروع البناء، إنما يُفَعِّل مقولته المأثورة: «انظروا إلى الأرض تحت أقدامكم ثمّ ابْنوا»، بقدر ما يُعبِّر عن موقفه من الاستيلاب الغربي في المجتمع العربي الذي استعار الثّقافة الغربية دون الأخذ في الحسبان طبيعَتَيْ الجغرافيا والمناخ المحَلِّيَيْن، خاصة أنه يعتبر نمط البناء العربي، المعمار الوحيد الذي نجح في اجتناب السماء للإنسان، حيث «هنا السماء والأرض في عناق مستمر لا مثيل له إلّا في البيت العربي، فأين تجد فكرة الجدران الأربعة، حيث تتوحّد الحياة مع الموت في عملية الدفن والزرع». بهذه الرؤية الفذة نَفَّذ حسن فتحي الحائز على جائزة الآغا خان لمساهمته الفعالة في خدمة العمارة الإسلامية، عِدّة مشاريع بمصر وعديد البلدان الأجنبية، ما وضعه في مصاف مُنَظِّري فَنّ العمارة في النصف الثاني من القرن العشرين.

في المقابل، يشير عفيف بهنسي إلى أن المهندس العراقي رفعة الجادرجي «نجح بوصفه من أبرز المفكرين المعماريين العرب في تحليل خصائص العمارة التقليدية، محاولاً التمييز بينها وبين واقع العمارة المعاصرة، ويرى في أبحاثه أن بنيوية العمارة التقليدية قائمة على بنيوية فكرية تقليدية، كانت قد تكوّنت على الحس والتلقائية منسجمة مع الحس الجمالي والمكوّن الثّقافي والاجتماعي للإنسان التقليدي»(2). من ثمّة، فبالرغم من تأثيره بالحداثة المعمارية، إلّا أنه بات يحتفظ باللمسة العراقية من خلال إصراره على تغليف واجهات مبانيه بالطابوق الطيني العراقي، فيما دفع بالعمارة التقليدية «التحدارية» (كما ينعتها) نحو الشكل التجريدي، إذ يراها كمنحوتة فَنِّيّة ذات خصائص مجردة. هذا الحس الواعي بدقائق الأمور المُزاوِجَة بين التقليد والحداثة تتضح من خلال إبداعاته كمبنى الاتحاد العام للصناعات ومبنى نقابة العمال والبدالة الرئيسية في السنك والبرلمان العراقي وغيرها.

في حين يبقى المفكِّر والفَنّان رفعة الجادرجي (المولود في 1926 والحاصل على جائزة الرئيس لمؤسسة آغا خان





من أعمال راسم بدران

بناية مصرف الرافدين- رفعة الجادرجي

للعمارة 1986) من أهم المنظرين القلائل الذين تناولوا المسألة المعمارية داخل تشابك أبعادها الثّقافية والاجتماعية والجمالية والفلسفية ضمن صيغة نظرية متكاملة. ما جعله يتعامل مع التراث المعماري انطلاقاً من نظرة موضوعية لا تفصل الشكل المعماري عن سياقه التاريخي كما يقول مسعود ضاهر(3)، مُضيفا أن نظرته هذه، لا تبقيه أسير تصوُّرات دينية أو قومية، أو تنتقي منه بعض المعالم بصورة اعتباطية لتعيد صياغتها وفق مفهوم نظري يتلاءم مع تطوُّر التكوين الشكلي المعاصر، وقد تعاطى مع فَنّ العمارة من موقع تحرير التراث من القيود السابقة وصياغة هذا الفَنّ على أساس نظرة عصرية حُرّة ومنفلتة من الهموم القومية والدينية.



دار الملك عبد الله للثقافة والفنون- زها حديد



جامع السلطان قابوس الأكبر-محمد مكية

هوامش

1 - د.عفيف بهنسي، العمارة العربية- الجمالية والوحدة والتنوُّع، سلسلة إبداع 5، المجلس القومي للثّقافة العربية، الرباط، ص 56 .

2 - د.عفيف بهنسي و د.محمد بن حمودة، من الريشة إلى اللابتوب- الفَنّ والفكر الجمالي، دار الفكر، دمشق، ص 106.

3 - رفعة الجادرجي، في سببية وجدلية العمارة، (تقديم: مسعود ضاهر)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، ص 52 .

من مؤلفاته أيضاً: صورة أب 1985، شارع طه وهامر سمث 1985، حوار في بنيوية الفَنّ والعمارة 1995، المسؤولية الاجتماعية لدور المعمار 1999، جدار بين ظلمتين 2003.



مصلى «رونشان»، المعمار: لوكوربوزيه، رونشان، فرنسا، 1955



فيلا «روتوندا»، المعمار «بالاديو»، فينيسيا (تاريخ التصميم 1566)



بيت الشلال، المعمار: فرنك لويد رايت، 1935، بينسيلفينيا، أميركا



فيلا «سافوي / المعمار: لو كوربوزيه، باريس، 1929

معنى العمارة المتجدِّد

د. خالد السلطاني

معمار وأكاديمي

في عام 1985م، اقترح «الاتحاد العالمي للمعماريين» Union Internationale des Architectes (UIA)، وهو اتحاد دولي، غير حكومي، وغير ربحي، يبلغ عدد منتسبيه حوالي 1.3 مليون معمارة ومعمار منتشرين في ما يقارب من 124 دولة ومقاطعة؛ وقد تأسّس سنة 1948 بباريس، من أجل توحيد جهود معماريي العالم، والاهتمام بالمهنة المعمارية والمساهمة في رفع دور وأهمية العمل المعماري محلّياً وعالميا، اقترح ذلك الاتحاد في تلك السنة، أن يكون أول إثنين من شهر يوليو (تموز)، من كلّ عام، يوماً خاصاً ومكرساً للعمارة باسم «يوم العمارة العالمي» World Architecture Day، وأحياناً يسمى بـ «اليوم العالمي للعمارة» أيضاً. إلّا أن الاتحاد، عاد في سنة 1996، واقترح تغيير موعد «اليوم» إلى الإثنين الأول من شهر أكتوبر، انسجاماً مع اليوم المحدد من قبل هيئة الأمم المتّحدة باسم «يوم الموئل العالمي» World Habitat Day. ورغم حصول هذا التغيير، فإن كثراً من المنظمات المعمارية العالمية ما



مركز «جورج بومبيدو»، المعمار: «رينزو بيانو» و«ريجارد روجرز» ، باريس 77-1971



متحف اللوفر، المعمار: أي ام. بي، باريس، 1989-1985

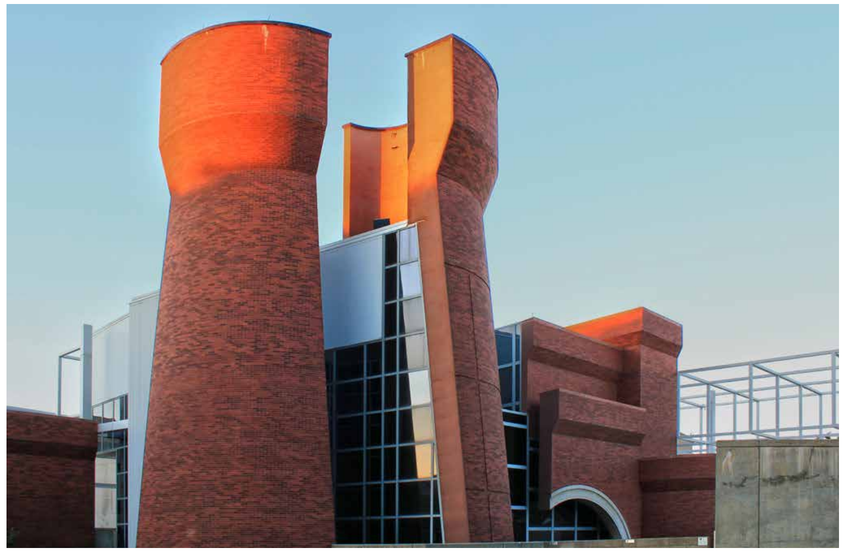


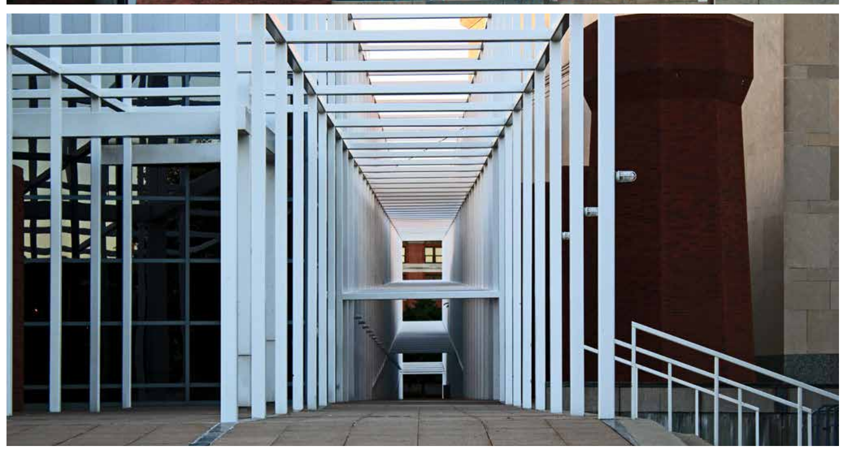
مبنى «سيغرام بيلدينغ»، المعمار: ميس فان دير روّ، نيويورك ، 1958

انفكت تحتفل في يوم العمارة العالمي في بداية شهر يوليو. معلوم أن الاحتفاء والاحتفال بيوم العمارة العالمي، يشهد سلسلة أحداث لفعاليات متنوّعة من مؤتمرات واجتماعات وندوات وتنظيم نقاشات ومعارض تتناول العمارة وهمومها الآنية والمستقبلية. وعادة ما يختار «الاتحاد العالمي للمعماريين» شعاراً، يُنظّم تلك الفعاليات ويحدّد مواضيعها. فعلى سبيل المثال كان شعار احتفالات يوم العمارة العالمي السابق في أكتوبر 2015، هو «العمارة، البناء: الالتزامات المناخية والحلول»، في حين كان شعار سنة 2014 «المدن الصحية: المدن السعيدة». وستحدّد المنظمة العالمية شعار هذه السنة عشية الاحتفالات في أكتوبر القادم.

وكلمة «عمارة»، وفقاً «للمعجم الوسيط»، هي «البنيان»، وهي «ما يحفظ به المكان»، كما أنها أيضاً «فنّ تشييد المنازل ونحوها وتزيينها وفق قواعد مُعيّنة»، كما يحدّدها «معجم اللّغة العربيّة المعاصر». في حين يُشير «المعجم الرائد» إلى معنى «العمارة» بأنه أيضاً «أجرة العامل في بناء العمارة»! وفي العموم، فإن العمارة هي اختصاص مهني، يهتم بإبداع فراغات، تكون عادة مُخصّصة لوظائف وأنشطة إنسانية مختلفة. وهي تعكس بسماتها وبلغتها التصميمية، الإنجازات التقنية والحضارية للمجتمع، مثلما تعكس التطلعات الجمالية والروحية والقدرات الماديّة للمجتمع في مكان ما وفي فترة تاريخية مُحدّدة. في حين يذهب جذر كلمة «عمارة» -Ar chitecture في اللغات الأوروبية إلى مصدرها اللاتيني، المشتق عن أصلها الإغريقي ἀρχιτέκτων arkh-itekton، وهذه الكلمة الأخيرة تتألف من مقطعين: «ارخي»، رئيس، معلم، اسطة، و«تختون»، بمعنى بناء، مُشَيِّد، بان، وبهذا يكون معنى الكلمة «رئيس البنّائيين» أو: «معلم البناء»، والكلمة تشمل كلا الجانبين: المُنتج والمشرف على عملية الإنتاج.

كانت خصائص العمارة وتعريفها، لفترة طويلة، تعتمد على تحديات وتوصيفات أحد أشهر المؤرخين الرومانيين القدماء، وهو «ماركو فيتروفيوس» Marcus Vitruvius Pollio، المعمار والمهندس المدني والحربي الروماني القديم، الذي عاش ما بين (80 - 70 ق. م. – 23 ب. م.). وشهرته اكتسبها من تأليف مجموعة كتب عنونها بـ«عشرة كتب في العمارة»، والتي أمست مصدراً رائداً وموثوقاً لدراسة العمارة القديمة والتعرف إلى إنجازاتها. في تلك المجلدات، يشير «فيتروفيوس» إلى أن الفعالية التصميمية، يتعيّن أن تمتلك خصائص مُحدّدة كي يمكن أن تسمى «عمارة». وهذه الخصائص، بحسب رأيه هي ثلاث، (سميت لاحقاً بـ «ثلاثية





مركز وكسنر في جامعة أوهايو، كولومبوس، أوهايو، أميركا 1989

فيتروفيوس»)، وهي «المتانة» Firmi-tas، و«الوظيفة» Utilitas، و«الجمال» Venustas. وقد حافظت تلك «الثلاثية» على صدقيتها وصحة منطلقاتها لفترة طويلة جدّاً، ولحين أواخر القرن التاسع عشر، عندما ظهرت «الحداثة» الساعية وراء التشكيك في جميع المفاهيم السابقة، بضمنها، بالطبع، العمارة، التي تأثر معناها، اتساقاً مع المستجدات الحاصلة في المعرفة الإنسانية.

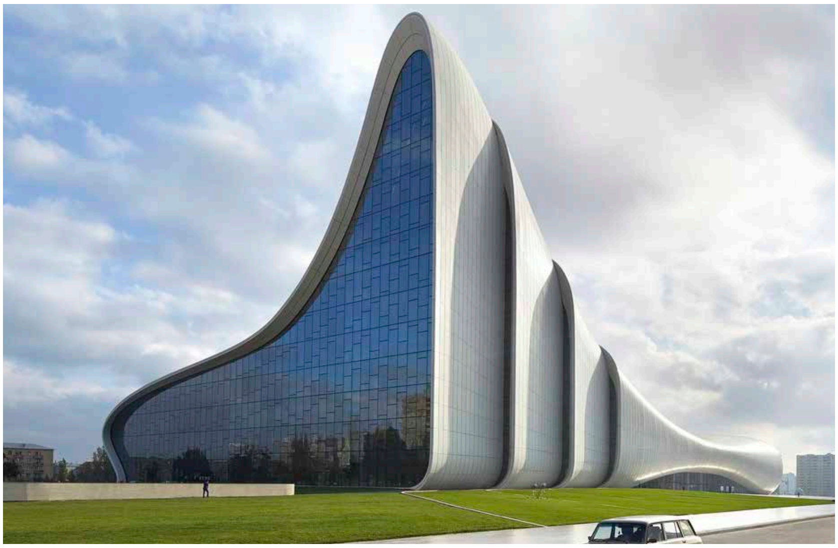
حاولت الحداثة، أن تجد معاني جديدة للفعالية المعمارية، عبر طرحها آراء غير مسبوقة لإدراك الفعل المعماري وتحديد سماته، ما نجم عنه ظهور تنويعات أسلوبية ذات أشكال معمارية، جاهدت لأن تتخطى المفهوم «الفيتروفي»، مبتعدة، قدر الإمكان، عن التطبيقات الشائعة لتلك «الثلاثية» والفهم الأحادي لها. لكنها مع هذا، مع «ابتداع» عمارات ذات مرجعيات أخرى، انطلاقاً من مسعاها في تغيير تراتبية أولوية تلك الخصائص الثلاث، بقيت «الحداثة» عاجزة عن إيجاد منظومة قيم جديدة، قادرة لأن تؤسّس لمنتج معماري مغاير تماماً لأطروحة «فيتروفيوس». وهذه المهمة، مهمة النأي بعيداً عن تأثيرات ثلاثية فيتروفيوس، أنجزتها «عمارة ما بعد الحداثة»، التي بدأت تظهر جلياً، وبقوة في الخطاب ابتداء من السبعينيات من القرن الماضي؛ عندما طرحت نفسها كبديل موضوعي ومكافئ لمفهوم «العمارة» السابق. في هذا الصدد، كتب أحد نقاد الفنّ الأميركيين، حول مسوغات ظهور ما بعد الحداثة معمارياً، مُشبِّهاً معنى العمارة، كـ«سيارة» تسير على الأرض. فهي قادرة على السير في الطرقات الوعرة، وفي الصحارى، مثلما هي صالحة للسير في الأراضي الجبلية والوديان. بيد أن سيرها سيتوقف، وسيتعذر اتمامه، عندما يصادفها «نهر». وإذا رغبنا باجتيازه علينا، أن نترك «سيارتنا» جانباً، ونستقل «زورقاً» ينقلنا إلى الجهة الآخرى من النهر! شيء ما مماثل، حدث للعمارة. علينا، الآن، تغيير الوسيلة التي خدمتنا طويلاً بأخرى، تتيح لنا «العبور» نحو الجهة الأخرى من النهر. وهذه الوسيلة الآخرى، «الزورق»، ما هي إلّا «عمارة ما بعد الحداثة» الرافضة لمفهوم ثلاثية فيتروفيوس، والمؤسَّسة لمنظومة معمارية جديدة، تحدَّث عنها، بصورة مقنعة ومسهبة في الكثير من مؤلّفاته «بيتر ايزنمان» (1932) Peter Eisenman، أحد أشهر المعماريين التفكيكيين، وأحد معماريي ما بعد الحداثة المعروفين تنظيراً وممارسة. يطرح ايزنمان رؤيته لمفهوم عمارة ما بعد الحداثة، ومن ثَمَّ تصوّراته إلى «معنى» العمارة. فهو مهتم بأن يفسر لنا الإشكالية المهنية التي وقعت في «أحابيلها» العمارة، ما يتطلب قفزة نوعية تقود إلى تخوم معرفيّة جديدة. أنه يرى بأن العمارة كانت واقعة تحت تأثير «أوهام» Fictions. وهذه الأوهام هي ثلاثة: وهم «التمثيل»، ووهم «المنطق»، ووهم «التاريخ». وفي سبيل تجاوز تلك الإشكالية، والنأي بعيداً عن تلك الأوهام، فإنه يقترح، وباختصار شديد، مفهوم الإزاحة Displacement، بمفهومها التفكيكي Deconstruction. حيث يمكن للعمارة أن تزيح المفاهيم السابقة، بغية إدراك نفسها، مقترحاً لنا استراتيجيات بما يسمى التكرار، وإعادة التفكير، وحتى «القراءة الخاطئة» Mis-reading، وهذا كله يُعدّ أمراً ضرورياً لإحداث «العمارة المزاحة» التي هي، في الواقع، تجسّد بفعلها الحضور والغياب

في آنٍ معاً. بمعنى آخر، ودائماً وفق «ايزنمان»، أن إزاحة العمارة عما يجب أن تكون عليه، لا تعني أن المبنى يجب ألّا يعمل. ثمّة ضرورة لقطع الصلة التي راجت كثيراً ما بين الشكل والوظيفة، وهذا يتطلب نوعاً خاصاً من «الهندسة» التي تقبل الانحرافات والتشوهات والتشظي.

من جانب آخر، يدعونا «باتريك شوماخر» (1961) Patrick Schumacher؛ أحد المعماريين المهمين في مكتب الراحلة «زها حديد»، إلى تبني مقاربة جديدة، تعتمد في تمظهراتها على ما يسمى «البارامتروية» Parametricism. وهو مصطلح جديد في المعجم المعرفي «ما بعد الحداثي»، وهو، أيضاً، متعدّد المعاني، وقد «ولد» بالتساوق مع التطوّر المدهش في برمجيات منظومة التصميم المتقدمة. وفي رأيه فإن هذا المعنى الجديد للعمارة، الذي تبديه «البارامتروية»، قادر لأن يملأ الفراغ الحاصل بالفترة الانتقالية الناجمة عن أزمة الحداثة، المتسمة بالتردُّد، والمتمظهرة في ظهور مقاربات قصيرة الأمد؛ ومن ثمّ، تجعل من مقاربة شوماخر، أطروحة قابلة للتفكير العميق حولها، خالقةً مجالاً للتأمل، عما ينتظر العمارة المستقبلية من آفاق جديدة ونادرة وربما حتى ..غير مألوفة.

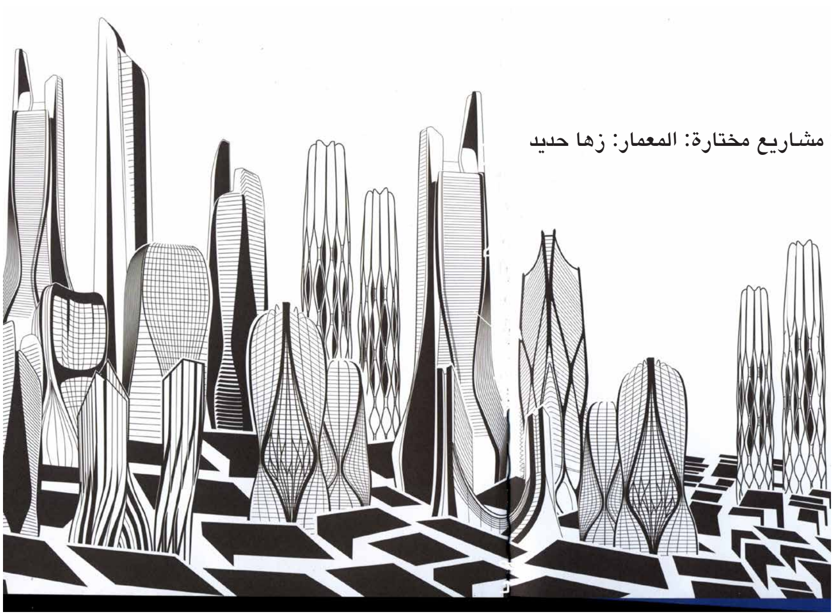
ثمّة مفاهيم، إذاً كثيرة ومتعدّدة، تحضر بقوة في المشهد المعماري الآن، مثرية بمرجعياتها المختلفة الممارسة المعمارية العالمية، مانحة، في الوقت ذاته، تسويغاً لأشكال تصميمية لافتة وغير تقليدية، مُتخمٌ بها المشهد المعماري المعاصر. أنها إرهاصات الجديد، إرهاصات معانٍ جديدة لمفهوم «العمارة». علينا أن نكونَ جاهزين لتقبل تلك المعاني، وفهم تأثيراتها على المنتج المعماري.

ثمّة معانٍ عديدة ومتميّزة لمفهوم «العمارة» تَنتظرنا أشكال غير متوقّعة، يتعيّن توقّعها، وإدراكها عن كثب، والأهم، القدرة على تقبلها والاعتراف بها،... والاحتفاء بها، أيضاً!





مركز «حيدر علييف»، المعمار: زها حديد. باكو - أذربيجان، 2013



مشاريع مختارة: المعمار: زها حديد


HITACHI
SONY

الدراما السورية

بحربٍ أو من دون حرب.. رمضان هو التليفزيون. في مُفتتَح هذه القضية يكتب إبراهيم شاهين: إنه تليفزيون الدراما السورية، ولدى السوريين تليفزيون المسلسلات السورية تحديداً. ويتساءل: في ظِلّ الواقع المتردّي والبائس إلى درجة الموت أو الفناء، ما هو الدليل الذي قدّمته الدراما السورية لتثبت لنا، نحن السوريين، أنها مرتبطة بنا فعلياً، وأنها تبادلنا الودّ بالودّ؟ وجهات نظر في صميم هذا التساؤل تطرحها مواضيع قضية هذا العدد.





مشهد من مسلسل: " الغُراب"



بيت بيوت
أو لعبة تخيُّل الحياة

إبراهيم شاهين

(رجعت من الشغل على البيت تعبانة وهلكانة، لقيت ماما ناطرتني لتدشين موسم التعزيل قبل رمضان، برمضان مافي وقت لشي، صيام ومسلسلات)، هنا ما نشرته على الفيسبوك صبيّة سورية أغلب الظنّ أنها تُقيم في دمشق.

مع البؤس الذي لم يعد يخجل منه أحد من السوريين، ومع ازدياد سعار الحرب التي تعصف بأيام السوريين وحيواتهم، مع الدم والهجرة والتهجير، مع النزوح، مع القلوب والحدود المغلقة في وجوههم، مع سعر الليرة السوريّة الذي يهبط كأنه على منزلق من الصابون، وارتفاع عدد القتلى/الشهداء على كامل الجغرافيا السوريّة.

مع كلّ ذلك وغيره من المصائب التي قلّما امتحن بها شعب كما يُمتحن بها الآن الشعب السوري، فإن شهر رمضان ما يزال لدى غالبية السوريين فرصة لـ«مسلسل أو مسلسلات درامية سوريّة»، يتابعونها بدرجات اهتمام متفاوتة.. إنه في النهاية رمضان؛ صوم ومسلسلات، كما قالت فتاة الفيسبوك.

بحرب أو بدون حرب رمضان هو التليفزيون، ليس تليفزيون الأخبار العاجلة الساخنة والمزعجة غالباً، وليس تليفزيون مباريات كرة القدم حين يتعالى العالم العربي عن خلافاته السياسيّة بين مؤيّد لبشار الأسد والسيسي ومعارض لهما، ويكتفي الجمهور العربي بالتخندق في حزبين متقابلين: الأول (برشلوني - ميسّاوي) والثاني (مدريدي - رونالدوي)، حرب تعلو فيها أصوات التحدّي المنافسة لكنها حرب بسيطة تنتهي بذهاب كلا الطرفين إلى أسرّة النوم، بل هو تليفزيون الدراما ولدى السوريين تليفزيون المسلسلات السوريّة. لكن حقّ لنا التساؤل: (في ظلّ الواقع المتردّي والبائس إلى درجة الموت أو الفناء، ما هو الدليل الذي قدّمته الدراما السورية لتثبت لنا نحن الجمهور أنها مرتبطة بنا فعلياً، وأنها تبادلنا الود بالود؟).

في فورة الدراما السوريّة من بداية تسعينيات القرن الماضي وحتى قبيل قيام الشعب السوري بثورته. نجح صنّاع الدراما من كتّاب ومخرجين ومعهم منتجون (وهؤلاء على الأغلب لم يكونوا سوريين)، نجحوا في استعارة عناصر المجتمع السوري وتاريخ وبيئة دمشق وفي مرّات أقلّ حلب، وألبسوا هذه البيئة قصصاً وحكايات من القبضاي إلى (عيّ) النسوان إلى مقاومة الاحتلال الفرنسي إلى الفساد المستشري في الدولة والمجتمع في الزمن الحالي.

ومع ظهور بوادر جادّة في عدد من الأعمال، كـ«دائرة النار» لهيثم حقي وهاني السعدي، واقتراب من دوائر كانت ممنوعة، كـ«غزلان في غابة الذئاب» لفؤاد حميرة وتوقيع المخرجة رشا شربتجي، التي أخرجت أيضاً مسلسل «الولادة من الخاصرة» من تأليف الكاتب سامر رضوان، وغيرها.. لكن ما عرفه ورآه السوريون بعد ذلك أن هذه الأعمال لم تكنْ تقترب من حقيقة الواقع السوري إلّا قليلاً، بل اكتشفوا أكثر من ذلك، فالأحداث السورية بعد الثورة جعلت كلّ ما قدّمته الدراما بخصوص معاناتهم باهتاً، ناعماً، مموّهاً لأوجاعهم، مشتتاً للانتباه عن السبب الرئيسي في بؤسهم وإفسادهم وفقرهم.

فالمسؤول الفاسد يملك لحظات إنسانية تجعلنا ننسى آثامه، بل يمكن أن نرجع فساده وظلمه لمرض نفسي (كشخصية الضابط رؤوف - عابد فهد) في «الولادة من الخاصرة» أو سامر ابن المسؤول الفاسد في «غزلان في غابة الذئاب»، ومن المعيب علينا إن لم نتعاطف معها ونرافقها إلى الطبيب النفسي.

الأمر الذي جعل الوجع اليومي الملحّ للمواطن السوري يظهر كلعبتنا لمّا كنا نلعب لعبة الجيران ونحن صغار، أو ما كنا نسميه لعبة (بيت بيوت)، حيث الافتراض والتقليد السانج لبيوت أهلنا كانا أدوات اللعبة. وتنتهي اللعبة ونعود إلى البيت الحقيقي وليس في بالنا أية فكرة أو اقتراح لتعديل أي شيء في البيت.

فقد درجت الأعمال التليفزيونية إلى استعارة عوالم وأجواء لا تمت للواقع السوري، فكانت عوالم غريبة عن حياة السوريين قُدِّمَتْ لهم بأدوات الدراما المكسيكية المدبلجة، وقد تورّط، بل وشارك بعض تقدميي الأمس في تقديمها، منها على سبيل المثال مسلسل «الخيط الأبيض» للكاتب نهاد سيريس وإخراج هيثم حقي والبطولة لجمال سليمان، حيث وسائل إعلام مستقلة وتنافس إعلامي وفلل وسيارات فارهة يملكها نجوم إعلام تتجاذبهم المحطات وتغريهم بالعروض المالية وغيرها.. كلّ ذلك باللهجة الشامية.. فمن يصدق؟

إن هو إذاً إلّا محاكاة للسوق و(بازارية)، إن صح التعبير، حاول صنّاع الدراما السوريّة مجاراتها وفق مزاج محطات وجمهور خارج الحدود السوريّة.

واستمر نزيف الأفكار، من الفانتازيا التاريخية التي مصّت انتباه الجمهور برعاية الثنائي نجدت أنزور وهاني السعدي، والتي انتهت إلى مشهدية قماشية، (شراطيط مربوطة على أغصان الأشجار لسبب لا يعلمه أحد) تقدم قصصاً مستعارة من الأفلام الهندية وروايات عبير، انتقالاً إلى الكنز الثمين الذي جلبته ضربة حظ لا تتكرر كثيراً، وأقصد تسونامي «باب الحارة» الذي اجتاح بمضمونه المتخم باللاشيء، مدعياً الحنين إلى أيام الشهامة والزكرتاوية وبابور الكاز والداية والخطّابة. ولمن يعرف حياة الشام على حقيقتها في الفترة التي يدّعي العمل أنه يعالجها، يدرك أن هذا العمل الضخم هو مشروع تجهيلي، انتهازي يدفع الناس إلى الخلف ويقنع الشباب بالنوم باكراً كي (يفزّ) إلى عمله باكراً تفادياً لزعل معلمه الذي قد يضربه.

فشكّل «باب الحارة» وأخواته بوابة تسلل منها الفنّ الرديء وانتشر بين الناس فصار الفنّ السوري (الفخري والمدلل)، يُستعاض عنه بأصوات الديوك وعمر سليمان وسارية العقول والقلوب.

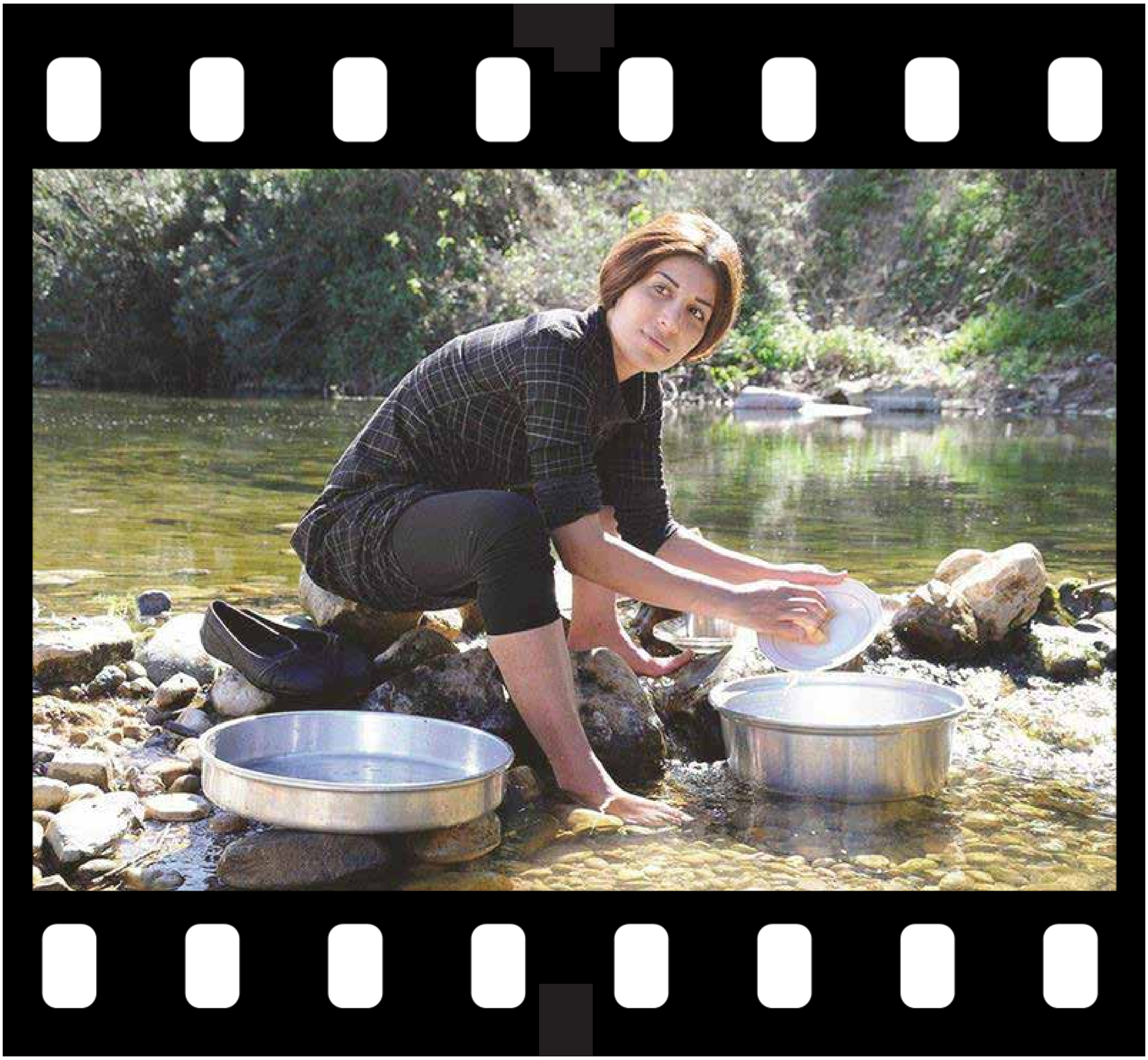
والآن رمضان 2016 عاد للمرة الخامسة والشعب السوري جرّب خلالها كلّ أنواع المدافع إلّا مدفع الإفطار، وخلية


مشهد من مسلسل: "الولادة من الخاصرة"


"باب الحارة"


"العراب"





مشهد من مسلسل: "أيام لا تنسى"

النحل الدرامية وعدت السوريين بأعمال (ككل عام) مميّزة. حسن سامي يوسف، والليث حجو، ربما كانا الوعد الأكثر مصداقية من خلال مسلسل الندم لعلّه حمل بعض المتعة التي خلّفتها أعمال سابقة كالانتظار أو الغفران..، وخالد خليفة طرح مع حاتم علي وجهة نظره في (سورنة) الجزء الثاني من مسلسل العراب (تحت الحزام) فهل نجح العمل في إقناعنا بأن الأحداث الإنسانية الكبيرة تقع في كلّ زمان ومكانٍ بنفس الحرارة؟. يبدو أن الترقُّب كان أقلّ حماساً، لكن مختبر المشاهدين ينتظر الإعادة ليقول رأيه حول أعمال مثل مسلسل «أيام لا تُنسى» للمخرج أيمن زيدان، بطولة سوزان نجم الدين، وللجمهور تجربة ليست مشجعة مع أعمال كُتبت لصاحبتها، كمسلسل «الهاربة» لسوزان نجم الدين الذي لم يحفر في الذاكرة الدرامية للمشاهدين، فهل نجحت هذه المرّة مع أيمن زيدان؟

أما مسلسلات «البان آرب»، والمشتركة مع الأتراك كمسلسل «البيت الكبير» الذي تؤدي ديمة بياعة دوراً فيه، فالناس ما تزال تتابعها على طريقة من يتلصص على حديقة جاره الغني من بيته المتواضع، فلا الأماكن ولا الأزياء ولا العلاقات الإنسانية فيها تعني السوريين بشيء.

ولأعمال البيئة الشامية معنىً مختلف لدى الجمهور، باب الحارة، عطر الشام وغيرهما.. يطرح المشاهد معها سؤال: أيّ شام وأية بيئة؟

بكل الأحوال يسجل للدراما السوريّة بحثها عن أسباب للاستمرار، وللفنّانين السوريين خلقهم لفرص عمل «من تحت الأرض»، وربما من تحت الأنقاض.

صورة البدو
بيد صُنّاع الدراما العربيّة

علي سفر

«البدو إذا تكلموا كذبوا، وإذا تناقشوا وارَبوا، وإذا تقاضوا ماحكوا، وعندهم من الطمع والجشع وحبّ السلب والنهب وقسوة القلب وحرمان الرحمة. وهم بخلاء إلّا إذا وجدوا مأرباً في البذل، وجبناء إلّا إذا وجدوا خصماً ضعيفاً».

هذه صورة البدو بحسب المستشرق الفرنسي فيكتور مولر، وإذا كنا وفي مدارات البحوث العلمية والأكاديمية نعثر على دراسات أماطت اللثام عن أوهام الاستشراق، ووجهت النقد الشديد لها، من جهة أنها بُنيت ضمن سعي الاستعمار الغربي إلى بناء صورة تناسب توجهه وتخلق أرضيته الفكريّة والثّقافيّة، فإن علينا التوقُّف عند تأثيرات هذه الأوهام على العرب الذين يشكّل البدو جزءاً أساسياً من واقعهم الديموغرافي.

وضمن هذا المسار لا يصعب علينا أن نعثر على تبنٍ مضمر لدى بعض المؤلّفين العرب لهذه التصوّرات الاستشراقية كما هي..! وأن نعثر أيضاً على تصوّرات مضادة، حاولت أن تقدّم تصوّراً معاكساً دون أن يتبين أصحابها الخطأ الذي يقعون فيه، حين يبنون رؤيتهم بناءً على رغبة لاهثة تقوم بتعقيم التصوُّر الذهني السائد، وإنشاء صورة بعيدة عن الواقع لهؤلاء البدو، الذين لم يكونوا في أي يوم من الأيام فئة معزولة عن تطوّرات المجتمع العربي، بحكم أنهم يعيشون في ذات الحيز الجغرافي، ويتعرضون لتأثيرات التطوّرات السياسيّة والمجتمعية في كلّ الدول التي يتجولون في أراضيها. وإذا كنا نريد أن نبحث في وثائق تساعدنا على القيام بعملية تفكيك ذهنية لصورة البدو بين الواقع وبين التصوّر الاستشراقي، فإننا لن نجد أفضل من المادة الدرامية التليفزيونية، كوثيقة ارتبط وجودها برغبة صُنّاعها في أن يقدّموا مادةً تمتع المشاهد العربي، وترضي الممولين الذين تقف وراء عملية تمويلهم لهذه المسلسلات دوافع يكشف تبيانها وجود أثر ما للتصوّرات الاستشراقية..

يسجل تاريخ الدراما العربيّة ظهور أول مسلسل بدوي في العام 1973م، تحت اسم (فارس ونجود) وهو من كتابة نزار مؤيد العظم، وإخراج إيلي سعادة، والذي خلق عالماً بدوياً افتراضياً كان يفسح المجال لسرديات الحكاية وشخصياتها، دون أن يتيح المجال للمشاهد لمقاربة حياة البدو الواقعية، وإذا كان من سبب يدفع صُنّاع العمل لتوجيه المشاهد إلى هذه الزاوية من الرؤية، فإنه بالتأكيد لن يتعدى سعي هؤلاء إلى تقديم عمل يمتع المشاهد وحسب، دون أن يوقعوه في بؤرة تقوده للتفكير في الواقع الاجتماعي، فقد اعتبر العمل البدوي ومنذ صناعة هذا النموذج عملاً إمتاعياً لا خطاب اجتماعياً له، على عكس الدراما الاجتماعية الموازية، والتي كانت تحاول مقاربة الواقع والنظر فيه. ولم يطل الوقت كثيراً حتى ظهرت للمشاهد العربي تجربة مشابهة هي مسلسل (وضحى وابن عجلان) الذي تولّى إنتاجه التليفزيون الأردني في العام 1974م، من تأليف وإعداد: خالد حمدي، وإخراج السوري غسان جبري. ليتكرّس في عالم الإنتاج الدرامي هذا النمط من المسلسلات.

وإذا تمعّنا في صورة المجتمع البدوي



رشيد عساف في دور "سعدون العواجي"

التي قام وفقها هذا النمط الإنتاجي، فإن السؤال الذي لابد من طرحه يقول: هل كانت الحكايات البدوية هي مجرد حكايات بريئة، مبنية ككل الحكايات على ثنائية الخير والشر، أم أنها جاءت بهذا الشكل كي ترضي ذهن المشاهد المزدحم بسرديات غير منطقية عن البدو، ربما جاء بعضها من المخيال الغربي ذاته..؟

التدقيق في الأعمال البدوية التالية، والتي لم تخرج عن الصيغة التي



مشهد من مسلسل: أبواب الغيم



"صراع على الرمال"



"راس غليص"



"أخر الفرسان"

وردت في النموذج الأول، يجعلنا نحيل الموضوع نحو تبرئة المنتجين من وجود أجندة خفية وراء تسويق المجتمع البدوي على هذا الشكل، طالما أن هؤلاء كانوا يعملون وفق مسار يهدف إلى الربح من وراء صناعة هذه الأعمال، التي فرضت على المشاهد أن يتعاطى مع هذا النمط، على أنه نمط درامي تسلوي، لا يشاكس الواقع..! وإن كانت صورة البدوي «الشرير» في الجانب الآخر من كلّ الحكايات تتشابه في الحقيقة مع التصورات الاستشراقية، وهنا نتذكر جميعاً مسلسلاً كان له حظ كبير من الجماهيرية هو «رأس غليص» وهو من تأليف خالد حمدي وإخراج علاء الدين كوكش وإنتاج 1976م، والذي أفسح المجال للشخصية الشريرة، بحيث أن اسمها قد دخل في التراث الشفوي المنطوق لرجل الشارع العادي.

ربما من المفيد ها هنا أن يعرف القارئ أن هذا النمط من الأعمال البدوية قد ظَلّ خطاً إنتاجياً إلى أيامنا هذه، ولكنه ومع دخول رأس المال الخليجي إلى صناعة الدراما السورية، فإن المجال قد أمسى مفتوحاً أمام أجندات واضحة وغير مخفية ليتم تحميلها ضمن الأعمال البدوية التي بدأت في الظهور في فترة تسعينيات القرن العشرين، وهنا نتذكر أعمال نجدت أنزور البدوية، كمسلسل «جواهر» إنتاج 1997م، الذي صُنِعَ بأكمله ليكون صورة تليفزيونية لأشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وأيضاً مسلسل «آخر الفرسان»، تأليف هاني السعدي وإخراج نجدت أنزور وإنتاج 2002م، ليقدّم فيه صورة خيالية إضافية عن عالم بدوي لا وجود لمثيله على أرض الواقع، وكأن هذه المسلسلات وما يشبهها قد نحت باتجاه خلق صورة مضادة للتصوُّر الاستشراقي، فمقابل عالم البدو «البشع» في النص الاستشراقي، تولد في هذه المسلسلات صورة جميلة لهذا العالم تحفل بالفرسان ممتشقي القوام، والبدويات الحسناوات البيضاوات، اللواتي يصعب على أي مشاهد أن يصدق صورتهم هذه، في عالم يقوم أصلاً على قسوة العيش وشظف الترحال..

محاولات أنزور في هذه المسلسلات، والتي ذهبت إلى صناعة الصورة الدرامية التليفزيونية الجميلة على حساب الواقعية في العمل، كانت تطمح لأن تخلق هيبة مترفة للماضي تتوازى مع صورة الحاضر المشرق اقتصادياً وسياحياً، وبما يُشكّل أجندة تسويقية، لا يرى أصحابها ضرورة في أن يتم تقديم التاريخ كما كان، بل كما يريدون له أن يظهر، وقد تكررت هذه الرؤية في عمل حديث نسبياً هو مسلسل «صراع على الرمال» الذي كتبه هاني السعدي أيضاً من خيال وأشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وقام بإخراجه المخرج السوري حاتم علي، وذلك في العام 2008م، ليقدّم فيه صورةً أنقى من تلك الصورة التي قدّمها نجدت أنزور، فهنا في عالم «صراع على الرمال» يظهر البدو بحلة تتطرّف في خيالها، لتصبح أقرب إلى صورة نعثر على أشباهها في تلك الأفلام التي يصوّرها الغرب عن حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث تغيب عن مفردات الصورة عملية البحث التاريخي، الذي يوثق لكل تفاصيل الأقوام التي يتم تصوير الدراما من روح تاريخها، فلا الثياب هي ثياب بدوية، ولا حتى أمكنة معيشتهم، هي تلك التي يعرفها الجميع..

ورغم أن الحكاية التي قدّمت في هذا المسلسل قد بنيت وفق ثنائية النموذج الدرامي البدوي الأول: الخير في مواجهة الشر، إلّا أن المنحى الاستشراقي قد بدا واضحاً عبر منح الشخصية الشريرة صفات فيزيولوجية غير منطقية، حيث أمست شخصية (رقيط) التي أداها عبد المنعم عمايري أنموذج شر يتم الاستدلال عليه عبر تلك المساحة الرقطاء التي غطت نصف وجهه..!

المسلسل الذي موله المكتب الإعلامي لحاكم إمارة دبي، كان من الناحية الإنتاجية يسير بالتوازي مع مسلسل آخر هو مسلسل «سعدون العواجي» تأليف

فهاد الشمري ومحمد اليساري، وإخراج نَنير عواد وإنتاج 2008م، مبني على قصة واقعية من تاريخ البدو في المنطقة، ولكنه وبعد عرض ثماني حلقات منه تَمّ إيقاف بثه بسبب اعتراضات من عدد شيوخ القبائل البدوية في منطقة الجزيرة العربيّة..! وهذه الواقعة لم تكن هي الأولى فقد أوقف مسلسل «فنجان الدم» تأليف عدنان العودة وإخراج الليث حجو وإنتاج 2008م، والذي سبق «سعدون العواجي» من الناحية الإنتاجية بسبب من الاعتراضات ذاتها.. فلم يتم عرضه في عام 2008م، بل عُرِضَ في العام 2009م، بعد أن تَمَّ حلَ المشكلة مع الجهات المعترضة.

ولَعلّ التدقيق في حال هذين المسلسلين يوضح أنهما لم يكونا من قدح خيال كاتبيهما بالمطلق، فهما يقاربان الواقع الحقيقي للمجتمع البدوي ولكن عبر حكايات افتراضية تتشابه شخصياتهما مع الواقع ولكنها لا تكوّنه..

وقد أثار إيقاف هذين العملين مجموعة من الأسئلة المهمّة حول طبيعة المادة والخطاب الذي يجب على الدراما البدوية أن تقاربه، هل هو تلك الصورة المكتوبة في مدونات المستشرقين، أم تلك الصورة المضادة لها التي تزيف الواقع وترسم عالماً بدوياً مثالياً لا وجود له إلّا في الخيال..؟ أم أن الواقع الراهن وعبر أصوات العقل التي تواجه أصوات التجهيل، يطلب أن يتم تصوير واقع البدو كما هو على حقيقته..؟

مسلسل «أبواب الغيم» الذي كتبه عدنان العودة بالاستناد إلى أشعار الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وأخرجه حاتم علي وعُرِضَ في موسم 2010م، هو واحد من المسلسلات النادرة التي حاولت إماطة اللثام عن العلاقة الملتبسة بين الغربيين وبين عالم البدو، وبغض النظر عن رأينا في المنحى المرسوم لهذه العلاقة في المسلسل دون صدام ودون مواجهة، إلّا أن التشكيك بالصورة السائدة حاضر هنا، حيث نرى في المسلسل كيف تتراصف الحكايات لتسرد الواقع الخيالي ذا الأصول الواقعية، دون أن تتم قولبة الشخصيات باتجاه أحادي الجانب.

المسلسل ورغم بنائيته الخيالية وواقعيته السحرية، لم يبتعد عن التاريخ الحقيقي، إذ إن الإطار التاريخي للحدث هو في فترة تحوّلات كبرى حكمت تاريخ الشرق الأوسط، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي ذات الفترة التي قدّمت في عمل درامي سوري آخر استند إلى قصة حقيقية هو مسلسل «سحر الشرق» الذي تم إنتاجه في العام 2001م، وقد قدّم حكاية الليدي جين دغبي التي عاشت في دمشق قبل أن تتزوج شيخاً بدوياً ولتعيش معه حتى مماتها ودفنها في مقبرة دمشقية، المسلسل الذي كتبه ريم حنا وعمار ألكسان وأخرجه أنور القوادري، نقل وبشكل حرفي الواقع البدوي في علاقته مع المدينة دون أن يقدّم أي تأويل أو أجندة خاصّة مستنداً إلى سحر الحياة البدوية، وهو العنصر الأكثر تأثيراً في نصوص الرحالة الرومانسيين الذين سجلوا تفاصيل تجوالهم في الشرق..

هذان المسلسلان، حاولا أن يصنعا صورةً مختلفةً لعالم البدو، بدت للكثيرين أقرب للواقع، خاصّة أن الحمولة الفكريّة لكليهما كانت تذهب إلى مناقشة علاقة الشرق بالغرب، دون أن تتبنّى موقفاً أخلاقياً أو سياسياً من الصدام الحضاري، بل إنها كانت تترك للحكايات وللمصائر أن تنطق عما هو حقيقي في هذا الواقع.

وربما يقول قائل: إن ترك صورة البدو بيد صناع الدراما، يجعلها عرضةً للتأويلات الكيفية، كما حدث في الأعمال التي أشرنا إليها، وهنا تبدو الملاحظة مهمة، طالما أن صُنّاع الدراما يعملون وفق مبدأ المقاولة الفنّيّة، ولكن عدم خضوع هؤلاء لأجندات المنتجين، قد يجعلهم يعملون وفقاً لقواعد فنّيّة حقيقية، يصبح فيها موضوع النجاح، والدقة، والوصول إلى المشاهدين، أساسياً من أجل ديمومة العجلة الإنتاجية، وهنا علينا ألّا ننسى أن الإخلاص للتاريخ هو عنصر لا يمكن تجاهله في عملية صناعة الدراما، ذات الجذور التاريخية، وهذا ما ينطبق بشكلٍ كاملٍ على الدراما البدوية.

مشهد من مسلسل: "فارس ونجود"



"صراع على الرمال"



"أخر الفرسان"





حاتم علي.. دون جدل!

محمد يعقوب

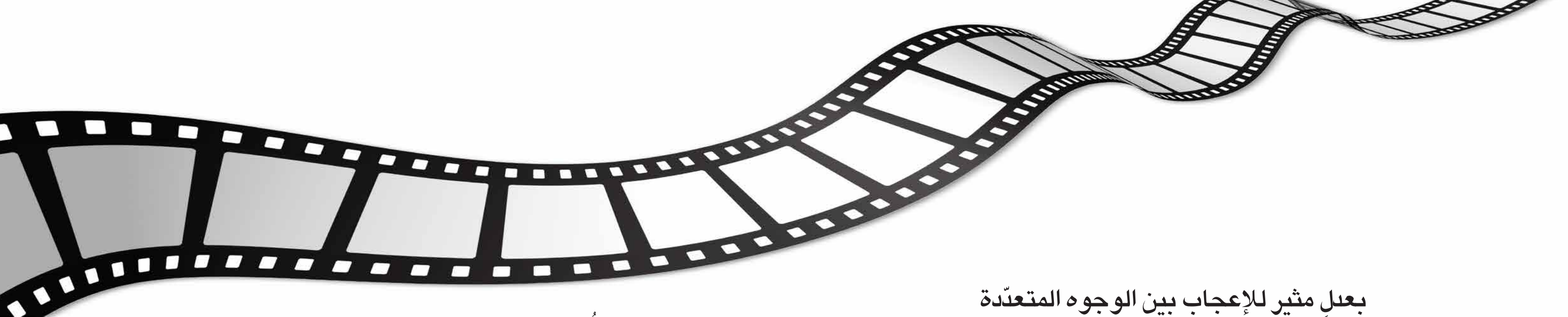
عثرت الدراما السورية على حاتم علي (1962)، المخرج السوري الذي نضج على نار هادئة، ولم يحاول زحزحة المألوف، لكنه بأسلوب المسنن بطيء الحركة دار ملاحقاً العجلة الدرامية السورية.

مارس الدراما من خلف الكاميرا وكان وفياً ومسايراً لطاقتها الميكانيكية ومحدوداً أحياناً بفتحة عدستها. لم يتفرّغ منذ البداية لعملية الإخراج فكان يتناوب بين التمثيل والكتابة والإنتاج أحياناً، ليختار أخيراً مكانه المفضّل خلف الكاميرا.

ترك حاتم علي أثراً درامياً عميقاً في «التغريبة الفسطينية»، وسجّل سبقاً ساعده فيه شيوخ الإفتاء بإخراج شخصية الصحابة من الكتب التاريخية إلى شاشات رمضان، وكان قد شارك ياسر العظمة في (مراياه) رغم أنها تجربة تطبع مَنْ يعمل فيها بطابع ياسر العظمة، وآخر ما قدّمه، رمضانياً أحدث لغطاً سياسياً واجتماعياً، وهو مسلسل «نادي الشرق» أو «العراب».

كان التطفر الدرامي السوري قد شرع بالظهور عندما بدأ حاتم علي بإخراج السهرات التلفزيونية والمسلسلات قليلة الحلقات. ورغم أنها لم تلفت النظر إليها كثيراً فإنها كانت بنت لحظتها، كما ساهمت في رفد الطفور الذي بدأ بالبرعمة والتشكُل.

ولم يستفد حاتم علي من تجربته في التعاون مرتين مع ياسر العظمة في «مرايا» ومع دريد لحام في «عائلتي وأنا»، ولم يضف أي جديد لياسر العظمة الذي كان هو الآخر يراوح حول نقطة لم يغادرها، ولم تكن للرسومات غير المتقنة التي تخللت اللوحات أي أثر فَنّي أو كوميدي، ومسلسل المكان الواحد في «عائلتي وأنا» ساعد في ضغط التكاليف وحبس الممثل في دائرة ذات نصف قُطر ضيق، وربما اضطر المخرج أن يحشر الكاميرات في زوايا غير لائقة لإخراج المشهد، إخلاصاً للمكان الموحد، وفي كلّ الأحوال لم يكن المخرج ليلفت النظر إليه في مثل هذه الأعمال التي تقدّم ممثلاً ونوعية مُحدّدة من الدراما. وقد كان حاتم مطيعاً فلم يبذل جهداً إخراجياً ربما لقناعته أن اسمي ياسر العظمة ودريد لحام كافيان ليغطيا على أي جهد منقوص، لكن حاتم علي لم يغادر فترة التسعينيات قبل أن يخرج مسلسل «الفصول الأربعة» وهو نقطة انعطاف حملت سمات مرحلتين، ظهر فيها دور أكبر للمخرج مع تفوق في النص، وبدت لمسة المخرج في إدارة الممثل وغلب عليها الأسلوب المسرحي بحشد عدد كبير من الممثلين في المشهد الواحد، ودوران الحوار الذي لا يشوشه اكتظاظ الممثلين فقد كانت الكاميرا الوحيدة توزّع نفسها



بعمل مثير للإعجاب بين الوجوه المتعدّدة الكثيرة لنجوم المسلسل، وقد حلّق عدد كبير منهم في سماء النجومية في ما بعد، كان «الفصول الأربعة» مسلسل لحظة القرن العشرين الأخيرة، اللحظة التي أصبحت فيها الدراما السورية مولوداً كاملاً «بخلقة تامة»، وأصبح حاتم علي مخرجاً يمكن أن يتصدّى لعمل تاريخي وملحمي من وزن «الزير سالم».

كتب ممدوح عدوان في «الزير سالم» نصاً قريباً جدّاً من السيرة الشعبية وقريباً أكثر من نص الفريد فرج وهو اقتراح نصي مبرر يمكن قراءته تاريخياً وملحمياً وفولكلورياً أيضاً، وكان النص بحاجة إلى حل بصري ينقل قصة الثأر الكبرى إلى الشاشات. انتقى حاتم علي لوناً قرميدياً غطى كلّ مشاهد المسلسل وجعل من تغلب وبكر قبيلتين حضريتين تسكنان البيوت الطينية المزخرفة بعشوائية وبعضها مؤلّف من طابقين، أما البيئة الوعرة التي عاشت فيها القبيلتان فكانت تنقلب إلى أرض منبسطة تصلح للمعارك الكبرى، قصة الزير سالم كانت جديرة أن تلاقي النجاح، قطف ذلك حاتم علي برؤية إخراجية استوعبت معظم الشخصيات ووظفتها ضمن شبكة درامية ذات زخم حكائي وتاريخي، باستثناء شخصية الزير ذاتها التي هربت أحياناً عن السياق بأزيائها وسلوكها المختلف قليلاً عن روح العمل كله، ربما لخصوصية النجم الذي لعب الدور، ولكن المسلسل كله كان أيقونياً في مسيرة حاتم علي، وتميّزاً درامياً سورياً فتح صنبور التاريخ الذي لم يكن من السهولة السيطرة عليه.

خاض حاتم علي مجدداً في التاريخ بطريقة مبالغ فيها حتى أصبحت المسلسلات التاريخية التي تنقل سيرة الأشخاص مجرد مراجعات تاريخية وإعادة بصرية لمّا دونه الطبري والمسعودي وأبو الفرج الأصفهاني، ورغم ذلك فقد سندت تلك المسلسلات الدراما السورية وأعطتها حجماً يفوق حضورها الواقعي، وفتحت أقنية للبحث في التاريخ وكانت قادرة على إعادة طرحه فَنّيّاً كاستثمار، كما أتاحت للكاميرات مجالات واسعة كميادين المعارك وأفنية القصور، ولا يمكن اعتبار مسلسل «عمر» الذي أُنتج عام 2012 فتحاً فَنّيّاً تاريخياً بقدر ما هو إنجاز «شرعي» بإظهار صور بعض مَنْ كان محظوراً ظهورهم على الشاشة من الصحابة، كرّس المسلسل ما هو مشهور عن الشخصية التاريخية وأعاد ما هو معروف عن سيرتها واختار قالباً لشخصية عمر مطابقة لأوصافه في كتب التاريخ، وربما كانت إنجازات «صقر قريش»، و«صلاح الدين الأيوبي»، و«ربيع قرطبة» مقدمة للدخول في دراما التوثيق ليخرج بعدها «التغريبة الفلسطينية».

في التغريبة كان مطلوباً من حاتم علي أن ينقل المشاهد إلى الثلث الثاني من القرن الماضي وأن يدخله في تفصيلات الرحلة التي تحاكي اقتلاع النبات الفتي من الترب القاسية، كان حاتم علي في التغريبة الفلسطينية بعيداً عن الشعار ونأى بنفسه عن الخطاب الوطني اللزج، وغرق أكثر في التفصيل اليومي دون تكلّف أو افتعال، كانت التغريبة التي سجلها أقرب إلى الرواية الموثقة مصدقة بصورة واقعية، وضع نقطة درامية إضافية من خلالها. ويمكن اعتبار مسلسل «الملك فاروق» ضمن الدراما التوثيقية، حيث لعبت الكاميرا بطولة مميّزة في ميدان مختلف خاضه حاتم علي وأحضر معه نجماً وضعه بمكان الملك فارق هو تيم حسن.

النصف الثاني من العقد الأول للقرن الجديد، وهي سنوات ما قبل الثورة، عاشت سورية ركوداً هادئاً ترافق مع دراما اجتماعية بحث فيها كُتّاب السيناريو عن البطولات الجماعية ومسلسل القصص الكثيرة المتشعبة القريبة من هموم الطبقات الوسطى وما دونها، فأخرج حاتم علي في هذا السياق «على طول الأيام» و«عصي الدمع»، ويمكن احتساب مسلسل «الغفران» ضمن هذه المجموعة، قبل أن تبدأ سنوات الثورة وتبدأ الدراما بالبحث في ملفات الفساد كسبب مباشر للتمرُّد، أخرج حاتم علي «قلم حمرا» وهو محاولة تبسيط استفادت من العيش على صفحات الميديا الاجتماعية، تقربت فيها الكاميرا من مجموعة شخصيات تدور في أدوار منفصلة بعطالة ضئيلة وتأثير درامي طفيف، وصولاً إلى مسلسل «نادي الشرق» وهو مسلسل النجوم الكثيرة التي تتطلب مخرجاً حذراً وسيناريو لبقاً، أمران توفرا في هذا المسلسل على نحو مثير للإعجاب.

حاتم علي ابن من أبناء الدراما السورية وليس أحد آبائها، كان مخلصاً لها، سايرها وسار في ركابها، أخرج التاريخ بمنطق تاريخي محض وأخرج الاجتماعي المعاصر بأسلوب المحاكاة الواقعية دون إضافات أو هوامش حرّيّة وعالج قضايا سياسيّة قليلة العمق من باب الولوج إلى شخصيات مهمة أو هامشية دون الخوض في تركيبة النظام السياسي، محافظاً على سيناريو ليس لديه النية بإثارة الزوابع. لم يقترب من مسلسلات البيئة الشامية التي كانت دعامة رافعة للدراما السورية، ولَعلّه قدر أن ميزانه الدرامي سيكون خاسراً لو عمل فيها، لديه قدرة على إدارة المجاميع الكبيرة وإن بدت معاركه الحربية استعراضية في مسلسل عمر، درس بعناية كلّ العناصر التي تتواجد أمام الكاميرا فكان تقليدياً في إدارة اللقطة وتحريك العدسة دون إبهار أو محاولة الالتفاف على ما هو مألوف. حرص على تمثيل دور متوسط الطول في معظم مسلسلاته وهي فكرة موفقة من مخرج لديه إمكانات تمثيلية جيدة، ليطلّ على المشهد من داخله ويعيش تجربة الممثل الذي يقع تحت إدارته. شَكّلَ في بعض الأوقات ثنائياً مع الكاتب وليد سيف دون أن تبدو مسلسلات هذا الثاني فائقة التميُّز، واعتمد بشكل كبير على جمال سليمان دون أن يُخْرِجَ من جمال سليمان شيئاً مختلفاً عما قدّمه في مسلسلات أخرى. يَظهر تفوقه في المسلسلات المكتوبة بشكل جيد ويبدو مرتاحاً أكثر مع مسلسلات البطولات الجماعية، وهذه ميزة في الدراما السورية التي مازالت تفضل وجود أكثر من بطل في المسلسل الواحد. حاتم علي مخرج سوري لا يُثير أي جدل وهي موهبة قد تؤهله لإخراج المزيد من النصوص المتميّزة.



مشهد من مسلسل: "أفراح القبة"

جمال سليمان:
شاشة التليفزيون صوتنا

منذ وطئت قدماه أرض القاهرة، نجح النجم السوري جمال سليمان، في حجز مساحة متميّزة، على الرقعة الفنّيّة المصريّة.. نافس بقوة وسط صراع درامي تليفزيوني، يحتدم في رمضان من كلّ عام، كما أنه من الفنّانين القلائل ذوي الخلفية الثّقافيّة والسياسيّة التي جعلته في القلب ممّا يدور على الساحتين السياسيّة، والثّقافيّة. يُعدّسليمان أيضًا من الذين قدّموا الدراما بمختلف أنواعها سواء كانت رومانسية أم تاريخية أم اجتماعية.. عن أبرز محطاته في الدراما السورية، وانتقاله إلى الدراما المصريّة، وجوانب من حياته الشخصية، كان لـ«الدوحة» معه هذا الحوار:

حوار: (الدوحة)

بداية كيف حدثت النقلة إلى الدراما المصريّة، بعد تاريخ طويل مع السورية؟

- بدايتي مع الجمهور المصري بدأت من خلال مسلسل «حدائق الشيطان»، عام 2006م، حيث فوجئت بالكاتب الكبير الراحل محمد صفاء عامر يحدّثني وأنا في سورية عن رغبته في رؤيتي في مسلسل صعيدي، وقال لي: «لم أرَ غيرك في شخصية مندور أبو الدهب»، فرحبت بشدة، وأخبرته أنني سأتواجد في مصر بعد أيام قليلة، وبالفعل اجتمعت به هو والمخرج الكبير الراحل إسماعيل عبد الحافظ وحكيا لي قصة العمل. تسلّمت الحلقات، وسعدت بهذا العمل للغاية، لعِدّة أسباب أولها أنني وجدت نفسي أمام عمل تليفزيوني مختلف، وثانياً كانت الفرصة المناسبة لي كي أتواجد

بالدراما المصريّة، والتي كنت أرغب في التواجد فيها منذ فترة.

بعد هذا المسلسل، هل كنت تتوقع استمرار تواجدك في الدراما التليفزيونية، وهل أثّر ذلك على تواجدك بالسورية؟

- نجاحي في شخصية «منذور أبو الدهب»، وارتباط الجمهور المصري بهذه الشخصية عند عرض المسلسل، لم أكن أتوقعه بهذا الشكل، فالنجاح فاق توقعاتي بكثير. بعدها تواجدت في أعمال أخرى، منها «أفراح إبليس»، مع نفس الكاتب الكبير الرائع محمد صفاء عامر، والذي أفتقده كثيراً، كما قدّمت «قصة حب»، و«نقطة ضعف»، و«سيدنا السيد»، و«الشوارع الخلفية»، وغيرها من الأعمال التي سعدت بالتواجد من خلالها في الدراما المصريّة، وجعلتني مرتبطاً بالجمهور المصري.

لنعد إلى بداياتك مع الدراما السورية، خاصّة أنك كنت من أبرز فنّاني جيلك الذين قدّموا الدراما التاريخية، وما هي أبرز الشخصيات التي قدّمتها؟

- الحمد لله، كنت من الممثّلين المحظوظين، بأن تكون لي أعمال كثيرة مميّزة وقريبة من قلبي، قدّمت من خلالها شخصيات تاريخية مهمة حملت أسماء هذه الأعمال مثل «صلاح الدين الأيوبي»، و«ربيع قرطبة»، و«فارس بني مروان»، و«صقر قريش»، و«ابن زيدون» الشاعر الأندلسي، و«الكايد أبو صالح»، و«خان الحرير»، و«الشوارع الخلفية»، وغيرها من الأعمال التي أعتز بها.

أما في ما يتعلّق ببداياتي، فقد كنت منذ الصغر أعشق التمثيل، وكنت أعمل وأنا طالب في الجامعة مثل كلّ الشباب، عملت «جرسون» بأحد المطاعم، وأنا طالب بمعهد الفنون المسرحية، كي أتمكّن من توفير ملابسي ذات المظهر الجيد والمناسب الذي أتمكّن من خلاله من مقابلة المخرجين، وبعد أن أنهيت دراستي تَمَّ تعييني كمعيد بالمعهد. لكني بعد دراسة التمثيل، وجدت أن التدريس سيعطلني كثيراً عن عشقي للتمثيل، فبدأت رحلة التفرُّغ.

هل كانت الشخصيات التاريخية التي قدّمتها محل اهتمامك، وتحلم بتجسيدها، أم أن ترشيحك لتقديمها كان يأتي على سبيل العمل فقط؟

- لا أستطيع أن أُرشح أحدها على الآخر، ولكن للسببين، فأنا قارئ جيد للتاريخ، وأعشق تجسيد الشخصيات التاريخية، وهذا لم يحدث فقط في الدراما التليفزيونية، فقد قدّمت للسينما السورية شخصيات عديدة مثل شخصية الدكتور «سعيد عوده» في فيلم «المتبقي»، وهو من إخراج سيف الله داد، وشخصية «أبي فهد»، في فيلم «الترحال»، مع المخرج ريمون بطرس، وقد حصلت من خلال الفيلمين على شهادات تقدير وجوائز عديدة، ولا أُنكر أنني محظوظ في الدراما التليفزيونية أكثر من الدراما السينمائية.

كيف ترى استمرار تواجد الدراما السورية رغم الأحداث بسورية، وكيف ترى مدى تأثرها بما يحدث؟

- 60 % من سورية دُمِرَ، ولا يوجد هناك شيء لم يتأثر من الأحداث السورية، حتى الشجر حرق والعصافير تأثرت، لكن ما زال الفنّانون السوريون يقاتلون من أجل أن تكون هناك دراما سورية، وكل عام يتواجد عملان أو ثلاثة يتم تصويرها بالبلدان السورية رغم ما تشهده الدولة بالكامل من أعمال عنف وقتل وتخريب، وهذا شيء مثير للإعجاب والاحترام، وهذا العام زاد إعجابي بصُنّاع الدراما السورية التي أعتز بها، حيث يتواجد العشرات من نجوم سورية في أعمال مهمة لا أريد أن أذكر أحداً حتى أنسى آخر، لكن في النهاية هذا سبّب لي سعادة بالغة، لأنهم ينيرون بهذه الأعمال طريق الثّقافة السورية، رغم التخريب والقتل اللذين تشهدهما سورية.

بعيداً عن الدراما السورية، ومدى تأثرها بالحرب، كيف تُقيّم حجم الخسارة التي لاحقتك نظير آرائك وتقييمك للأوضاع في سورية؟

- خسرت كثيراً وكثيراً، عامين ونصف العام مرت عليا بعدما فقدت والدتي في نوفمبر 2013م، وبعدها بـ6 أيام والدي، ولم أتمكّن من حضور جنازتهما ودفنهما، بسبب مواقفي السياسيّة تجاه الرئيس السوري بشار الأسد، والنظام السوري، فمهما أتحدّث، لن أصف مدى حزني على هذا الأمر.. لم أتمكّن سوى من أخذ عزائهما بالقاهرة، وما زال قلبي ينتفض ألماً عليهما، لأنهما كانا بالنسبة لي كلّ شيء في الحياة، وأدعو الله أن يتغمدهما برحمته، لأنهما عانيا كثيراً من المرض.

ماذا يمثل لك ابنك محمد، وهل توافق على دخوله عالم التمثيل؟

- محمد هو كل حياتي هو ووالدته «رنا»، وأدعو الله دائماً أن يحفظهما لي، وفي ما يتعلّق بدخول محمد التمثيل من عدمه، أعتقد أن هذا الأمر يتبقى عليه سنوات فهو «يدوبك تخطى العقد الأول من عمره بسنوات قليلة»، لكن في النهاية سأترك له الأمر، إذا أراد، فسأتركه يعمل بالمهنة التي يجد نفسه فيها، والتي يستطيع من خلالها أن يفيد مجتمعه وبلده والتي يستطيع أن يتميّز فيها.

نعود لمشاركتك بالدراما المصريّة هذا العام من خلال «أفراح القبة»، ما سر قبولك المفاجئ للمسلسل، خاصّة أن تعاقدك على العمل لم يستغرق وقتاً طويلاً؟

- العمل عن رواية العملاق نجيب محفوظ، وهذا أبرز إغراء وراء قبولي للمسلسل، أما الإغراء الثاني فهو وجود المخرج محمد ياسين، والذي أعتبره من أهم المخرجين الحاليين، فالعمل معه ضمان لأي ممثل، لأنه يعي مفردات كل



مشهد من مسلسل: "حدائق الشيطان"

عمل يُقبل عليه جيداً، ويكون حريصاً على ظهور الممثل الذي أمامه في أفضل شكل، كما يكون حريصاً على اختلافه معه، هذا بالإضافة إلى وجود كوكبة متميّزة من الممثلين بالمسلسل مثل منى زكي، وإياد نصار، ورانيا يوسف، وسوسن بدر، أيضاً وجود ديكورات متميّزة، ومدير تصوير محترف، وإنتاج سخي للغاية، سخّر ميزانية كبيرة كي يخرج العمل في أفضل شكل.

كيف تنظر للأعمال الدرامية التي تقدّم عن روايات مقارنة بباقي المسلسلات؟

- أعتقد أن الرواية العربيّة بشكل عام،سَتُكَوِّن رصيداً عظيماً جدّاً، للتنوُّع التليفزيوني، وبالتحديد في الفترة الأخيرة، بعدما اتجه عدد كبير من الكُتّاب كي يسلكوا هذا النهج، وهناك عشرات الروايات تصلح لمسلسلات سواء من الناحية الدرامية أو الفنّيّة، وأنا، الحمد لله، سعيد جدّاً، لتقديمي هذا العام عملاً عن رواية لأعظم روائي وأديب عربي وهو نجيب محفوظ.

تعود من خلال هذا العمل للبطولة الجماعية، فهل تعتبر هذا تنازلاً بسبب ظروف السوق الدرامي، والتي تغيّرت خلال السنوات الأخيرة؟

- ليس تنازلاً على الإطلاق، والبطولة الجماعية لا تسبّب لي أي إزعاج، كما أني طيلة حياتي أقدّم البطولة الفردية وأيضاً الجماعية، وأحياناً تكون هناك أعمال كثيرة أكون أنا بطلها، لكن يكون معي كوكبة مهمة ومتميّزة من الممثلين، وتكون أدوارهم متشعبة مثل دوري، وهذا حدث في مسلسلات مثل «حدائق الشيطان»، و«أفراح إبليس»، و«صديق العمر»، وغيرها؛ فمسلسل «سيدنا السيد» مثلا كان معي أحمد الفيشاوي، وله خط درامي مختلف في العمل، وأيضاً حورية فرغلي. لا أضع مثل هذه الاعتبارات في ذهني على الإطلاق ولا تشغلني، فالمهمّ بالنسبة لي هو الموضوع ومدى أهميته، وقيمة الدور الذي أقدّمه، وهذا العام أنا سعيد بتواجدي مع كوكبة متميّزة من الفنّانين بمسلسل «أفراح القبة».

ما سر اعتذارك عن الجزء الثاني للمسلسل السوري «العراب»، مع المخرج حاتم علي، والذي قدّمت الجزء الأوّل منه رمضان الماضي؟

- لم أعتذر على الإطلاق، فشخصية «نوح»، التي قدّمتها من المفترض أنها تنتهي مع الحلقة الأخيرة للجزء الأول بالاغتيال، إذن ظهوري بالجزء الثاني ليس له معنى، وعدم ظهوري يرجع لمقتضيات موضوع الجزء الثاني، فمن المفترض أنه تَمَّ اغتيالي في الجزء الأول!

من وجهة نظرك هل هناك قِلّة في الأعمال الدرامية هذا العام أم الكَمّ المتواجد كان مناسباً للمنافسة الرمضانية؟

- بالطبع هناك تراجع في الكَمّ، لكن أتمنى أن يقابله تقدّم في الكيف ونوعية الأعمال التي تقدّم، وأن تتواجد أعمال درامية ذات معنى وهدف ومضمون، وعلى حَدّ علمي أن التراجع الشديد في الأعمال الدرامية هذا العام، يعود للوضع الاقتصادي، ووضع الفضائيات، وعدم توافر السيولة المادّيّة.

البعض يعتقد ويردّد أن السياسة أخذت جمال سليمان من الحياة الفنّيّة خلال الفترة الماضية، فما تعليقك؟

- انشغلت بالفعل في السياسة بعض الشيء، لكن لم أبتعد عن الحياة الفنّيّة، فالطبيعي أنني أقدّم مسلسلاً واحداً كلّ عام، والعام قبل الماضي قدّمت مسلسل «صديق العمر»، مع باسم سمرة ودرة ونهال عنبر، والعام الماضي بالفعل لم أتواجد في الدراما المصريّة، لكن قدّمت مسلسلين سوريين هما «العراب»، و«وجوه وأماكن»، إذن لم أبتعد خلال العامين الماضيين كما ردّد البعض، فشغلتي التي لا أمتهن غيرها هي «التمثيل»، وشغلي له أولوية، لأن

علاقتي بالناس ومعرفتهم بي جاءت من هذه المهنة، وأنا أوصل أفكاري للمجتمع من خلالها، كما أنه ليست لي موارد غيرها، فهي مصدر رزقي الوحيد أنا وأسرتي، ومستقبلي ومستقبلهم قائم على شغلتي هذه. لكن في الفترة الأخيرة كان هناك شيء اسمه تلبية نداء الواجب، أي تدخلي في الحياة السياسيّة كان مجرد واجب وطني ليس أكثر، وسأظلّ في تقديم هذا الواجب، فأنا مازلت ألتقي بسفراء ووزراء من دول مختلفة، وأحدّثهم عن القضيّة السورية، وأتحدّث معهم عن حقوق الشعب السوري، وأحقيته في العيش حياة كريمة، أرى بالفعل أن المشوار طويل وصعب، لكن أهم شيء ألّا يخفت صوتنا، وأن نقف ضد الاستبداد بكل أشكاله، فيجب ألّا يندثر صوتنا، ويتضح بالفعل من خلال شاشة التليفزيون، ما يقوم به النظام من ممارسات القتل والاغتيال وما شابه ذلك، وهذا لا يعبّر حقيقة عن المشهد السوري، فغالبية السوريين يرغبون في الحلّ السياسي العادل.

في هذا السياق إلى أين وصلت اجتماعاتك أنت وباقي المعارضة السورية مع وزير الخارجية المصري سامح شكري؟

- كان هناك اجتماع منذ أسبوع بالفعل مع الوزير سامح شكري، تحدّثنا خلاله عن مفاوضات «جنيف» بشأن القضيّة السورية، وأوضح معالي الوزير، الموقف الرسمي المصري، تجاه القضيّة السورية، خاصّة أنه كان أُحيط بكثير من التشويش، وأكد أن مصر تؤيد تماماً الموقف السوري وحقوق الشعب السوري في العيش حياة كريمة خالية من القتل والعنف، وشدّد على ضرورة أن يكون هناك حَلٌ عادل في القريب العاجل وهذا مارحّبت به المعارضة السورية.


مشهد من مسلسل: "الشوارع الخلفية"


"صلاح الدين الأيوبي"



شخصيات درامية حسمت أمرها

فاطمة ياسين

في البلاد التي يتحكّم فيها الأمن يمتهن كثير من القائمين على عمل المؤسّسات وظيفة تخدم نظام الحكم أو تغطّي عيوبه أو تبرّر ما يقول. وفي العقد الأخير لم يعد الأمر فجاً وساذجاً ومباشراً، كأسلوب الإعلان البسيط الذي يسلّط على السلعة بريقاً خاصاً ليجعلها محطاً للأنظار، بل اعتُمدت طريقة أكثر دهاء فصار لدينا فنّ متكامل يوجّه بؤرة الكاميرا على مكان ويوحي للمشاهد بالتفكير بشيء آخر.

أسلوب سهل في الخداع ابتكره في الأصل خبراء ألعاب الخفة وبناه في ما بعد مخرجو الإعلانات الغربيون وعمل به مسؤولو الدراما الذين يرغبون في توجيه رسائل مبطنة، على اعتبار الدراما من فعاليات المجتمع المؤثرة، وهي وسيلة تسلية ذات تأثير ثقافي مرتفع وسريع، استثمرت فيها السلطة بطرق متنوّعة مباشرة أو مواربة، وأفسحت المجال لشاشاتها الاحتكارية لعروض ذات مواصفات متناغمة مع ما تريد، ووَجهت أحياناً لإنتاج دراما خاصّة ذات مضمون سلطوي صرف.

ساهمت السلطة، من دون أن تدري، في رفع مستوى الدراما عندما بذل المبدع جهداً ليرضي الشاشة التي يتحكّم بها رجل الأمن ويقدّم مادة مقبولة تحقّق الفرجة ولا تضايق المراقب، بخاصّة في موسم الاستهلاك الرئيسي خلال شهر رمضان، حيث شاهدنا دراما تبدو ذات هوامش واسعة وتتحدّث عن السلطة بنغمة مختلفة، بدون أن يتعدى النقد الطبقة الرقيقة الخارجية التي تغلف النظام، ولا تتيح المجال للمشاهد أن يتجاوز الصورة الملوّنة المعروضة أمامه، بالمقابل تغرقه في دوامة الحبك الدرامي المتشابك ليبقى الحدث أسير لحظة تليفزيونية لا يفلت منها ولا يتمكّن من الرؤية خارج إطارها المعدني.

تنتج الدراما، بالإضافة إلى مادتها الحكائية، مُمَثِلاً. قد تمتزج صورة الممثل بالدور المرسوم على الورق، أو قد تنتج نمطاً (كاركتر) يمكن تشغيله في خطوط درامية متعدّدة، يحافظُ على نواته الداخلية ويكمل البناء من حولها، دون أن تفقد هذه الشخصية جاذبيتها الجماهيرية، ويعتمد ذلك غالباً على النص أو على الممثل ذاته. قد تكون شخصية «غوار» نموذجاً مثالياً للنمط الذي تَمَّ تشغيله عدداً كبيراً من المرّات، وما زالت شكلاً ملهماً يمكن البناء عليه.

استطاعت الدراما الساذجة في أواخر الستينيات أن تعطي لغوار بنيته الاجتماعية، وتمكّنت، رغم اقتصارها على لونين وحيدين (الأسود والأبيض)، أن تسلم «غوار» إلى مسرح ذي نضوج معقول كُتب اسم المبدع محمد الماغوط على مقدمته كمؤلّف لمسرحية كانت بمثابة «نقطة علام» هي مسرحية «ضيعة تشرين»، عنوان المسرحية المميّز يعطي راحة رقابية مضاعفة، رغم أن مشاهدتها توحي أنها من كتابة الرقيب نفسه بدون أن يكون في ذلك أي اتهام لمحمد الماغوط.

يتشكّل النمط (الشخصية) من مكوّن ميال إلى عدم المبالاة والولوع بالمتع الحسية مع حس دعابة عال قد يطغى على المشهد، ويخلف أثراً يمكن أن يدوم. يتم تسمين هذه الصفات طوال الوقت المخصّص للدراما، وتترك لحظة انفجار واحدة، تنقلب فيها هذه الشخصية لتصرخ بمقولة ذات مضمون أخلاقي واجتماعي ووطني. حجم القيمة المقدّمة يفوق الشكل الاستعراضي لهذه اللحظة، وكأن كلّ التمهيد العبثي الذي جسدته هذه الشخصية كان مبرراً لتظهر بهذا الشكل المتفوّق في لحظة انتهاء العرض الدرامي أو في أواخره.

يتعلّق الجمهور بمثل هذه الأنماط دون أي عبء أخلاقي نتيجة ما تمارسه من اختراق للقانون أو الأنظمة، فلحظتها



شخصيات مسلسل "غوار"

«الوطنيّة» قادمة وقادرة على جرف كلّ المخلفات ورائها. مثل هذا النمط الذي تَمَّ اعتماده بشكل لا يزعج السلطة غالباً بل يسانها، دون أن يعبّر عن ذلك بوضوح. وهي الطريقة الأجدى لدعم نظام معروف أنه غير كفؤ على نطاق واسع.

هذا النمط الذي اعتمده دريد لحام لم يتوقّف عن التكرار بصورة فردية أو حتى جماعية، رغم أن الفنّان اقتصر على الشكل الكوميدي فظهر في «الدغري» كرجل فرد فاسد ومفسد للتربة الصالحة التي تحتويه، أما لحظته الوطنيّة فطويت وتَمَّ تمريرها على شكل كبت لشخصية أخرى (المدرس) ظهرت بشكل موازٍ دون أن توحي الدراما بانتصار لهذا الفاسد رغم تسيُّده المشهد الأخير.

تكررت مهمة اللعب على أوتار الوطنيّة عن طريق السخرية أو الخطابة المفرطة في شخصيات دريد التي جسدها لاحقاً في مسلسلات: «أبو الهنا» و«الخربة» وحتى «سنعود بعد قليل»، قدّم لحام معظم أدواره بأسلوب احترافي تغلغل شعبياً وتَمَّ استنساخ «غوار» بأشكال متعدّدة، وأحياناً تَمَّ استيراده في أعمال فَنّيّه أخرى، دون أن تهتز هذه الشخصية التي صمدت بفضل قاعدة قوية وصحيحة درامياً وذات تأثير جماهيري أصبحت من خلاله جديرة بدرس أكاديمي لتفكيك بساطتها الواضحة وتعقيد ظاهرتها الجماهيرية.

الشخصية النمط التي قدّمها دريد لحام كانت، رغم رداءة وضعها الاجتماعي، تقف إلى جوار السلطة الحاكمة، دون أن تبدي ذلك، فركزت على مسائل معاشية ضيقة أو وقائع فساد فردية، وحرصت بذلك على تبرئة السلطة من تبعات اللوم.

لم يتردّد دريد لحام وعلى طريقة شخصيته الأثيرة، في التعبير عن الجانب البعيد عن الجماهير الذي يقف فيه، عندما حان دور كلّ سوري أن يقول كلمته في النظام، فارتدى لحام ذات النظرة المحايدة واللكنة المنكسرة منخفضة النبرة، وقال أنا أقف هنا فبدا واضحاً وقاطعاً ونهائياً.

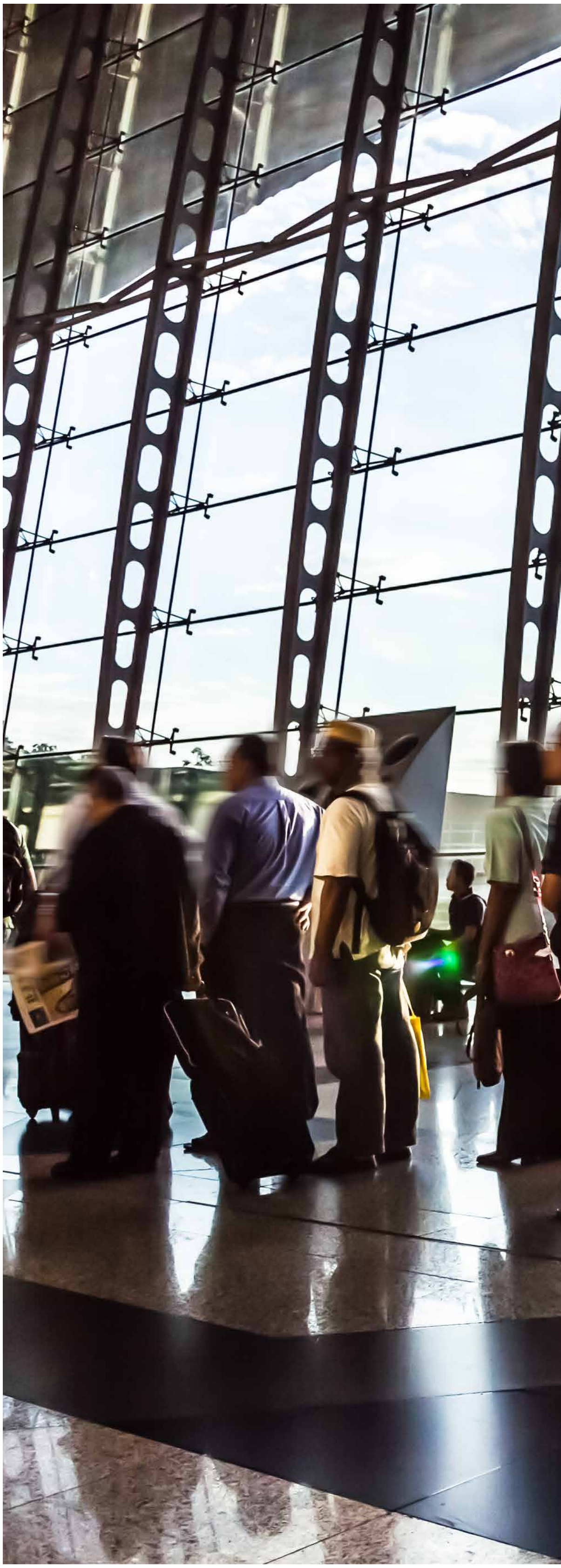
لا يمكن لهذا الموقف أن يمحي التاريخ الدرامي ذا العلامات المميّزة والمفصلية، وبذات الوقت لا يمكننا أن نَفصل شخصية «غوار» وكل ملحقاتها عن شخص دريد لحام، ونحن أمام إشكالية فض اشتباك معقدّ، حيث الذاكرة الشعبية والفنّيّة مثقلة بإنجازات «غوار» ومتعبة بمواقف دريد لحام ووصلة تخوين أو لوم أو حتى سباب غير كافية لتوضح أو تفصل في هذا الاشتباك.

التقى دريد لحام وفارس الحلو في عمل فَنّي هو مسلسل «أبو الهنا»، حينها كان نمط غوار المؤثر في الذواكر الشعبية قابلاً للتمدُّد حتى يمكن إلباسه شخص «أبو الهنا» فيحقّق نجاحاً دون عناء كبير، وحاول فارس الحلو أن يعمل بكد لإخراج نموذجه الخاص، وربما أتت شخصية «إسماعيل» إنتاجاً مميّزاً لفارس الحلو ودون قصد درامي من كاتب أو مخرج، حيث استنبط بعض صفات من شخصية «فرحان» المعبأة بالحماس والعفوية والصدق والسطحية أيضاً في مسلسل «عيلة خمس نجوم». لم يحمّل الحلو شخصيته أية ومضات وطنيّة أو اجتماعية فظلّ يجول أمام الكاميرا بحرّيّة دون أن يضايق زملاء المشهد، خرج «فرحان» من مسلسل عائلة النجوم الخمسة نمطاً مكتملاً، توقّف عنده، ثم أعاد رسمه بأشكال مختلفة لكن بذات المقومات، لم يؤثر ترهل جسده وامتلاء خديه غير العادي على الصفة النوعية للشخصية فأداها أمام دريد لحام في «أبو الهنا» بشكل لم يظهر أي صراع أو تنافر.

كانت الشخصيتان تتحركان بسهولة درامية وتأثير فَنّي منفصل، ورغم التجربة القصيرة نسبيا لـ«فرحان» إذا ما قُورنت بشخصية «غوار»، لكنها أيضاً استطاعت الاندماج بشخصية فارس الحلو وعرف بها وعرفت به. تحرّكت الشخصيتان بمدى درامي واسع وتكاملتا دون أي وجه تنافسي، ظهر أبو الهنا مبالغاً في أدائه، ولكن مشاهدة ثانية للمسلسل قد تبرر هذه المبالغة لصالح الكوميديا، وبدا إسماعيل مستوعباً لآليات خلق الكوميديا، فوظّف يديه ورأسه وبدانته دون أن يحتاج لنص مكتوب، وركض في أرجاء الكادر مبرزاً جانبية النموذج الذي اختاره، فشكّل نمطاً ثرياً بالحركات وناضجاً وأصيلاً.

فارس الحلو قال موقفه المعروف والمناقض لموقف زميله دريد بعد أن تأبط هو الآخر شخصية فرحان. تتشكل معضلة فنّيّة، ذات شكل سياسي واجتماعي، هنا، بين الشخصيتين، ويقف الحدث السوري حائراً بينهما، ومن المؤكد أن المؤتمرات الدولية المخصّصة لحل النزاع السوري لن تكون بحال قادرة على فَكّ المشكلة الأخلاقية الناشئة بين هاتين الشخصيتين.





العُطْلَـة كموضـوع مُفكـر فيـه، تقع في بـرزخ المعنى، مـا بين زمنـي العمل واللا عمل، ما بين سـجلي الانتماء واللاانتماء، ما يوجب التعاطي معها بإعادة بناء الفهم، والانتصار لـ«براديغم العودة إلى الصفر»، أملاً في اكتشاف «خيمياء التحريرة».

خيمياء «العُطْلَة»

أو الخروج من العلبة!

د.عبد الرحيم العطري

لم نكن نطلق عليها تسمية العُطْلَة، بل نوثر توصيفها بـ«التحريرة»، فكلما هبَّت رياح حزيران الساخنة، إلّا وبدأت سيناريوهات «التحريرة» تلوح في الأفق، وتصير محور نقاش وانهمام. ففيها نتحرّر، كما يدل التوصيف، من صرامة الزمن المدرسي وقوة الرقابة الأسرية. فالعُطْلَة في الأصل حرّيّة وتحرُّر من ثقل اليومي وإلزاماته التي تنمّط وتُقَعِّدُ الممارسة وفق ما تقتضيه السياقات التي ننتمي إليها، أو بالأحرى نخضع لها.

تحلّ العُطْلَة وينفتح متن آخر، نكتب فيه سيرة حيوات أخرى، بعيداً عن الزمنين المدرسي أو العملي، حيث لا حاجة إلى تسجيل الحضور أو تبرير الغياب، ولا خوف من التأخر في الالتحاق أو الإنجاز، هنا بالضبط نتحرّر من سلطة المؤسَّسة، ونمارس الحق في الكسل دون أن نصاب بالخجل.

ينبغي أن نشير في البدء إلى أن زمن العُطْلَة يندرج بالضبط ضمن مسار حقوقي، استهدف بالأساس تجويد نمط عيش الإنسان، وتمكينه من فرص لالتقاط الأنفاس، لكي يواصل المسير ويرفع من الإنتاجية، فاقتصاد السوق استلزم منح العمال ساعات للراحة، تطوّرت إلى عُطْلَة نهاية الأسبوع، ثم إلى عُطْلَة سنوية تمتد لشهر كامل.

فالمبعث الحقوقي لإقرار العُطْلَة لا يُلغي البعد الاقتصادي الكامن وراءها، فالمردودية الاقتصاديّة تقتضي تغيير دورة الزمن، وإعادة تحيينها من جديد، بإخراج الفاعل من الزمن المهني إلى الزمن اللا مهني، ودون فصله عن زمنه الأول، إذ تصير العُطْلَة مؤدى عنها، ومرتبطة كلياً بالعمل، فهي تتويج لسنة من الأداء، ومناسبة للتفريغ من أجل العودة بنفس إيجابي إلى دورة

الإنتاج، لهذا تأتي العُطْلَة كدينامية مغايرة لإعادة كتابة تاريخ النسق، وتغيير المواقف والتمثلات.

تحيين الفُهوم

تتكوّن الحياة اليومية الآلية والتكرارية بشكل رئيسي من زمنين مختلفين، «الأول هو زمن العمل والثاني هو زمن الترفيه، فالأول يخضع بالضرورة لمنطق الإنتاج، فيما الثاني يبدو متحرّراً بعض الشيء من سلطة نمط الإنتاج السائد». كما أن التفاعل الاجتماعي ينبني عموماً في ظلّ شرط زماني ومكاني حركي بالدرجة الأولى، الشيء الذي يبرر «انقسام الحياة اليومية إلى أطوار مترابطة، تجري فيها الأنشطة في فترات تتضمّن التحرُّك والانتقال من مكانٍ إلى آخر».

فأشكال التفاعل الاجتماعي بهذا المعنى تخضع لشرطي المكان والزمان، بمعنى أنها تتم في إطار مكان وزمان خاصين، فلا تفاعل خارج هذين السجلين الدالين والمؤثرين في إنتاج وإعادة إنتاج الحياة اليومية، وبذلك تأتي العُطْلَة لاختبار هذه الخطاطة وتأكيد فعاليتها أو محدوديتها. ذلك أن العُطْلَة في معناها ومبناها تعيد (مَفْهَمَة) الزمن، في مستوى اليومي تحديداً، إذ يتم الخروج من العلبة، ويتحقّق الانعتاق من سلطتها، لفائدة حرّيّة مغايرة، تُجيز إمكانية الكسل.

إن العمل في تحديداته القانونية والنفسية والاجتماعية يلوح كخطاب وممارسة تعتمل في ظلّ سجل ثقافي أو حقل مجتمعي، بشرط وجود أفراد وجماعات تلتئم من أجل مخطط إنجازي يروم إحداث تغييرات ما في سُلّم القيم والمواقف والاتجاهات والممارسات والسياسات. ويستهدف بالأساس إضفاء معنى الفاعلية على الأفراد، فالأمر يتعلّق بنشاط واعٍ يؤديه الإنسان في إطار تفاوضه معَ الواقع. وإذا كان العمل يحيل على كلّ هذه الاحتمالات، فهل تصير العُطْلَة، كنقيض للعمل، نَفْيَاً لكل هذه المعاني الممكنة؟

> العطلة هي نتاج تمثلات خاصّة للزمن والمكان، وترجمة واقعية للانتماء الاجتماعي ومطامح الحِراك في سُلَّم التراتب الاجتماعي

تواصل العُطْلَة عملية الإرباك لرتابة الزمن، بتدشين سياق جديد، يمكن فيه للأجساد أن تنتصر على منبه الساعات والهواتف، وأن تعلن العصيان، ولا تبرح الأسرة، وإن صارت الشمس في كبد السماء، وذلكم توكيد فعلي للحق في الكسل، كانقلاب طوعي ضد العمل، وضد كلّ الالتزامات القهرية التي تخضع الأجساد للدوام الوظيفي، في سبيل خلق «امتثالية اجتماعية» لا تقبل بغير الانقياد السلس.

ففي العُطْلَة نعمل بوعي أو لا وعي على تَأْوِينِ كثير من الفُهُوم التي تؤطِّر حياتنا، لنكتشف أننا بتنا مجرد آلات صغرى ترتبط عضوياً بأخرى كبرى، تعمل بالمضمر والمعلن على تَنْرِيرِ المجتمع وإفراغه من محتواه الإنساني الرمزي.

التمايز الاجتماعي

إن التمايز الاجتماعي والاقتصادي بين آل «قشدة المجتمع» وغيرهم من «محدودي أو فاقدي الرساميل»، يمتد أيضاً إلى مستويات ثقافية وذوقية، إذ ينتقل التمايز إلى سبل الترويح عن النفس وتزجية أوقات الفراغ، فلكلٍ طريقته في تدبير أمور الترفيه، وذلك أخذاً بعين الاعتبار الممتلكات الرمزية والمادية التي يحوزها كلّ فرد.

ولهذا يبدو طبيعياً أن تكون الاهتمامات (العطلوية الهواياتية، الرياضية منها على وجه التحديد)، تختلف باختلاف الانتماء المراتبي، فإذا كانت الفئات الغنية في المجتمع تهوى ممارسة رياضات الجولف والتنس والسباحة، خلال العُطْلَة، فإن الفئات الفقيرة تجد ضالتها في الملاكمة وكرة السلة وكرة القدم، ولهذا يقول بيير بورديو: «إذ يتجه الأغنياء إلى الرياضات الفردية التي تكون فيها المواجهة بين شخصين أو أكثر بقليل، ودونما إمكان لحدوث اصطدام جسدي، فيما يتجه الفقراء إلى رياضات عنيفة يحضر فيها العِراك والالتصاق الجسدي».

ففي مختلف حالات وسجلات اليومي العطلوي إلّا وتبرز هذه الدينامية الرامية إلى تقوية الرأسمال ومجابهة المنافسين وإظهار التفوُّق عليهم، فالتحية واللباس وطريقة المشي وباقي السلوكات الأخرى التي تتم في أنساق زمنية ومكانية مختلفة، إنما هي لأجل البناء والتحصين. فالموقع الاجتماعي للأفراد هو الذي يحدّد يومياتهم الحياتية، وهو الذي يبرّر تصرفاتهم وأجنداتهم، «فالأدوار والمعايير والتوقعات المشتركة هي التي تحدّد الجوانب الرئيسية في السلوك الاجتماعي».

فالعُطْلَة في سياقات التمايز الاجتماعي، أبعد ما تكون عن ممارسة اعتيادية اعتباطية، إنها نتاج تمثلات خاصّة للزمن والمكان، وترجمة واقعية للانتماء الاجتماعي ومطامح الحِراك في سُلَّم التراتب الاجتماعي. إنها بهذا المعنى، تصير إعلان هويّة وموقع، نقرأ من خلالها الصراع على الوجاهة، والرغبة في الاستعراء الاجتماعي. فالعُطْلَة لا تخلو من أبعاد ورهانات التمايز الاجتماعي.

مسارات عُطْلَوِية

تختلف العُطْلَة من حيث الممارسة من فئة اجتماعية إلى أخرى، تبعاً لاختلاف مستوى الدخل وطبيعة الانحدارات الاجتماعية. بل إن هذا التفاوت أو (التراتب العُطْلَوِي) ينسحب أيضاً على جميع مراحل عملية الاصطياف والاستجمام بدءاً من الاستعداد القبلي، مروراً بالمواصلات واختيار الوجهة، فضلاً عن النفقات والطقوس المصاحبة لهذا الفعل.

فلكلٍ صيفه واصطيافه، ولكلٍ عطلته التي يُعبِّر من خلال فعالياتها عن التشكيلة الاجتماعية، عن صراعاتها وانكساراتها، عن حالها ومآلها أيضاً. ومنه يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات على الأقلّ للعُطْلَة مغربياً، فهناك الاصطياف العالي الكعب الذي يظلّ حكراً على الذين هم فوق، والذين يتوجهون بالأساس نحو «فيلاتهم» و«شاليهاتهم» البحرية والجبلية أو مباشرة نحو الفنادق الفاخرة. وهناك ممارسة عطلوية في حدود المقبول تمارسه الأسر المتوسطة الدخل والتي تتشكل في الغالبية العظمى من الموظفين، وهم الذين يتوجهون في غالب الأحايين نحو مخيمات أو شقق للاصطياف بأسعار لا بأس بها. أما الصنف الثالث فيمكن توصيفه بأنه اصطياف بشقّ الأنفس، ويمتهنه أناس قادمون من دنيا الفاقة والتهميش، يختارون أقلّ الأسباب تكلفة من أجل تضمية الصيف سواء بالحلول ضيوفاً على الأهل والأحباب أو الالتحاق بالحامات الشعبية والمزارات والمواسم.

فلكل مجتمع خصوصياته في تدبير العُطْلَة، بل إنه داخل المجتمع الواحد، نجد أن لكل صيفه واصطيافه، هناك اصطياف عالي الكعب يرفل في أبهاء الفنادق والشاليهات والفيلات، وهناك اصطياف في حدود المتوسط بثقافته وطقوسه الخاصة، وهناك اصطياف شعبي بشق الأنفس يبصم مسارات كثير من المغاربة هنا والآن، لكن السؤال المطروح آنا هو : متى تصير العُطْلَة حقاً وليس امتيازاً؟

خيمياء أم كيمياء؟

إن الحديث عن العُطْلَة لا ينفصل بالمرة عن مشروع التحديث والإصلاح، فالعُطْلَة جاءت أساساً لتمكين الإنسان من حقه في الراحة، كما أنها تندرج ضمن مسار عقلاني ينتصر للفرد، ضداً على تسلُّط قوى الإنتاج، لكن هل يمكن القول بأن العُطْلَة تؤسّس فعلاً لمسارات التحديث والعقلنة؟ أم أن طرائق التدبير والاستعمال، تُعيد إنتاج نفس الأوضاع، وتؤجّل ممكنات التغيير؟

لقد انتهى بحث المندوبية السامية للتخطيط بصدد العمل في القطاع العمومي، إلى الإقرار بحالة من الهدر اليومي تصل إلى أزيد من ساعة، هذا فضلاً عن حالات الإضراب التي تتحوّل إلى سلوك عطلوي، وحالات التغيُّب عن العمل والتأخر في الالتحاق به، ودون أن نتحدّث عن طبيعة الإنتاجية ومستواها في حال الحضور. في ظلّ هذا الكل المركّب، نصادف انخراط الكثيرين في «عمالة/عطالة/عُطْلَة دائمة» تتوّج نهاية بالعُطْلَة السنوية، لنتساءل بعداً عن جدوائية الحق في الكسل، الذي ينبغي أن يكون جزاءً على حُسْنِ الخدمة لا على بُؤْسِها.

> **هل العُطْلَة، في سياقنا المأزوم، تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟**

وإذا كان الانخراط في تقنين العُطْلَة وتكريس الحق فيها، يدل على انخراط مسبق في خيار التحديث، فإن ما يحكم وما يؤطّر أدوات الفعل لدينا يؤكد بأن هناك ارتكانا دائماً لخلفية تقليدية، قد تقطع أحياناً حتى مع أبسط مظاهر «التحديث» و«الدمقرطة»، فما زالت العُطْلَة تخضع لمنطق التراتب الاجتماعي، وتنضبط في الآن ذاته للتدبير الأزموي. وهو ما أفرز نهاية واقعاً (ترميقياً)، يستجمع التقليدي والحديث في آنٍ واحد.

إن التحوّلات الاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي تسير في اتجاه توكيد فرضية انمحاء وإعادة تشكيل كثير من العلاقات الإنتاجية الجماعية، وكذا تراجع مفاعيل المؤسَّسات التقليدية لصالح خيارات فردية وعصرية لا تسلم من تأثير التقليد وتوجيهه. فالحصر le blocage الذي حدث في أمر الانتقال من القبيلة إلى الدولة، ومن الدولة التيوقراطية إلى الدولة المدنية، أفضى إلى إعادة إنتاج نمط علائقي جديد، تتعايش فيه سجلات متعدّدة وتُسير فيه مؤسّسات عصرية بممارسات وتمثلات تقليدية.

فهل العُطْلَة في سياقنا المأزوم تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟ أم أنها «حق» في الكسل لا غير، وعُطْلَة مؤدى عنها لن تغيّر فينا تأرجحنا الدائم بين الخيمياء والكيمياء، بين عطالة العقل وسعة الفهم؟

عموماً، لا بأس أن نتذكر أن العُطْلَة هي «التحريرة»، وأنها حرّيّة في البدء والختام، فلنكن جديرين بهذا التحرُّر، وهذي الحرّيّة.



عبدالسلام بنعبدالعالي

عطلة أم عطالة؟

«إن أكبر متعة حسيّة لا يشوبها أيّ ملل، تَمثُل، عندما نكون في صحة جيدة، في أن نأخذ قسطاً من الراحة بعد العمل. أما الميل إلى أخذ الراحة من غير أن نكون قد عملنا ونحن في صحة جيدة، فهو يُدعى كسلاً».
إ.كانط

مفهوم العطالة مفهوم محوري، عليه يقوم المبدأ الأساسي للديناميكا، الذي يمكن أن يُعدّ منطلق الفيزياء الحديثة عندما انفصلت عن الفيزياء الأرسطية التي كانت تحدّد الطبيعة على أنها «مبدأ حركة الأشياء». تنظر الفيزياء الحديثة إلى الطبيعة باعتبارها قاصرة، عاجزة عن أن تكون عِلّة تغيّراتها، وهي ترى أن الكائن لا «ينطوي على مبدأ حركته». فلكي يغيّر من سرعته و(سكونه) اتجاهاً أو شدةً أو منحى، لا بد من تدخّل قوة خارجية. يميل بعض أساتذة الفيزياء إلى نقل لفظ الـ Inertie إلى اللّغة العربية بـ«القصور الذاتي». إلّا أن لفظ العطالة يبدو لنا مناسباً، وهو اللفظ الذي يستعمله القاموس للحديث عن معنى قريب عندما يقول: «ومتى تُركت الإبل بلا راع فقد عَطِلت». جديد الفيزياء الحديثة إذاً هو أنه من غير تدخّل قوة خارجية «ترعى» الأجسام، فإنها تظلّ عاطلة، عاجزة عن كلّ تغيُّر وحركة.

لا تهمنا هنا الحمولة الإبيستمولوجية لمفهوم العطالة بطبيعة الحال. ما يعنينا هو كونه ينزع عن الكائن الطبيعي جوهريته واكتفاءه الذاتي، ليرمي به في شبكة من العلائق، وليجعل كلّ تحوّلاته متوقفة على ما يربطه من أفعال وردود أفعال مع الكائنات الأخرى، البشرية منها وغير البشرية. فحتى الكائن الطبيعي إذاً لا يمكنه أن يستغني في تحوّلاته عن الكائنات الأخرى، وهو لا يتحدّد ولا يتحوّل إلّا من حيث هو تفاعل، وإلّا ظَلّ جامداً هامداً «لا حياة فيه».

وعلى رغم ذلك، فلا يبدو، للوهلة الأولى، أن لمفهوم العطالة هنا رباطاً بمفهوم العطلة. فلفظ العطلة، على ما يظهر، بعيد أشدّ البعد عن هذا السّياق، ولا علاقة له بالطبيعة وفيزيائها. إذ إنه لا يعني إلّا توفير وقت يُبعد المرءَ عن إكراهات الحياة المهنية وضغوطها المادية والمعنوية. غير أن ما نهدف إليه بالضبط من العنوان أعلاه، هو الإشارة إلى أن العطلة غالباً ما تُفهم وتُعاش عندنا على أنها عطالة وهجر للعمل و«ارتخاء». فكأننا نحاول أن نتبنى المفهوم الحديث: «عطلة»، مع احتفاظنا بالمفهوم التقليدي عن العمل، فلا ننظر إلى العطلة في ارتباطها بالعمل، وإنما في ابتعادها عنه و«تحرّرها» منه. والحال أن العطلة، كما سنحاول أن نبيّن، لم تتخذ معناها، ولا يمكن أن تتخذه إلّا في مجتمع يمجّد العمل.

من المعروف أن هذا التمجيد تمجيد حديث العهد. فقد ظَلّ العمل لمدة غير قصيرة يُعدّ استرقاقاً، أو، على الأقَلّ، نوعاً من العناء الذي لا يتولد فحسب عن بذل الجهد الجسدي والفكري، وإنما ينتج حتى عن التكرار والرتابة. ونستطيع أن نؤكد أن المعنى الفلسفي للعمل لم يعرف تحوّلاً عميقاً إلّا في القرن الثامن عشر

الأوروبي. بل إن العمل لم يُنظر إليه على أنه مبدع للقيم، ووسيلة الإنسان لتحقيق ذاته، إلّا مع ظهور الفلسفات الجدلية على امتداد القرن التاسع عشر.

تقوم هذه الفلسفات على الإعلاء من مفهوم السّلب معتبرة أن الكائن هو بما ليس هو. ها هنا سيظهر مفهوم أساس لن يُعيد للمفهوم الأرسطي مجده بالقول «إن الكائن ينطوي على مبدأ حركته»، وإنما سينظر إليه على أنه مجموعة ممكنات Potentialités. الكائن نفي وسلب، وهو ما ليس هو. هذه العبارة سيطبقها جول لوكيي J. Lequier في القرن العشرين حتى على الكائن البشري، وهي عبارة كان يحلو لسارتر أن يردّدها، وهي تقول «إن الإنسان ليس ما هو عليه، وهو ما ليس هو»: L'homme n'est pas ce qu'il est, et il est ce qu'il n'est pas.

لن يعمل مفهوم الجهد La potentialité هنا على استرجاع المفهوم الأرسطي عن الطبيعة، ولن يلغي مطلقاً المفهوم الفيزيائي للعطالة، إلّا أنه سيحدّد الكائن على أنه نفي، وسيفتحه على ممكنات، إلّا أنها ليست ممكنات تعتمد على نفسها للخروج إلى الفعل، إذ لا يتوقف تحققها على «مبدأ ذاتي»، وإنما على قوى خارجية، هي ما سيُدعى «قوى التغيير». من هنا سيتخذ العمل جدواه وفعاليته من حيث هو أداة هذا التغيير، وسعي دائب نحو تحقيق الممكن. ولن يظلّ نيراً Tripalium وعناء ومشقة، وإنما أداة لتحويل الكائن، ومبدأً للحركة التاريخية.

هذا التأسيس الأنطلوجي للعمل، سيحول دون فصل «ماهية» الإنسان عما يبذله من جهد فكري وعضلي قصد تحويل الطبيعة والفعل في حركة التاريخ. العمل هو ما به يحقّق الإنسان ذاته، إنه الكوجيطو المعاصر: «أنا أعمل، إذاً أنا موجود».

بهذا المعنى لن يكون من الممكن الحديث عن الوضع البشري إلّا في علاقته بالعمل، وحتى مفهوم العطالة ذاته لا يمكن أن يحدّد إلّا نسبة إلى العمل وبدلالته، وليس مطلقاً بمعزل عنه. وإلّا غدت عطالة «غير مستحقة»، إذ لا معنى للعطالة في مجتمع لا يمجّد العمل. ذلك أن العطالة ليست عطالة وقصوراً عن تبديل الأحوال الروحية والجسدية، وهي ليست غياباً لكلّ نشاط وفعالية. يتضح لنا هذا أشدّ الوضوح إذا انتبهنا إلى ما آلت إليه اليوم العلاقة التي تربط العطالة بالعمل، حيث أصبحنا نلاحظ أن إنسان المجتمعات المعاصرة لم يعد يأخذ قسطاً من الراحة كي يواصل العمل، وإنما غدا يعمل ويكدّ من أجل توفير قسط من الراحة. فكأنه لا «يأخذ عطلة» كي يعمل، وإنما يعمل من أجل «العطلة». نتفهم ذلك إن أخذنا بعين الاعتبار الكلفة التي تتطلّبها العطلة اليوم، والإغراءات التي يوفّرها مجتمع الاستهلاك، وتقدّمها وكالات الأسفار، وكلّ «المصانع» التي تسهر على إنتاج العطل وتنظيم السياحة الجماعية.

لن تغدو العطالة والحالة هذه «تحرّرا» من العمل، ولن يعود بالإمكان الربط بين مفهوم مستحدث عن الوقت الثالث، وبين تصوُّر تقليدي ينزّل العمل منزلة التعذيب والاسترقاق Labeur، ويجعل من العطلة، لا إعادة خلق وإبداع Re-création ، بل «ارتخاء» وكسلاً وعطالة.



د. فتحي المسكيني

مقام موسيقي لوجودنا غير المرئي!

«ما لا يُقال ينبغي إسكاته (!). هكذا ختم المنطقي النمساوي، فتغنشتاين، الفيلسوف الوحيد الذي يُزاحم هيدغر على إكبار المعاصرين، أحد كتبه. كان يعني أنّ ما لا يمكن قوله بشكل منطقيّ، أي بشكل تتماهى فيه أفكارنا مع لوحات الأشياء في العالم، هو أمر يخرج من فلك العبارة ويدخل مساحة الإشارة. وما يُشار إليه فحسب لا يُقال. نعني يخرج عن بنية الحقيقة كما يرضى عنها العلماء. ولكن هل السكوت هو الشكل الوحيد من الصمت في أفق البشر؟ بعض الأشياء نسكت عنها لأنّها تؤلمنا أو تؤلم من نحبّ. أو نعاقَب على التصريح بها للجمهور. وفتح باب التأويل للجمهور كان جريمة فقهيّة لدى أسلافنا. لكنّ ما نسكت عنه يوجد أو لا يزال يوجد بفضل اللّغة وفي نطاقها. إنّ المسكوت عنه- وهو آلة كلاميّة خطيرة جدّا في نظام الخطاب داخل دولة الملّة إلى نهاية القرون الوسطى- كان جزءاً لا يتجزّأ من مساحة المنطوق به، ولا معنى له إلّا بالنسبة إليه.

تغيّر المجتمعات مساحة المسكوت عنه بقدر ما تغيّر من نفسها. وكلّما كانت هويّة مجتمع أو شعب ما مهتزّة أو مضطربة أو قلقة أو ملعونة أو مكبوتة أو محاصرة.. تكون مساحة السكوت واسعة ومقنّنة وتحت المراقبة. نحن لا نسكت إلّا بالقدر الذي يفرضه نظام الكلام في مجتمعنا، ولذلك ينبّهنا هيدغر إلى أنّ السكوت لا يعني أن يكون المرء أخرس: الأخرس، حسب هيدغر، لا يملك أيّة إمكانيّة كي يثبت أنّه يمكنه أن يسكت، كذلك فإنّ من لا يقول شيئاً لا يستطيع أن يسكت. إنّ القدرة على السكوت هي حسب هيدغر جزء من ماهيتنا لأنّنا نوجد بما نقول. ربّما ما دمّرته الحياة الحديثة هو قدرة الناس على الصمت. وعوّضتها بمجرّد مهارات مؤقّتة على السكوت. ولا نجازف إن قلنا إنّ عديد المجادلات اليوم، وخاصة المرئيّة منها، هي أشكال رديئة من السكوت عمّا ينبغي قوله. يتمّ تنظيم فن السكوت عن أجزاء حميمة من أنفسنا أو من علاقتنا بالغير أو عن مساحات خطيرة من آلة السلطة التي نخضع لها، وغالباً ما يتم ذلك دون علم منّا أو عن طواعية كجزء من ميثاق الحياة الحديثة،- وهو تنظيم جيّد غالباً؛ له قدر من النجاعة ينجح مجتمع ما في إرسائها كشرط عميق لاستقرار هويّته.

نحن نميل عادةً إلى حصر السلطة في الممنوع والمقدّس والمحرّم. نعني في الدولة والدين والجنس. لكنّ المسكوت عنه لا ينحصر في دوائر القانوني أو الشرعي أو الأخلاقي. ثمّة مساحات من الصمت تمّ ابتلاعها في تقنيات السكوت التي يفرضها شكل الحياة الذي نعتنقه. ما اخترعته الحداثة هو «أقلمة» الدولة: تحويلها إلى إقليم مغلق على نفسه. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في السياسة هو جزء من خارطة المسكوت عنه حتى تحتفظ تلك الدولة بمستندات كافية عن منطق وجودها وأسرار سلطتها؛ وما اخترعته الحداثة أيضا هو «علمنة» المقدّسات وتحويلها إلى دوائر للإيمان المنظّم أو المراقَب أو المستعمل بشكل عمومي. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في الدين هو جزء من خطّة السكوت المناسبة حتى تحتفظ المؤسسة الدينية برطانة مميّزة لخطابها ومناهجها الدعويّ؛ وأخيرا فإنّ الحداثة قد اخترعت «خلقنة» الجنس وتحويله إلى نظام أخلاقي للرغبة الحميمة في دخيلة مجتمع ما. ومن ثَمّ فإنّ أيّ كلام في الجنس هو جزء من سياسة المسكوت عنه حتى تبقى مؤسسة الزواج قادرة على الاستمرار في تأدية وظيفتها التناسليّة التي هي مختلفة تماماً عن الاستعمال الشبقي للأجساد.

قال باولو كويلو: «إنّ الهدف الأكبر في الحياة هو أن نحبّ. والباقي هو محض سكوت». هل يعني ذلك أنّ كلّ ما يقع خارج دائرة الحب لا يستحق اسم الكلام؟ أو لا معنى لأن نتكلّم عنه؟ ولكن كيف نفهم

التقابل بين الحب والسكوت؟ قد يعني ذلك أنّ محبّة أنفسنا أو غيرها أو العالم من حولنا أو في داخلنا هي الشكل الوحيد من اللغة. ذلك الذي يحقّق الهدف الأكبر من الحياة. ما نسكت عنه إذن هو فقط ما لا يمكن أن يكون موضوعاً للحب. ما لا يُحبّ ينبغي إسكاته. أو هكذا كان ليقول فتغنشتاين. ولكن كيف يمكننا أن نبلغ إلى ذلك النوع من الحب؟

يبدو لنا أن الحبّ الذي يكون قادراً على تحقيق الهدف الأكبر من الحياة هو ما سمّاه هيدغر القدرة على السكوت، وهو لا يعني شيئاً آخر سوى الصمت. الصمت هو الاستغناء عن المسكوت عنه في اللقاء بمن أو بما نحبّ. الشعور بأنّنا نحبّ أنفسنا أو نحبّ غيرنا دونما حاجة إلى أيّ نوع من الجدال حول ذلك. أن نحبّ وطننا مثلاً دونما حاجة إلى إثبات ذلك أمام أيّ محكمة مهما كانت مبجّلة. بل أن نشعر أنّ مجرّد الجدال في ذلك هو تورّط في سياسة السكوت التي ضبطها المجتمع وأسّس عليها ركائز سلطته. السكوت قرار منهجي أو أخلاقي إزاء المسكوت عنه. وهو نوع من الحماية من الخطر المحدق بإمكانية الكلام. الخطر المحدق بالكلام ليس السكوت، بل الوقوع تحت سلطة المسكوت عنه. وسلطة المسكوت عنه سلطة ناطقة بشكل فظيع.

قال باسكال: «إنّ السكوت هو أكبر أنواع الاضطهاد ولهذا السبب فإنّ القدّيسين لم يسكتوا قطّ».

وبهذا المعنى فإنّ السكوت مختلف تماماً عن الصمت. الصمت ليس قراراً. إنّه مقام موسيقي لوجودنا غير المرئيّ، والذي لا تقوى أيّة حداثة على طمسه، بما في ذلك حداثة السكوت: كما تعبّر عن نفسها في الممنوع والمقدّس والمحرّم.

كلّ احترام لحدود الممنوع (القانوني) والمقدّس (الديني) والمحرّم (الأخلاقي) هو انخراط طوعي في سياسة المسكوت عنه. وهو شرط إجرائي للحياة اليومية. ولا يمكن لأيّ مجتمع أن يستغني عن خدمات المسكوت عنه.وليس ثمّة مؤسسة تمتلك نجاعة المسكوت عنه في تنظيم مساحة العمومي ومراقبتها. لكنّ ما يجمع بين النفوس البشرية ليس فقط ما هو عمومي، أي ما هو ذاكرة رسميّة، منظّمة بخطاب قانوني أو ديني أو أخلاقي- بل ما يجمع بينها كما بخيط لامرئيّ هو حسب نيتشه النسيان أو القدرة على النسيان. إنّ النسيان هو شكل الصمت الوحيد الذي يجعل الحياة قابلة لأن تُحبّ.

ما يحتاجه الوعي البشري حتى يظلّ حيّا من الداخل هو حسب نيتشه «قليل من الصمت» وهو السند الأكبر لما يسمّيه «النسيان النشط»: لا نصمت، أي لا نُشفى من وقع المسكوت عنه، إلاّ بقدر ما ننسى. وحسب تعبير نيتشه «ليس بالإمكان أن تكون ثمّة سعادة ولا صفاء ولا رجاء ولا فخار ولا حاضر من دون نسيان... [لكنّ] هذا الحيوان النَسَّاءُ ضرورة، الذي يمثّل النسيان عنده قوّة، وشكلاً من الصحّة المنيعة، ما لبث أن استنبت لنفسه ملكة مضادّة، ذاكرةً، بعونها يتمّ، في حالات معيّنة، تعليق النسيان،- نعني في الحالات التي يجب فيها أن توعَد الوعود».

وحده الصمت يساعدنا على النسيان النشط، أي على النسيان الذي ينتج الحب. فبعض المجتمعات تحوّلت إلى آلات عملاقة للضغينة، أي لحراسة الذاكرة بدون أيّ قدرة على الصمت. وهي تراقب عن كثب وبمبضع فظيع كلّ أجهزة المسكوت عنه وتعمل على صيانتها بهوس إبليسي. لكنّ الحياة لا تتوقّف عند مَنْ لا يؤمن بها أو ينتحر. الحياة هي إمكانية المحبّة المتاحة للبشر في أفق مجتمع ما. لكنّ الحبّ مهدّد دوماً بذاكرة لا تثق به. وهكذا فإنّه ليس ثمّة من أساس عميق للمسكوت عنه في ثقافة ما مثل صناعة الذاكرة باعتبارها الجهاز الأخلاقي الوحيد لتحقيق الوعود. ربما، لا يظهر المبدعون إلاّ بسبب ثقوب ما في ذاكرة المسكوت عنه من حولهم.



من دانتي إلى الميديا

كيف يحكي الإيطاليون..

أدب ديناميكي وجريء، يخوض في مواضيع ومسائل شائكة، يستمدّ قوّته من ماضٍ عريق، ومن حاضر تشوبه العواصف الاجتماعية والأزمات السياسيّة، وينظر إلى المستقبل عبر شاشات الموبايل والتابلت.

لكن، ما هو واقع أدب الشباب في إيطاليا؟ الناقد سيرجيو بينت حاول أن يجيب عن هذا السؤال، فوصفه، بدايةً، من عنوان مقاله «أدب بلا رهان». فهل هو كذلك؟

لتقريب الصورة إلى القارئ العربي، استكتبت (الدوحة) في هذا الملفّ كُتّاباً ينتمون إلى هذا الأدب.

أعدَّ الملفّ وترجم مقالاته:

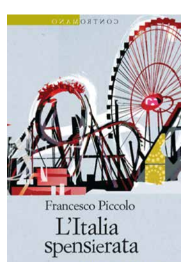
يوسف وقّاص

(ميلانو)

جــــــذور الأدب الإيطالي

تعـود جـذور تاريخ الأدب الإيطالي إلى القرن الثالث عشر، عندمـا بدأت تظهر نصوص أدبيّة مكتوبة باللّغة الإيطالية، في عدّة مقاطعات من شبه الجزيرة الإيطالية. فحتى ذلك التاريخ، كانت اللّغة السائدة هي اللاتينية. بينمـا كانت الإيطالية، أو اللهجات المحلّيّة السوقية، منتشرة على نطاق محدود جدّاً، من بينها اللهجة التوسكانية التي فرضت نفسها، لاحقاً، لغةً رسميّة للبلاد بعد صدور ملحمة دانتـي أليجييري «الكوميديا الإلهية» التـي كتبها بهذه اللهجة، لتتطوّر فيما بعد، وتأخذ شكلها الحالي، المستَمَدّ، على كلّ حال، مـن اللاتينية، لغة الإمبراطورية الرومانية. وظلّ الأدب الإيطالي، دائماً، مرتبطاً بالهويّة الوطنيّة. والنقاش التاريخي حول هذا الأدب كان يتشـابك، منـذ البدايات، مع منظـور نهضة المجتمع، حيث تحوّل- تدريجيـاً- من مجتمع أدبي، إلـى مجتمع وطني. وكان هدف الأدب الإيطالي، دائماً، هو الحصول على خاصّية وطنيّة، ابتداءً من جوفانّي «ماريو كريشـيمبيني» و«جاجينتو جيمّا»، وانتهاء بـ«جيرولامو تيرابوسكي» و«فرنشيسكو دي سـانكتيس». وبقي هذا الأدب، باستمرار، الوسيلة الأساس لتوحيد الإيطاليين، إلى درجة يمكن الحديث فيها عن إيطاليا أدبيّة مقابل إيطاليا بُنِيَت على قاعدة سياسيّة، وإثنية، واقتصاديّة.







دانتـي، في كتابه «اللهجـات السـوقية»[1]، كان يقتـرح إيجـاد لغـة وأدب قـــادرَيْن على تجـاوز حـدود عشـرات الممالـك والإمـــارات والدوقيّات المتنافرة فيما بينها، لتوسيع الرؤيا نحـو مجتمـع يملـك قواسـم وجدانيـة واهتمامـات مشـتركة، تسـتند، فـوق كلّ شـيء، علـى النقـاش البنّاء والتبادل الثقافي. فيما بعد، و- ربّما- نتيجة جُهْد الأدباء في الدرجة الأولى، ظهرت نصـوص تدعـو إلـى هذا النهج وتمجّده، مثل قصيدة «إيطاليا موطنـي» لـ«فرنشيسـكو بترارك»، وقصيـدة «إلـى إيطاليـا» لـ«جاكومـو ليوبـاردي»، وكانـت الغايـة منها مواجهة مشكلة العلاقة ما بين الأدب الإيطالي والهويّـة الجمعية التي كانت قد بدأت تطفو علـى السـطح. بينمـا، فـي القرن التاسـع عشر، كلّ الكتّاب المعروفيـن: من غابرييـل ده أنّونسيو، وفيليبّو مارينيتّـــــي، مـروراً بجوزيبّـي أونغاريتّي وإيليـو فـــيتّاريني، حتـى بييــر باولـــو بازوليني، وليونـاردو شاشـا، وإيطالـو كالفينو، وأومبرتـو إيكو، كانوا قد قدّموا أنفسهم بوصفهم مترجمين للوجدان الوطني. وحتى عندما عقد البعض العزم علـى تخطّي هـذا التقليد، فإنه فعـل ذلـك ضمـن المنظـور الوطنـي، كمـا حـدث في بدايـة موجة الطليعـة الجديـدة مـع روايتَيْـن، صدرتـا فـي عـام 1963: «الأخـوّة الإيطاليـة» لـ«ألبرتـو أربازينـو»، و«نزوة إيطالية» لـ«إدواردو سـانغوينيتي». وفي وقتنا الحالي، يستمرّ الكتّاب في قياس أنفسهم مـع إيطاليا الأدبيّة، كما يُلاحظ من عناوين بعض الروايات، مثل «إيطاليا الهانئة»

> كان هدف الأدب الإيطالي، دائماً، هو الحصول على خاصّية وطنيّة، و«فرنشيسكو دي سانكتيس». وبقي باستمرار، الوسيلة الأساس لتوحيد الإيطاليين



لـ«فرنشيسكو بيكولـــــو» (2007)، و«إيطاليا في الأعماق» لـ«جوزيبّي جينّا» (2008).

لكن، ما هو واقع الأدب الإيطالي في وقتنا الحالي؟ أو- بالأحرى- ما هو واقع أدب الشباب؟ حاول الناقد سيرجيو بينت أن يجيب على هذا السؤال، بمقال عنوانه «أدب بلا رهان»، نشر في المجلّة الشهرية «ستيلوس». في تحليله الكامل والواضح، يحاول «بينت» أن يقدّم لنا مشهداً عامّاً لبانوراما الأدب الإيطالي المنوّع: «إيطاليا التي تروي نفسها دون أن تقع في شرك الترويج، خلال أعياد الميلاد. مع ذلك، في كلّ مرّة أضع فيها قدميّ في مكتبة ما، أشعر بإحساس من يدخل إلى سوبر ماركت مُبَهْرج، جذّاب ظاهرياً، مثل كتالوجات كارفور (سلسلة مخازن كبيرة تبيع كلّ شيء) التي تطفح بها صناديق البريد».

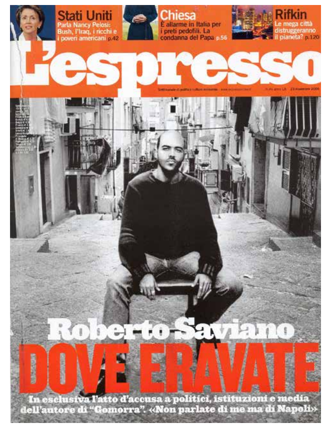
فبحسب رأي «بينت»، المشكلة ليست في تقييم مستوى طبقات معيَّنة، بقدر ما هي الوقوف عاجزين أمام استفحال سياسة نشر، تقضي على الآخرين باسم السوق، وتجبر الكتّاب الحقيقيّين على اللّجوء إلى أماكن مخفيّة، وتروّج لشيء كانت تروّجه، دائماً، لوحدها»؛ أيّ «بينت» -باختصار- لا يرى أيّة بارقة أمل في كتابات هذا الجيل من الشبّان، إنّما- بحسب رأيه- دور النشر تُعتّم، بشكل مقصود، على أعمال الكتّاب الحقيقيين متذرّعة بأحكام ومتطلّبات السوق، دون أن ينكر البديل، أو من هم هؤلاء الكتّاب، بالضبط. بينما بالنسبة إلى «بربارة غوتسي» (ناقدة شابّة) فإن الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً، رغم ما يثيره هذا المصطلح الأخير من نقاش وتشكُّك في الدوائر الأدبيّة. وتتساءل ما إذا كان هذا الصدام الأزلي بين الكتابة المتأصِّلة، المتمرِّسة، وبزوغ محاولات وتصوُّرات جديدة، أحياناً (حتى تجارب لغوية)، والذي بدأ يتَّخذ في إيطاليا- بكثافة مثيرة، في السنوات الأخيرة- ملامح واضحة تقريباً، ليس سوى محاولة من الجديد لكي يطغى على القديم. ولا أعتقد أن هذا بالأمر المستجدّ لأيّ أدب، في أيّة حقبة؛ فالجديد». يحاول، دائماً، أن يتخطّى القديم. مع ذلك، يبدو أن فكرة (الجديد يطغى على القديم) ليس بمقدورها أن تأتي «بنسغ جديد»، وبهذا الصدد، لا تنقص الأصوات والوجوه التي تتناوب في الفالس الصاخب لدور النشر، ولا توجد هنالك، بعد، إمكانية لتقييم هذا الجديد بطريقة عمليّة؛ أي ما إذا كان يخطو إلى الأمام أم إلى الوراء. إذن، من الصعب العثور، في هذه الكتابات المبدئية لهؤلاء المؤلِّفين «الشباب»، على بنية تتجاوز، روائيّاً، ما كان سائداً.

بالعكس: إنه، في بعض السياقات، لا يميل «الجديد» إلى تخطّي «القديم» بحدّ ذاته فحسب، إنما يحاول أن يتجاوز بانوراما الأدب المعاصر كلّيّاً، وأن يفرض نفسه، بحكم قوّة تأثير دور النشر على السوق، وهذا ما يزيد من ضبابيّة الأفق.

> الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً

هوامش:

(1) «اللهجات السوقية- Il De vulgari eloquentia»: بحث يتناول اللهجات المحكيّة في شبه الجزيرة الإيطالية، كتبه دانتي أليجييري باللّغة اللاتينية، ما بين عامَيْ 1303 و1305، داعياً فيه أدباء عصره ومفكّريه إلى دراسة إمكانيّة تحويل اللغات المحكية إلى لغة أدبيّة واحدة ضمن المشهد اللغوي الإيطالي المتعدّد اللهجات، وهو ما تحقّق بعد ستّة قرون تقريباً؛ أي مع إعلان المملكة الإيطالية الموحّدة، عام 1860.



من آكلي لحوم البشر إلى هجمات المافيا وفضيحة الفساد

في هذه الدراسة المختصرة، أردت أن أقدِّم لمحة بسيطة للقرّاء عن أهمّ مكوِّنات هذا الأدب، وكتّابه، وشئت أن أبدأ مع (1966) رغم أنه لا يُعَدّ شاباً، حتى في بلد مثل إيطاليا، حيث نادراً ما يشعر المرء أنه أصبح مسنّاً! ومع أن كثيرين من النقّاد وعشّاق الأدب الإيطالي لا يريدون الخروج من نطاق من تركوا أثراً عميقاً في نفوس القرّاء في القرن المنصرم، مثل ألبرتو مورافيا، ولويجي بيرانديللو، وليوناردو شاشا، وأومبرتو سابا، وكارلو إميليو غادّا، وإيطالو كالفينو، وغيرهم، إلّا أن الجيل الجديد- بغضّ النظر عن آراء بعض النقاد- يستحقّ أكثر من وقفة تأمُّل، لأن المواضيع التي يتناولونها في كتاباتهم تلامس، عن قرب، مشاكل المجتمع الإيطالي والأزمات التي تعاني منها القارّة الأوربية... بشكل عامّ، كما فعل- بالضبط- أمّانيتي في كتابه الأخير، أو روايته القصيرة «أنا وأنت» (دار نشر إيناودي، 2010)، وهي تتحدَّث عن قصّة صبيّ يوهم ذويه أنه ذاهب في عطلة لمدّة أسبوع إلى الجبل، بصحبة أقرانه في المدرسة، لكنه يبقى مختبئاً في قبو المنزل.

وهذه ليست المرّة الأولى التي يروي فيها أمّانيتي قصّة صبيّ ذي شخصية مشاكسة، فوجئ متلبِّساً في «خط الظَلّ» حيال غموض الحياة ومسؤوليتها بعد النضوج: «المراهق يعيش الحاضر لفترة طويلة، ثم- فجأةً- يتساءل: أيّ شخص سأكون؟، وماذا ينتظرني، وماذا سأواجه في المستقبل؟»، كما صرّح في مقابلة صحافية لجريدة «لا ريبوبليكا».

فنحن- إذن- أمام أفق جديد يحدّد مسار الكاتب نفسه، الذي كان يشكّل، في التسعينيات، طرفاً من تلك الظاهرة الأدبيّة، أو ذاك الشهاب المحموم الذي اتَّخذ اسم «آكلي لحوم البشر»، من قِبَل مجموعة من الكتّاب الشباب، من بينهم- أيضاً- ألدو نوفهْ، وتيتسيانا سكاربا، الذين كانوا يلجون المشهد الأدبي، ويروون قصصاً مرعبة، واقعية؛ أي «بولب»[1] تماماً. وقد صدر لهذه المجموعة، في عام 1996، أنطولوجيا بعنوان «شباب من آكلي لحوم البشر»، حيث صنّفهم النقّاد، لاحقاً، بهذا الاسم، وثّمة مفكِّرون، مثل ماوري، وغوليلمي، انتقدوها بشدّة، لأنها تحتوي على قصص بعيدة جدّاً عن الواقع الإيطالي، ولكن ظهور قضيّة «وحش فلورنسا»، بعد عدّة أشهر، و«القاتل الممنهج» في جنوة، و«عبّاد الشيطان» في مقاطعة لومبارديا، والجريمة الشنيعة التي ارتكبها إريكا وعمر بحقّ ذوي الفتاة، أثبتت أن الأدباء يستبقون الواقع، في كثير من الأحيان.

والحقيقة أن هذه الموجة اكتشفتها- بالدرجة الأولى- دور النشر الكبرى،وروَّجت لها، وحقَّقت من ورائها أرباحاً طائلة، إلّا أنها سرعان ما اضمحلّت، وكلّ واحد منهم سلك، بعد ذلك، طريقاً خاصّاً



نيكّولو أمّانيتي

به، وبالنسبة إلى أمّانيتي كانت فرصة- أيضاً- لكي يمنح صوتاً لرغبته في سرد قصص تحكي عن الواقع الإيطالي المعاصر، من خلال زجّ براءة الأولاد في المشهد السردي، كما حدث- على سبيل المثال- في رواية «مثلما يأمر الربّ» (موندادوري، 2006).

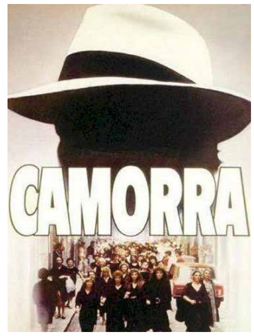
أمّانيتي استخدم في هذه الرواية لغة شفّافة، دقيقة وسلسة، ضمن آلية سردية مركّزة وواضحة، وأبطالها: أب حليق الرأس ينتمي إلى عصابات النازيين الجُدَدْ، وابن مراهق، يتحرّكان في مشهد قاتم (أسوأ ممّا يمكن أن يتخيَّله المرء في إيطاليا) بين بيت، هما مَنْ بَنَياه، بجدران عارية غير مُلبّسة بالإسمنت، وسهل، تنفر من منابعه الأنهار، وتتسلَّل بين الطرق الدائرية المحيطة بالمدينة والطرق الزراعية ومستودعات ومراكز التسوُّق الضخمة. بيئة مختلفة، تماماً، عن حقول القمح المشمسة، كما في الرواية السابقة، تلك التي منحته الشهرة «أنا لا أخاف» (إيناودي 2001). من جهة أخرى، ورغم أنها صدرت عام 2006، إلّا أنه يمكننا القول إن رواية «عمّورة» (دار نشر موندادوري) لروبرتو سافيانو (وكان- حينئذ- في الثلاثينيات من العمر تقريباً) تملك بعض القواسم المشتركة مع رواية أمّانيتي المذكورة، لأن كلتيهما تنددان، بقوّة، بالعالم السفلي وبالفساد، إلّا أن رواية سافيانو الجريئة (الذي يعيش حالياً تحت حماية مشدّدة خوفاً من انتقام عصابات الكاموّرا التي تسيطر على نابولي وكافة مقاطعة كامبانيا)، والتي هي أقرب ما تكون إلى ريبورتاج صحافي، استطاعت أن تصل إلى قلب القرّاء. وفي الوقت نفسه، عرّفت الطبقة المتوسّطة من المفكّرين بمدى تعقيد حبكة الإجرام في إيطاليا، إجرام عصابات المافيا (صقلية)، الدرانغيتا (كالابريا) «لا كاموّرا» (نابولي)، و«لا ساكرا كورونا أونيتا» (مقاطعة بوليا)؛ وهو أمر- على كلّ حال- لم يكن خافياً على أحد؛ فهذه الروايات تسرد المشهد الإيطالي، وتفضح العلاقة غير العادلة بين الرخاء والإجرام والحياة الاعتيادية المطمئنة وحياة الرعب، وهي مواضيع تحوم، اليوم، حول فلكها، روايات جديدة وكتّاب جدد، مثل نيكولا جويا، أيضاً، الذي يقيس نفسه، مع الاضطراب الأنثروبولوجي الذي هزّ المجتمع الإيطالي في عام 1992، برواية «جالباً كلّ شيء إلى البيت» (إيناودي، 2009)، دون أن يتمكّن أحد من تحديد مصدره أو أصوله (ظاهرياً، طبعاً) لرغبة في نفس يعقوب!

وفيما لو أردنا أن نردّد مع لا جويا: بالنسبة إلى أبناء جيلي، الأمر يتعلّق بامتلاك صدمة بلا حدث. نحن لم نمتلك تاريخاً حاسماً لكي نشتقّ منه البقيّة، ولكن هنا لا يعني أنه، في لحظة ما من الثمانينيات، لم يكن هنالك حدث كارثي مَسَّ الجميع. «جالباً كل شيء إلى البيت»، يراد الإشارة به إلى إعادة امتلاك شيء مشوّه عاطفياً وتطبيقه على بنية الرواية التي يمكن، في النهاية، سردها: العبور من الفقر إلى الغنى ووصول التلفزيون التجاري الذي ألغى كلّ الحواجز، وحوّل الطموحات إلى كتلة من جليد، يمكن أن تنوب في كلّ لحظة.

في الرواية، لا يتمّ ذكر اسم سيلفيو

> روايات تسرد المشهد الإيطالي، وتفضح العلاقة غير العادلة بين الرخاء والإجرام والحياة الاعتيادية المطمئنة وحياة الرعب

برلوسكوني أبداً: (رئيس الوزراء السابق، ملياردير، صاحب أقنية تليفزيونية، ودور نشر، وجرائد، وصحف، ومؤسّسات مالية)؛ فالكاتب لا يرى ذلك ضرورياً؛ إذ يكفي وصف الممثّلين الكوميديّين في البرنامج الذائع الصيت «درايف إن»، الذي وضع تحت تصرّف العائلات المُحافظة نساءً صارخات في الجمال، كنّ، قبل ذلك، حكراً على النبلاء والوجهاء، وكوميديا تعود جذورها إلى الخمسينيات وإلى السنوات التي كانت الرقابة تمنعها من الإطلالة على الشاشة، لكي ندرك مدى التغيير الحادّ والمفاجئ الذي أصاب المجتمع الإيطالي في تلك الأعوام.



الكوميديّون- كما يكتب لا جويا في روايته- «كانوا يشكلون تيّاراً منتصراً، عكس السائد، بوجوه مستعارة من مسرح الطليعة، وراقصات لم يكنّ راقصات بالمعنى الحرفي للكلمة، بل فتيات جميلات، مع ميل يائس للبقاء في الظلّ؛ ولهذا السبب كنّ يتنكّرن تحت ألبسة عاملات في مطاعم الوجبات السريعة. والاستعراض الذي كنّ يقدّمنه، كان يغيّر حتى من طريقة الضحك: أولئك الكوميديون كنت تراهم لا يضحكون، ومع ذلك، كان ينتابك الضحك!».

رواية معقدّة، بكتابة غنيّة، قاسية وغرائبية، في بعض أجزائها، لكن دون أن تسيطر على السياق العامّ. «جالباً كلّ شيء إلى البيت»، تؤطّر، وتأخذ مساراً، تُظهر قلب إيطاليا القديم الذي ولج العصر الحديث دون أن يُغيّر من نفسه، محافظاً، تماماً، على طقوس الماضي، وأساطيره، ليس في الذاكرة فقط، بل في بنية الخيال وفي الحياة الواقعية، على حدّ سواء. في الوقت نفسه، من المهمّ تقييم ذاك الذي يُفكّر به نيكولا لا جويا أيضاً، ففي مداخلة له، على إثر جدال حادّ، على الصفحة الثقافيّة لجريدة «إلسولهْ 24»، وفيما بعد، عبر وسائل الإعلام الأخرى، حول الكتّاب الذين أقلّ من40 عاماً، يقول:

«أعتقد بأنني أجد أكثر إثارة فهم لماذا يملك الكتّاب الإيطاليون الحاليون واقعية تتطلّب جهداً أقلّ. وفي الوقت نفسه، إدراك الدرس القاسي- أيضاً- الذي تمّ استيعابه في أثناء العبور من سنّ المراهقة إلى سنّ البلوغ. أنا أستطيع أن أصفها كمسألة تطبُّع: من الصعب التفكير في أنك لا تعيش في واحدة من تلك البلاد الأكثر فساداً في الغرب، إذا كنت قد أنهيت دراستك الثانوية قبل فضيحة تانجنتوبولي(2)، كما أنه- في الوقت نفسه- يبدو صعباً الاعتقاد بدولة ذات سيادة عندما تُجري امتحانك الجامعي الأوّل في أثناء انفجار سيارة مفخّخة على أوتوستراد كاباتشي- باليرمو (3)، فإذا كانت رأفة الشكّ قد عاشت، بجهد كبير، على موت فالكوني، فشاهدة قبره كُتِبت في شارع دي أميليو بعد 57 يوماً». بالحاصل، هذه الوقائع التي لا تزال تشكّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد، صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح».



ولكن، مَنْ يذهب إلى العمق هم كتّاب آخرون وكتب أخرى، في بحث مضنٍ عن مواضيع وقصص تتغذّى منها السينما الإيطالية التي بدأت تنهض من سباتها، كما حدث مع روايات أمّانيتي، وفاليريا باريلا، وميكيلا مورجا.

فاليريا باريلا (من مواليد عام 1984)، تمارس كتابة لا علاقة لها مع الحبكات والبنيات السردية الكبرى، كما في قصص «ذبابة زائد حوت» (مينيموم فاكس، 2003)، وفوق كلّ شيء في رواية «المساحة البيضاء» (إيناودي، 2008) التي تتميّز بكتابة سريعة، دقيقة، صاعقة، حيث تحوّل الرؤى الإنسانية والمدينة الكبيرة التي تعيش فيها «نابولي» إلى أشلاء، بما في ذلك المناظر الداخلية، بعكس أسلوب ميكيلا مورجا المتمكّن من نفسه، كما في روايتها الأخيرة «أكّابادورا» (إيناودي، 2009)، حيث فازت، في ذلك العام، بواحدة من أهمّ الجوائز الإيطالية «إلكامبييللو».

يجدر بالذكر أن أكّابادورا هي شخصية أسطورية في سردينيا، الجزيرة التي وُلِدت فيها مورجا عام 1972، وهي مشتقّة من الإسبانية (أكّابار)، بمعنى (انتهى). وأكّابادورا كانت امرأة، يعهد لها سكان القرية بمرافقة موت الأشخاص الذين بدأوا ينازعون، أو وصلوا إلى طريق مسدود في حياتهم، أو بتسهيل موتهم.

شخصية كانت مسار أحاديث، دائماً، لكنّ ما كان ينقصها هو التوثيق الإثنوجرافي والتوثيق التاريخي. مورجا تدعوها، في روايتها، بوناريا أورّاي، وتعمل منها بطلة لقصّة حبّ استثنائية، اختيار ابنة الروح، نوع من التبنّي وُلِد من اختيار القلب، قرار اجتماعي فرضته التقاليد، وقَبِله سكّان القرية.

> الوقائع التي لا تزال تشكِّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد. صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح



فاليريا باريللا



كيارا غامبيرالي



نيكولا لا جويا



ميكيلا مورجا

سرد ميكيلا مورجا يسلّط الضوء على جنور قيمة، لم تتمكّن الحداثة من أن تلغيها، بأيّة طريقة، متسلّحة بلغة غنيّة وجميلة، بارعة، حيث تزهر منها خلاصة «لغة- لهجة»، مثل تلك الشائعة في سردينيا، لكن بانتباه شديد لاستعمال الأفعال، حيث لم تُستَعمل، تقريباً، كأفعال بحتة أبداً، باستثناء بعض الكلمات، من بينها أكّابادورا. ما يدهش- أيضاً- هو الحبّ بين أمّ وبين ابنتها، حيث تبدوان كأنهما تعيشان في حقبتين مختلفتين، وفي عالمين منفصلين.

يندهش المرء- أيضاً- فيما لو أراد مقارنة هذه الرواية بروايتها الأولى «العالم يجب أن يعرف» (إ.إس.بي.إن، 2006): تدوين شامل ودقيق لشهر كامل من العمل في مركز استعلامات هاتفي تابع لإحدى الشركات الأمريكية متعدّدة الرساميل، موادّ تحوّلت من مدوّنة إلى كتاب، واحد من التسجيلات (بلغة واثقة من نفسها إلى درجة الوقاحة)، الأكثر سخرية وحِدّةً، في عالم قاسٍ وغرائبي، قائم على المنافسة حتى الرمق الأخير وانتظار التضحية ممّن يعمل- بالأخصّ- إذا كان عقده مؤقّتاً، وليس ممّن يكدّس الأرباح.

وفيما لو تساءلنا: ما الشكل الحقيقي والسامي للحقد والشراسة العاطفية: أن تعيش أم أن تكتب؟ نجد الجواب في رواية «الآن» لكيارا غامبيرالي. كيارا تصف بطل روايتها بكلمات قليلة، ولكنها كافية لكي نستطيع أن نتخيّلها وهي تجابه الحياة اليومية بهذه الشخصية- الحرباء: «ليبيا جذّابة، بعينيها المتحرّكتين، الهاربتين، لكنها تستطيع أن تستنبط ما في داخلك دون أن تُحقّق فيك مباشرة. أنانية، ثرثارة، تملك ملامح من يمكن أن ينفجر في كلّ لحظة بالبكاء، أو- ربّما- بالضحك. على حال، يمكن أن تنفجر».

صفحة بعد صفحة، تكشف غامبيرالي لنا عوالم جديدة، أو طريقاً يمكن أن نكتشف من خلاله، دائماً، أشياء جديدة، وهي لا تنأى عن ذاك العالم وتلك الحياة، وتضع على المحكّ، كلّ شيء: الشكوك والآمال، وحتى الرواية نفسها، التي لا تنتهي بطريقة اعتيادية، بل بإشارة استفهام.

ومن بين الأسماء اللامعة- أيضاً- فرنشيسكو كاروفيليو، وهو معروف من قِبَل القرّاء بسبب نجاحاته الأدبيّة الكثيرة، من بينها «بيت في الغابة» (2014)، وروايته المشهورة «أريد أن أعيش

> تكشف غامبيرالي عوالم جديدة، أو طريقاً يمكن أن نكتشف من خلاله، دائماً، أشياء جديدة، وهي لا تنأى عن ذاك العالم وتلك الحياة، وتضع على المحكّ، كلّ شيء: الشكوك والآمال، وحتى الرواية نفسها

مرّة واحدة فقط»، التي تتميّز بحوار واقعي جدّاً، وليس كما يحدث- عادةً- في الروايات الأخرى؛ فمن خلال الوصف المرسوم بكلمات بسيطة ومنتقاة بعناية، ينجح في إدخال جوليو إلى قلب حياة القارئ؛ هذا الرجل الذي قهرته الحياة، يتابع عمله كطبيب نفسي، لكن دون الاندفاع السابق. جوليو كان يحلم بممارسة مهنة التعليم في أثناء طفولته، و- ربّما- كانت تلك رغبته الحقيقية، التي أرضت اختياره. يعيش منطوياً على نفسه، ويخبّئ في ماضيه أحداثاً، لم يتمكّن، أبداً، من مواجهتها. والآن، بعد أن مات أبوه؛ ذاك الأب الذي كان قد وجد طريقه إلى السعادة، يقف عاجزاً أمام مفترق الطرق، ولا يعرف من أين يبدأ.

«أن نكون أحياء»، لكريستينا كومينشيني، رواية لا يمكن استيعابها حتى النهاية؛ نظراً لصعوبة المسار الذي خطّته لنفسها بطلة الرواية. فالأمر- كما تقول المؤلِّفة- يتطلّب حساسية وشجاعة كبيرتين للقيام بهذه الرحلة المؤلمة. لكن، حتى دانييل يبدو هو الآخر بحاجة- أيضاً- إلى فضاء جديد، يسمح له بتأمُّل ذاته، والبحث عن كنه وجوده، أن يلتقط كثيراً من التفاصيل التي أهملها من ماضيه. إنه بحاجة إلى إعادة بناء قصّة تكون ملكه، لكن من غير أن يشعر بأنه بطلها. بشخصيّتهما المختلفتين: كريستينا، ودانييل، يساند كلٌّ منهما الآخر، وينفتحان على العالم، جاهزَيْن لحياة جديدة. ماضي كاترينا ومستقبلها هما، حتماً، الجانبان الأكثر أهمّيّة في هذه الرواية، لأنها تجعلنا نرى كيف أن كلّ شيء يمكن أن تتمّ مواجهته وتجاوزه لكي نصل، فيما بعد، إلى تطوّر يمنحنا الاستقرار وتلك السعادة المفقودة.

بينما أنطونيو موريسكو لا يتمكّن من حبس الأنفاس فحسب، بل يزرع، بشكل متواصل، الشكّ في القارئ الذي يحصل، في النهاية، على إجابة لبعض الأسئلة التي تشغل فكره، أو- على الأقلّ- هذا ما يتبدّى له. في أثناء هذه الرحلة في أغوار الجحيم، ليكمل تحقيقاته ويفكّ لغز الجريمة، يرافقه دليل فريد من نوعه، شيء من قبيل فيرجيليو في الكوميديا الإلهية: طفل أبكم، يُعبّر بالإشارات على الجدار، في الوحل، وفي أي مكان يصادفه؛ لكي ينقل له ما يعرف، وما يمكن أن يكون مفيداً له. هذه الرواية، رواية «وداعاً»، لأنطونيو موريسكو، ليست سهلة القراءة؛ بسبب كلّ تلك الرموز والمراجع التي أدخلها المؤلِّف فيها. ولكنّ كلّ هذا، معاً، هو ما يجعل الرواية مثيرة للاهتمام، لدرجة أنها وصلت إلى نهائيات جائزة «ستريغا»، 2016.

> «وداعاً»، لأنطونيو موريسكو، ليست سهلة القراءة؛ بسبب كلّ تلك الرموز والمراجع التي أدخلها المؤلِّف فيها. لكنّ كلّ هذا، معاً، هو ما يجعل الرواية مثيرة للاهتمام، لدرجة أنها وصلت إلى نهائيات جائزة «ستريغا»، 2016

ولابدّ من وقفة قصيرة مع الكاتب أندريا فيتالي، فبحسب أكثر من ناقد، يُعَدّ فيتالي، حالياً، من أفضل الروائيين الإيطاليين، وهو من مواليد 1956، وكان قد دخل المشهد الأدبي منذ التسعينيات، حيث نشر روايته الأولى بعنوان «النائب العام» عام 1990، وأتبعها برواية «نافذة مع إطلالة على البحيرة» عام 2003. وكتابه الأخير الذي صدر في شهر أيار/ مايو المنصرم، بعنوان «تُفّاح كافكا»، والذي يتحدّث عن رحلة مضحكة إلى سويسرا الألمانية في الخمسينيات، بعد ظهور مفاجئ لكافكا، لاقى نجاحاً كبيراً. شخصيات فيتالي المرحة تقدّم مشاهد كوميدية، حيث تجعل من القراءة متعة.

«الرحلة الغريبة لغرض ضائع»، لسلفاتور بازيلي، رواية صدرت في شهر أيار/ مايو المنصرم، تتحدّث عن الشاب ميكيل الذي نسي ماذا يعني الحبّ. ميكيل مدير محطّة قطار، ويعيش في منزل صغير داخل محطّة مينييرا دي ماره، وقد ورث المهنة عن والده، يجلب وراءه الألم لتخلّي أمّه عنه قبل عشرين عاماً. ميكيل تحوّل إلى شاب حزين جدّاً، حيث يمارس حياة منعزلة، برفقة الأغراض الضائعة التي يعثر عليها في القطار الوحيد الذي يمرّ من محطّته. عندما غادرت أمّه البيت، أخذت معها كرّاس يوميّاته، ووعدته بأن تعيده إليه. وفي أحد الأيام، يعثر ميكيل- بالصدفة- على الكراس نفسه بعد تلك السنوات الطويلة، ولا يعرف كيف يفسّر الأمر. عندئذ، يطلب مساعدة إلينا التي تدفعه إلى ركوب القطار والبحث عن حقيقة أمّه.

هوامش:

(1) بولب: موجة أدبيّة وسينمائية تتّصف بواقعية كبيرة، وتسخر من العنف ومن انحطاط المجتمع الحديث. وهو أدب للاستهلاك ويعالج مواضيع في متناول اليد (جنس، ودم، وجرائم، وعنف)، حسب وصف معجم تريكّاني، و- بالأخصّ- إعادة تناول هذه المواضيع تحت منظور أدبي وساخر، كظاهرة أدبيّة وسينمائية برزت في أواخر القرن العشرين.

(2) تانجنتوبولي، تعني، حرفياً، مدينة الفساد وهو اسم أُطلِق على أكبر حملة عرفتها إيطاليا، منذ تأسيسها، ضدّ فساد السياسيين والمسؤولين الحكوميين.

(3) كارثة كاباتشي نفّذتها عصابات المافيا في جزيرة صقلية، بتاريخ 23 أيار/ مايو، عام 1992، على الأوتوستراد رقم (29أ)، بالقرب من مَخْرج مدينة كاباتشي، في الطريق المؤدّي إلى مطار باليرمو. وقُتل في أثناء الانفجار القاضي المحقّق جوفانّي فالكوني، وزوجته فرنشيسكا مورفيللو، وثلاثة عناصر من المرافقة.



أندريا فيتالي

أندريا فيتالي.. القادم من بحيرة كومو

رفائيل تاديّو

أندريا فيتالي، واحد من أهمّ الروائيين الإيطاليين في وقتنا الحالي، وكتاباته لاقت، دائماً، استحساناً كبيراً من جمهور القرّاء، وهو كاتب معطاء، وينشر، بشكل اعتيادي، أكثر من رواية، سنويّاً، وُلِد في، بيللانو، ولا يزال يعيش فيها، وهي بلدة صغيرة تقع في الجانب الأوسط من بحيرة كومو، تهتمّ بالصناعة أكثر ممّا تروّج للسياحة، وما يلفت النظر هو الفضاء أو الحيّز الذي ركّز عليه فيتالي، في كلّ رواياته تقريباً.

ليس فضاء البلدة، أو المدينة الكبيرة، حيث تطغى سمة المجهول، ويُخيّم عالم الفردية، وحيث لا أحد يعرف الآخر، وعندما يلتقي به لا يحيّيه، لأنه أسير عزلته وفرديّته. وهو ليس فضاء السكن الجمعي أيضاً، الذي يعكس محاولة الإنسان العيش ضمن جوّ اجتماعي، والإحساس بالوجود الملموس للآخر، وإمكانية إنجاز مشروع مشترك سويّةً، مع أنه، بذلك، يرسم- أيضاً- نهج البحث عن عزلته، عن فضاء خاصّ به، لكي يُحسّ بوحدته من الداخل. والحال أن المبنى يتحوّل، في الوقت نفسه، إلى وسيلة للبحث عن الحياة الاجتماعية والابتعاد عنها، على حدّ سواء، بل الفضاء الذي يضعه فيتالي في المشهد هو الذي يمكن قطعه مشياً على الأقدام، بكلّ سهولة، لأن كلّ شخص يعرف حياة الكلّ، وبالعكس، ولأن كلّ زواياه ومكنوناته معروفة من قِبَل الجميع.

ففي تلك البلدة، لا توجد أبنيَة سكنية يديرها مسؤول أو بوّاب، كما هو شائع في المدن الكبرى؛ لذا فالكلّ على معرفة بذاك الذي

> أندريا فيتالي، واحد من أهمّ الروائيين الإيطاليين في وقتنا الحالي، وكتاباته لاقت، دائماً، استحساناً كبيراً من جمهور القرّاء

يجري في بيوت الآخرين، لأن المسافات ضيِّقة جدّاً، نظراً لكون البلدة قديمة، وبُنِيت في فترة كان نظام التدفئة فيها يعتمد على المواقد، ومن ثَمَّ كانت الأزقة ضيِّقة لكي يتفادوا البرد والحَرّ. في بيئة مكوّنة بهذه الطريقة لا يخفى شيء على أحد هي فضاء، حيث كلّ واحد يتماهى مع سلوك الآخر، يُشكّل شخصيّته ويصوغها بحسب متطلَّبات المجتمع ومنظوره. كلّ شيء يمكن رؤيته وتخمينه مسبقاً. وفيما إذا تمّ إبعاد أحد ما من الدائرة الضيِّقة، لسبب معيَّن، فإن هذه الخطوة تُحدث ضجّة كبيرة، والشخص المعنيّ يصبح محطّ الأنظار: بالقيل والقال، طبعاً، وبالبذاءة أحياناً. ومن اللحظة التي يتمّ فيها تبنّي فضاء مثل هذا كعنصر سرديّ، يمكن تحديد الخواص الأدبيّة- أيضاً- من خلاله. فلنلقِ نظرة على بعض الجوانب التي هي- بالنتيجة- أسلوب فيتالي الخاصّ في الترتيب السردي:

أ) الشخصيات هي أنماط، أنماط شكليّة أكثر ممّا هي ماديّة ونفسيّة. غالباً، ما يُعرَف هؤلاء الأشخاص بألقابهم لا بأسمائهم وكنياتهم، واللقب، هنا، يُعَدّ عنصراً يحدّد ماهية الشخصية؛ أي يحوّلها إلى نمط، بالضبط.

ب) الشخصيات لا تتأثّر بتغييرات خاصّة، هي خامدة تقريباً؛ بمعنى أن الأحداث لا تغيّر من كينونتهم. وهي- بالنتيجة- تبقى مخلصة لذلك الجانب، أي إلى تلك الخاصيّة التي مُنحت لهم من قِبَل أهل البلدة، لأنهم- بالنتيجة- انعكاس للمجتمع، ويعيشون بقدر ما يعكسون المجتمع.

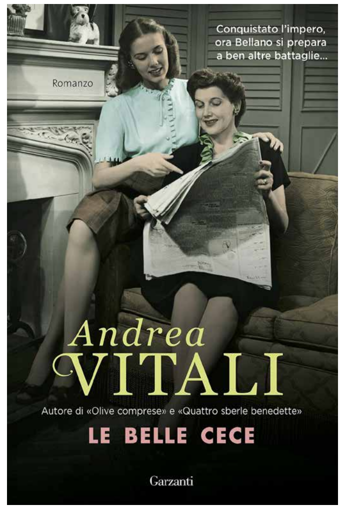
ت) القيم المقبولة أو المسموح بها، هي تلك التقليدية والمعروفة من قِبَل المجتمع.

ج) القيم الحاضرة تعود إلى ما قبل الحداثة، وحتى لو أن العالم الموصوف ليس بالعالم القروي، إلا أنه- حتماً- ليس العالم الذي قَبِلَ بالقيم الحديثة.

ح) الجوقة، هنا، لها أهمّيّة كبيرة، فالجوقة، عند فيرغا، كانت النتيجة المباشرة للترتيب البنيوي للكتابة، اضمحلال الشخصية، بينما، في روايات فيتالي، البيئة هي التي تحدّد بنية الجوقة.

كلّ مجتمع يملك نقاطاً يستند إليها، ويتحرّك في إطارها، وهكذا، نرى القسّ يحاول أن يفهم كلّ موقف، ويحاول أن يحلّ مشاكل أهل البلدة،

فيتالي يختار بيئته، في معظم الأحيان، من الحقبة الفاشيّة، وهذا الاختيار يمنحه الفرصة، للوقوف على مسافة معيَّنة من القصص المرويّة، دون أن يحسّ بأنه متورِّط عاطفياً



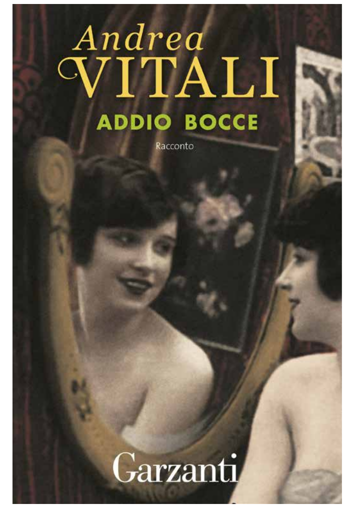
بغضّ النظر عن مواظبتهم على الكنيسة أو تمسّكهم بالدين. ورئيس المخفر- أيضاً- ليس سوى شخص متفهّم، فهو، بدلاً من أن يُعاقِب، يحاول أن يستدرك الأمور، ويعمل بطريقة تجعل الناس يحترمون القانون، ولا يُقابل التجاوزات بقسوة؛ إدراكاً منه أن الناس بحاجة إلى القدوة الحسنة أكثر ممّا هم بحاجة إلى العقاب.

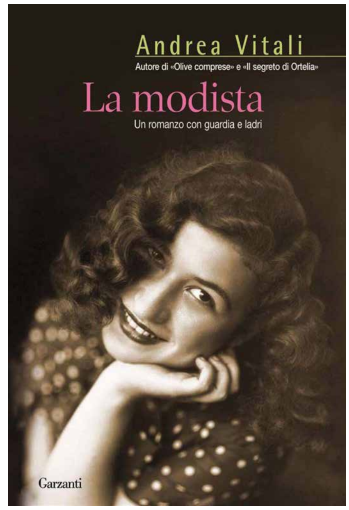
وفيتالي يختار بيئته، في معظم الأحيان، من الحقبة الفاشيّة، وهذا الاختيار يمنحه الفرصة، من جهة، للوقوف على مسافة معيَّنة من القصص المرويّة، دون أن يحسّ بأنه متورّط عاطفياً، ودون أن يُشعِر مَنْ بَقِي على قيد الحياة، من تلك الحقبة، أنه يستخدمهم وسيلةً للسرد الروائي، ومن جهة أخرى. وهو يمنحهم- أيضاً- الفرصة لأن يستخدموا السخرية تجاه السلطة السياسيّة. في كثير من الأحيان، رئيس المخفر هو المنافس لأمين فرع الحزب الفاشي؛ لأنه يرغب في فرض القانون والتعايش السلمي بين السكّان، بينما السلطة السياسيّة، غالباً ما تريد أن تحدّد الخصم، وأن تنكّل به، قدر المستطاع.

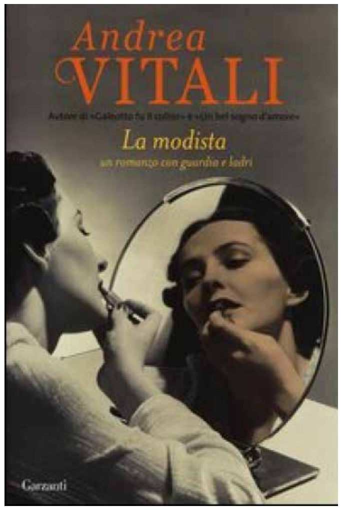
أنريا فيتالي يسبر الإنسان في حالته الطبيعية، وفي أحلامه المحبطة، وفي بؤسه، وفي مروءته، وفي إنسانيّته أيضاً.

التقنية التي يستخدمها هذا الكاتب فريدة، ويجدر التنويه، في هذه الأثناء، إلى أن الفصول هي قصيرة جدّاً؛ غالباً ما تكون مؤلَّفة من صفحة واحدة، و- أحياناً- الفصل اللاحق يبدأ من الكلمة الأخيرة التي أنهي بها الفصل السابق. وما يثير الانتباه- أيضاً- هو اللّغة المستخدمة؛ فهي بسيطة وشعبية.

بعض الروايات تملك بنية موسيقية، كما في رواية «أربع صفعات مباركة»، التي هي قريبة جدّاً من الأوبريت. هنالك فصل في هذه الرواية، تصل فيه البنية إلى نوع من التماهي مع بنية الأوبريت. وفي بعض الفصول، من الفصل 88 إلى الفصل 100، هذا التماهي يتحوَّل إلى إجراء موازٍ على الصعيد الزمني في توالي الفصول. الأمر يبدو وكأننا موجودون، تقريباً، أمام إحدى تلك الرباعيات، مثل «ريغوليتّو»(1) التي لحّنها جوزيبّي فيردي، حيث يظهر، في مشاهد مختلفة، أزواج من المغنّين، تتقاطع







خلالها أصواتهم، وتمتزج فيما بينها، أو يطغى الواحد على الآخر. كان من المستحيل أن يحدث تزامن مرئيّ من هذا القبيل، في الكتابة، كما يحدث في الأوبرا. مع ذلك يستطيع القارئ أن يشكّل في عقله توافقاً زمنياً لهذه الحوارات المكتوبة على الورق.

جانب مهمّ، يمكن، من خلاله، اكتشاف جوانب عديدة من البنية السردية لأندريا فيتالي، هو الزمن. فكما نعرف، الزمن- عادةً- ما يغيّر الأشخاص، ويبدّل علاقاتهم؛ إنه العمق الذي يحدّد كلّ تحوّل، بينما يبدو، في روايات فيتالي، وكأن الزمن قد توقّف. لا يوجد أيّ فارق يُذكَر في طريقة العيش وطريقة العمل بين تلك الروايات التي تجري أحداثها في الحقبة الفاشية وتلك التي تجري أحداثها في وقتنا الحاضر. فزمن فيتالي يبدو وكأنه زمن طويل؛ ما يجعل القيم تبقى ثابتة، فلا يدعها تتغيَّر. إنه وقت القروي الذي يقيس الزمن بدقّات أجراس الكنيسة في عمله، وليس وقت البورجوازي الذي يملك ساعة في معصمه أو جيبه، ويستشيرها وقتما يشاء.

البعد الفضائي والبعد الزمني اللذان يشكّلان الهيكل السردي لأعمال أندريا فيتالي، يجريان بتواتر متماسك جدّاً؛ فاستفحال وصف الملامح النفسية للشخصيات، مثلاً، يمكن أن يؤدّي إلى تحريف مغزى ثبات الزمن الطويل، حيث التعديلات تُقاس بالقرون، وتُحَرَّف- أيضاً- العلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمكان. مغزى السرديات، غالباً ما يكون مسوساً من قِبَل الرواة أنفسهم، أيّاً كانوا، وبأيّ ملمح مُركّز يقومون بهذا السرد.

مركزية الشاعرية الموجودة في أعمال أندريا فيتالي هي نتيجة الطريقة التي ينظر بها إلى الأشخاص الذين يشكّلون مجتمعاً ما. هو يفعل ذلك بعيون مليئة بالتفهّم وبالتبرير لضعفهم وخسَّتهم؛ لأن كلّ واحد منهم يملك، في داخله، ميلاً إنسانياً، لا يمكن أن ندينه أبداً، حتى النهاية، كلّ واحد يجمع، في داخله، تناقضات تجعله مؤهَّلاً- لهذا السبب، بالضبط- كي يشترك، بكامل وجوده، في المجتمع الإنساني. لا يوجد، أبداً، في أعمال فيتالي، حكمٌ مطلق ضدّ الشرّ أو مدح تامّ للخير، لأن الخير نفسه غالباً ما يحمل بعضاً من مكوّنات الشرّ، كما يمكن العثور في الشر، دائماً، على شيء إيجابي إنساني. وسلطات المجتمع، أيضاً: (القاضي، القسّ، سكرتير الحزب، الطبيب، رئيس المخفر) رموز تدور حولها الشخصيات، وهم ليسوا قساةً ولا صارمين، هم متفهِّمون دائماً؛ وبهذه الطريقة، يجد كلّ واحد منهم نفسه مندمجاً في المجتمع.

نجاح أندريا فيتالي يأتي- بالضبط- من أن كلّ واحد يريد أن يرى نفسه ثابتاً في عاداته، التي يعدّها الأفضل ممّا عند الجميع، وكلّ واحد يعكس نفسه في احتمال ثبات هذه القيم، حيث روايات هذا الكاتب تقدّمها له، بكلّ طيبة خاطر.

***

> زمن فيتالي يبدو كأنه زمن طويل؛ ما يجعل القيم تبقى ثابتة، فلا يدعها تتغيَّر. إنه وقت القروي الذي يقيس الزمن بدقّات أجراس الكنيسة في عمله، وليس وقت البورجوازي الذي يملك ساعة في معصمه أو جيبه، ويستشيرها وقتما يشاء

---

(1) ريغوليتّو: أوبرا غنائية من ثلاثة فصول، من تلحين جوزيبّي فيردي، مقتبسة من مسرحية لفيكتور هوغو، بعنوان «الملك يلهو»، هذه الأوبرا، مع «الشاعر» (1853) و«المنحرفة» (1853) يشكّلون، معاً، ما يعرف بـ «ثلاثية فيردي الشعبية». والرباعية هي فرقة موسيقية مؤلّفة من أربعة عازفين.

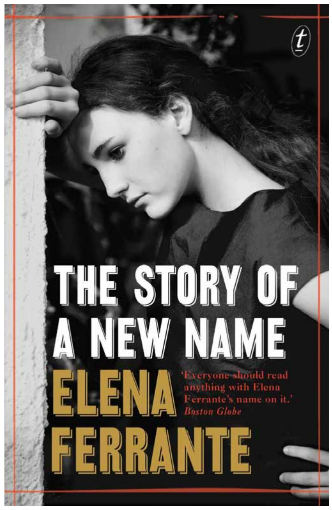
إيلينا فيرّانتي..
قصّة بلا مؤلِّف

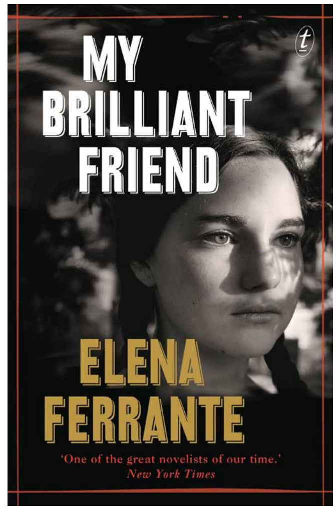
أليسّاندرا رافيللي

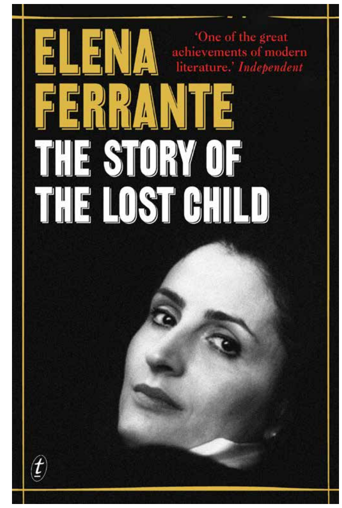
«إيلينا فيرّانتي؛ واحدة من أهمّ الروائيات الإيطاليات، وقد فاقت شهرتها الآفاق؛ إذ يكفي أن نذكر أنها الأديبة الإيطالية الوحيدة التي وُضع اسمها على قائمة الجائزة العريقة «مان بوكر برايز» 2016»

«أخيل»، بطل الإلياذة، عندما سألته أمّه، الإلهة «تيتي»، إن كان يُفضّل أن يعيش حياة طويلة ويبقى في طيّ النسيان، أم يعيش حياة قصيرة لكنها، في النهاية، تبقى راسخة إلى الأبد، في ذاكرة الجميع، اختار الشقّ الثاني. إنها الرغبة التي لا ينأى عنها أحد في أن يعيش في ذاكرة الآخرين؛ وهو ما كان السبب الذي دفع الكثيرين، غالباً، لأن يكتبوا نصوصاً أدبية تُخلّد صورهم الحقيقية، ولكنها زائلة- لا محال- بتلك المكرّسة للبقاء عبر شخصيات، ابتدعتها خيالاتهم. الأمر يختلف مع إيلينا فيرّانتي؛ واحدة من أهمّ الروائيات الإيطاليات، وقد فاقت شهرتها الآفاق؛ إذ يكفي أن ننكر أنها الأديبة الإيطالية الوحيدة التي وُضع اسمها على قائمة الجائزة العريقة «مان بوكر برايز، Man Poker Prize، 2016 وكتبت عنها صحيفتا نيويورك تايمز، ونيويوركر، مقالات تطفح بالمديح، دون أن يعرف أحد شيئاً عن هويّتها أو اسمها الحقيقي، حتى الآن؛ ولهذا السبب، تحوّلت قصّتها إلى حدث أدبي حقيقي، تصدّر، بشكل دوري، الصفحات الثقافية للجرائد، مع افتراضات استرعت حتى اهتمام الباحثين المختصّين بدراسة أدب دانتي أليجييري. ما تصرّح به إيلينا فيرّانتي، أو الشخص الذي يختبئ وراء هذا الاسم، في اللقاءات الصحافية المكتوبة، هي إرادتها في أن تعيد للكتاب، أو للعمل الأدبي، بحدّ ذاته، قيمته بغضّ النظر عن مؤلِّفه، متأكّدة من أن القصّة إذا كانت جيّدة، فستجد، حتماً، من يقرؤها، كائناً من كان كاتبها.

إيلينا فيرّانتي تكتب عن النساء، وتفعل ذلك كما لو أنها امرأة. رواياتها الأخيرة، الثلاثية المشهورة التي ابتدأت برواية «الصديقة العبقرية»، تروي قصّة صديقتين: لينوو، وليلا، وُلِدتا في حيّ من ضواحي مدينة نابولي، في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. عبر هذه الملحمة، يتابع القارئ مساريهما، يراهما تكبران، وتتبدّلان بتواتر التغييرات التي تطرأ على المجتمع نفسها، ويعيش معهما المراحل المختلفة من حياتيهما، من سنّ المراهقة إلى الكهولة، مروراً بمرحلة الأمومة. الرجال الموجودون في







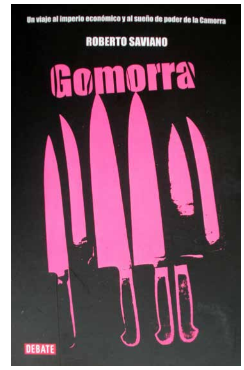
الرواية هم ملامح خاسرة، مُحْبَطة، مُتسلّطة، في منتهى الأنانية: تجاه نفسهم، وتجاه حياتهم الجنسية، عاجزون عن فهم النساء الحاضرات أمامهنّ، والاستسلام لتفوقهنّ. لينوو- ربّما- أقلّ ذكاءً من ليلا، ولكنها، حتماً، أكثر استقراراً وحصافة، هي قادرة على أن تبتعد عن الحَيّ، وأن تكون جزءاً من الطبقة الإيطالية المثقّفة في تلك الحقبة، متحوّلة، في النهاية، إلى كاتبة. والأمر يبدو، هنا، وكأنه عرض للسيرة الذاتية للمؤلّفة المجهولة. في الحقيقة، فيرّانتي تنكر هذا الافتراض، مؤكّدة، على كلّ حال، أن تجاربها الحياتية- بالضبط- هي التي تغذّي الإبداع الأدبي الأصيل بقيمة، لا غنى عنها للكاتبة. وبالفعل، الواقعية التي تتحوّل، تباعاً، إلى قساوة، تقريباً، هي خاصّية أساسية للروايات الأربع التي صدرت حتى الآن. إيلينا فيرّانتي لا تعفي أحداً، حتى مسقط رأسها، مدينة نابولي، التي تظهر بكل حلّتها، وجمالها التراجيدي. في ذلك الحيّ، توجد الحدود الفاصلة التي تجد الصديقتان، وهما لازالتا طفلتين، صعوبةً في الخروج منه، وتبقيان حبيستَيْن فيه طوال الحياة. الحيّ هو الحياة نفسها، المكان الذي تُستهلك فيه العلاقات، مع مَنْطقِه الذي لا يفهمه أحد، إذا لم يعش فيه. لينوو تنكره، تبتعد عنه، تلْغي لَكْنَتها المحلّيّة في أثناء ارتيادها جامعة «النورمالي» في بيزا. مع ذلك، روحها تبقى معلّقة هناك، متشابكة، بألم وبروعة، مع روح صديقتها. العقلانية لا تسمح بالابتعاد عن الحَيّ إلا لفترة بسيطة، والشيء الوحيد الذي يمنح الفرصة لتجنُّب تلك الحياة، وذاك الذي تصفه الروائية بـ«التهميش المعاكس»، هي اللحظات التي تفقد فيها ليلا التّماس مع الواقع، وتلجأ إلى عالم موازٍ قادر على إخفاء قساوة الواقع.

و- ربّما- هذا العالم، المتوحّش والجذّاب، في آنٍ معاً، هو واحد من الجوانب الأساسية التي أثارت إعجاباً كبيراً لدى الجمهور الأجنبي. إيطاليا الحقيقية، بلا رتوش، الراسية على قصص من الاقتتال الداخلي بين عائلات الحَيّ، وتحاول- بصعوبة- التحرّر من أعبائها.

ويجدر الذكر أن روايات إيلينا فيرّانتي لاقت نجاحاً كبيراً على مواقع التواصل الاجتماعي: فعلى تطبيق إنستغرام، تتكاثر صور قرّاء شغوفين، يحملون صور كتبها ضمن مشاهد من الحياة اليومية، بينما، على تطبيق تامبلر، نُشِرت سلسلة من المقولات التي تندّد بنينو ساراتوري، إحدى الشخصيّات السلبية في الثلاثية.

السرّ- ربّما- يكمن، ببساطة، في قدرة المؤلّفة على حبك قصّة مثيرة ومقنعة. رواية بكل معاني الكلمة، بصياغة كورالية حيث تذكّرنا كيف أن حياتنا هي- في الواقع- مرتبطة، بشكل وثيق، بجذورنا وبمن نلتقيه، صدفةً، في الشارع. قصّة تضعنا أمام تناقضات الواقع، حيث لا تنكر العذاب، لكنها، في النهاية، تقول إن شيئاً ما يمكن أن يتغيّر، وأن قصّتها تملك القدرة الخارقة على أن تكون حيّة، وتجعلنا نقرؤها، و- ربّما- هذا هو الهدف الأساسي والوحيد للأدب.

> هذا العالم، المتوحِّش والجذّاب، في آنٍ معاً، هو واحد مِن الجوانب الأساسية أثارت إعجاباً كبيراً لدى الجمهور الأجنبي. إيطاليا الحقيقية، بلا رتوش



«Gamorra» [1] رواية روبرتو سافيانو الشهيرة، كانت قد نُشرت قبل عشر سنوات. لكن، يبدو كما لو أنه يوم أمس. وبالفعل، هذه الرواية التي صدرت في عام 2006، لا تزال تثير الاهتمام، كما يشهد على ذلك ترجمتها في اثنين وخمسين بلداً، وحجم مبيعاتها في إيطاليا، الذي وصل إلى 2,250,000 نسخة، يضاف إلى هذا الرقم المنهل 3.5 مليون نسخة بيعت في الخارج.

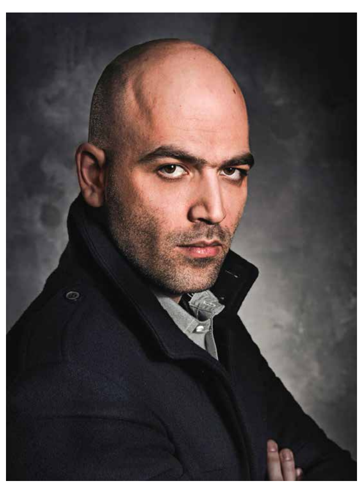
روبرتو سافيانو
التقاط مشاعر سائدة في وقتها

ريمو كاتشاتوري

> مزيج من البحث والخيال، خليط ما بين توثيق المؤرّخ وتحقيق التحرّي.. هذا ما يفعله روبرتو سافيانو في كتبه

السرّ في هذا النجاح الباهر، بالإضافة إلى عوامل أخرى، سنعالجها في هذا المقال، يكمن في تلقّف الكاتب لمشاعر سائدة في التوقيت المناسب، والتي كانت تشغل، منذ عدّة أعوام، المحافل: الاجتماعية، والسياسية لعدد كبير من الدول الغربية، و- بشكل خاصّ- إيطاليا، أعني السخط، المزاج الذي فجّر، ولا زال يفجّر، حقد نصف القارة الأوروبية، وتأهُّبها، بالإضافة إلى تحريكه مختلف ثورات الربيع العربي، ومن ثمّ مواقفه المتناقضة تجاهها. والسخط، في إيطاليا، أصبح حالة عاطفية غير متناسقة، من اللحظة التي فقد فيها المجتمع القدرة على التنمُّر، متخّذاً موقفاً سلبياً من الفضائح الكثيرة، ومن ثَمَّ بدأ يضع في المشهد سخط الآخرين، ويلقي بسخطه الخاصّ على عاتق السياسيين، والصحافيين، النشطاء، والمفكّرين، الذين يترجمون المزاج الشعبي السيِّئ كلّ مساء، عبر مشاحنات تليفزيونية عامّة ومعارك طاحنة على وسائل التواصل الاجتماعي.

في عالم الصحافة، هنالك- على الأقلّ- ثلاث



روبرتو سافيانو

طرق للتعبير عن السخط: الكُتَيِّب، والقصّة، أو الرواية البوليسية، و- في الفترة الأخيرة- الرواية الوثائقية. الكُتَيِّب هو كرّاس غير مجلد، مرفق بوثائق دامغة، غالباً ما يعالج قضية مهمّة، يبني نقاشاً مثيراً للجدل (شجباً أو شكوى)، ويحاول صاحبه من خلاله، إقناع مخاطبه، ودفعه إلى القيام بردّ فعل. بينما الرواية البوليسية، تتحرّك على أرضيّة الخيال: فشل المؤسّسات الرسمية، وظواهر الفساد، والمظالم الاجتماعية فيها تتحوّل إلى مادّة قصصية، وسخط القارئ يُقاد، ببراعة فائقة، نحو شخصيات سافلة وشرّيرة، ومن ثَمَّ يتمّ امتصاص غضبه من قِبَل أبطال ينتقمون له. وأخيراً، الرواية الوثائقية التي يمكن القول إنها مزيج من البحث والخيال، خليط ما بين توثيق المؤرّخ وتحقيق التحرّي، وهذا ما يفعله روبرتو سافيانو في كتبه، مستخدماً بيانات الواقع، لكن بعد انتقائها، مُنظّماً إيّاها وباعثاً الروح فيها عبر التقنيات السردية والوسائل البلاغية للرواية

المبتكرة. وبالفعل، في العالم الحقيقي تكون أخبار الحوادث، في أغلب الأحيان، حتى ولو كانت خارجة عن المألوف و«مأساوية»، مكرّرة ومملّة. ومن جهة أخرى، إن سردها الروائي يمكن أن يبدو خيالياً جدّاً، ولا يُرجّحها من يريد أن يعرف الطبيعة الحقيقية لتلك الأحداث. «لماذا يكتب الصحافيون الأشياء المهمّة بطريقة سيّئة، بينما الكتّاب يسردون بطريقة جيّدة الأشياء التافهة؟»، يتساءل سافيانو، حيث في «Gamorra» يجيب على السؤال، آخذاً بالحسبان حاجة القارئ إلى الحقيقة، و- في الوقت نفسه- إلى الرغبة في التسلية.

«الأسرار» الإيطالية لا حصر لها: (مجازر بلا جُناة، وفساد سياسي بلا عقاب، واستخبارات مُنحرفة، ومحاكمات لم تكتمل أبداً، ومافيات في تجدّد دائم ...). المادّة التي تمنح الحياة للقصص «الحقيقية» لمؤلّفنا، مأخوذةٌ من حلقات العنف اللانهائية المرتبطة بالكاموررّا(2)؛ العصابة الإجرامية التي تتّخذ من نابولي مسرحاً لها، لكنّ مؤلّفنا، حتى هنا، يُسلّط الضوء على الملامح الجديدة و، في جزء منها، على الطابع الغامض الذي اتّخذته هذه الظاهرة في السنوات الأخيرة، مُبدّداً الفكرة الشائعة من أن الكاموررّا هو ظاهرة محلّيّة (بانتشار محدود في بعض أحياء نابولي)، وهي متخلّفة ومتحجّرة وبربرية؛ بحكم ارتباطها- بشكل أساسي- بالابتزاز، وبطقوس عفا عليها الدهر، واحتكارها لنوع معيَّن من البضائع: (السلاح، والمخدرات، والتبغ المهرّب...). في كتابه، يظهر سافيانو حقيقة الكاموررّا عبر حيوية متقلّبة ومثيرة للقلق. وهنا، يمكننا الاتّكال على ثلاثة عوامل مترابطة فيما بينها: العامل الأوّل هو شبكته العالمية التي تسمح له بأن يتأقلم، تماماً، مع الاقتصاد العالمي، فنراه مُهتمّاً بالصين وبالهند وبدول أوروبا الشرقية، وفي أوروبا، بالنات (فصل من الرواية تجري أحداثه في أبردين، سكوتلاندا).

انطلاقاً من هذه النقطة، بالذات، تبعث الصفحات الأولى على الرعب؛ حيث يصف فيها ميناء نابولي ومحطّاتها اللامتناهية، وآلاف الأطنان من البضائع التي تصلها، كلّ عام، على متن الحاويات، لتختفي، بسرعة، في المناطق الداخلية. الجانب الآخر يتعلّق بكفاءة هذه الظاهرة، في انسجام تامّ مع وسائل الرأسمالية وسبُلها الأكثر تقدُّماً. وبالفعل، التجارة التي يقوم بها هؤلاء المجرمين، تتمّ بمساعدة محامين، وخبراء اقتصاد، ومدراء من خرّيجي أفضل الجامعات. وبفضل اختصاصاتهم، وبالكمّيّات الهائلة من السيولة النقدية التي تمتلكها هذه العصابات، يتمكّنون من توجيه التعهّدات لمصلحتهم، واحتكار الاستثمارات، وتسهيل الإجراءات البيروقراطية، وتسريع الحوالات المالية، ووضع اليد على تمويلات الاتّحاد الأوروبي ... إلخ. وفي هذا الصدد، لا ينبغي إهمال الفصل الأخير المخصَّص لعمليات التخلُّص من النفايات السامّة في «أرض النار»(3)، في ريف نابولي وكازرتا. هنا، عبر السنين، الأراضي الزراعية وكلّ مساحة أرضية أو غير مشغولة مُلِئت، بطريقة غير شرعية، بنفايات ملوّثة من كلّ صنف ونوع، قادمة، بنسبة كبيرة، من المقاطعات الغنيّة في شمال إيطاليا.

مثل هذا الانتهاك الممنهج للبيئة ما كان ممكناً لولا حرفية وسطاء الكاموررّا، وكفاءتهم؛ هم الذين يتمكّنون، دائماً، من تقديم عروض مغرية جدّاً إلى شركات بلا وازع للتخلُّص من نفاياتهم السامّة. وبهذه الطريقة، يمكن القول إن الكاموررّا تمكَّنت، خلال هذه السنوات، من الاندماج، تماماً، في آليّات الإنتاج ووسائله، على كافّة المستويات.

أخيراً، ونتيجة منطقية لما سبق، يُظهر الكتاب الانتشارَ الواسع النطاق لظاهرة الكاموررّا في توزيعها وحضورها. وبالفعل، في كلّ صفحة من الكتاب، تبرز الآليات التي يتمّ عبرها نشر عدوى الكاموررّا، إلى درجة أنه في نهاية القراءة يتساءل المرء، تلقائياً: كيف تمّت زراعة المحاصيل التي نتناولها، وأين زُرِعت؟ وأين ينتهي كيس النفايات الذي نرميه؟ من الذي أخاط الثياب التي نرتديها؟ من قام بتجميع الحواسيب التي نستخدمها؟ من وقّع عقود البناء للبيوت التي نسكنها؟ والشكّ ينتابنا- أيضاً- عندما نلج أحد المخازن الكبيرة أو عيادة طبّيّة أو قرية سياحية، أو حتى عندما نشترك في حدث أو مهرجان ما.

> يتساءل سافيانو: «لماذا يكتب الصحافيون الأشياء المهمّة بطريقة سيّئة، بينما الكتّاب يسردون، بطريقة جيِّدة، الأشياء التافهة؟» يتساءل سافيانو

رواية سافيانو عمل كورالي، ليس رتيباً، مواضيعه مُنظّمة بحسب كلّ مادّة، التي تتجسّد، في النهاية، في أحد عشر فصلاً. الأبطال هم العمال الذين يتمّ تشغيلهم واستغلالهم بلا عقود، النساء اللواتي لهنّ صلة قرابة مع زعماء الإجرام (غالباً ما ينتهين بالسجن بسبب إرغامهن على القيام بأعمال غير قانونية لحساب المنظّمة)، وكذلك من الزعماء وحاشيتهم من الشباب المتطلّعين إلى مهنة ما، ثم هنالك الضحايا من أبرياء ومُذنبين، وأولئك الذين يُعارضونهم، مثل القسّ دون بيبّينو ديانا، الذي قُتل في كازال دي برينتشيبي. من يشهد، يوميّاً، هذا الظلم المتفشّي، هم السكّان الآمنون الذين يعيشون في أحياء سكونيليانو، وسكامبيّا، في ضواحي نابولي، وهم، غالباً، يختبئون خلف صمت مُطبق. وسافيانو يتوجّه، فوق كلّ هذا، إلى خوفهم وإلى عدم مبالاة القارئ في نصّه هذا، الملتزم مدنيّاً، والذي لم يُؤْخَذ

بالحسبان قبل عشرة أعوام (تنكّر أن النصّ، قبل أن يصدر عن دار نشر موندادوري، تمّ رفضه من قِبَلِ دور نشر أخرى) بينما تمكّن بعد صدوره من هزّ ضمائر كثيرة.

وإذا ما استثنينا الجانب التجاري، فإن نجاح هذا العمل يكمن- أيضاً- في ردود أفعال الأبطال الحقيقيّين للرواية الوثائقية؛ أي زعماء الكاموزّا، الذين وجدوا أنفسهم أمام هجوم غير مسبوق من قِبَلِ وسائل الإعلام، بعد هذا التنديد القوي من قِبَلِ الكاتب، فقد هدّدوه بالموت أكثر من مرّة، ومن ثَمَّ أصبح سافيانو يعيش تحت حماية رجال الأمن، منذ عشر سنوات. هذا الأمر (كما كان متوقَّعاً) زاد من شهرة الكاتب وشهرة روايته، وتمّ تصنيفه الكتاب من قِبَل الـ«نيويورك تايمز» و«الإيكونومست» واحداً من أفضل مئة كتاب أساسي من الأدب العالمي. لكن، ليس للجميع الرأي نفسه: بغضّ النظر عن هجمات الإيديولوجيين من مفكّري اليمين، وحتى من مفكّري اليسار، هنالك من يدّعي أن عمل سافيانو، الذي يستخدم- بوضوح- ذرائع الخيال القصصي لمنح طابع روائي للأحداث اليومية، يركّز كثيراً على التأثير المباشر، على حساب صرامة التوثيق، مثلما حدث في الوصف الرمزي لنقل وقائع جنازة أنّاليزا دورانتي (واقعة حقيقية)، وهي فتاة في الرابعة عشرة من العمر وقعت- بالصدفة- ضحيةً لتبادل إطلاق نار بين أعضاء من عصابات الكاموزّا، في حي فورتشيللا، في نابولي.

في الرواية، نجد هاتفها الجوّال فوق التابوت (تفصيل مختلق)، وفي أثناء عملية التأبين يرنّ وسط دهشة الحاضرين، وانفعالهم، و- بالطبع- دهشة القارئ، أيضاً. الكاتب يقلب، رأساً على عقب، الكتابات النقدية التي تلومه على مبالغته في الاستعراض لنقاط قوّته؛ فهو- بالفعل- لا يكتفي بإيصال المعلومات إلى القارئ، ولكنه يحاول زرع الشغف في نفسه و«غزوه» عاطفياً، أيضاً. صفحته يجب أن تكون- كما يقول هو- «لدغة أفعى» لمن يقرأ، حاقناً إيّاه بطاقة، تجعله «يفرّ خارجاً منها»، وفي هذه النقطة يشعر أنه مدين لبازوليني، الأديب المُفضّل لديه، وغالباً ما يستشهد به.

انطلاقاً من هذه الافتراضات، لا يتوانى الكاتب عن طرح قصصه على أقنية إعلامية أخرى، والتي تسمح له بأن يصل إلى وسائل أكثر انتشاراً. وهكذا، نجد أنفسنا أمام نصّ مسرحي مقتبس من الرواية، عام 2007، حيث اشترك الكاتب في الأداء شخصياً، ثم أمام فيلم سينمائي من إخراج ماتيّو غارّوني عام 2008، وأخيراً، مسلسل تليفزيوني مكوّن من اثنتي عشرة حلقة، في عام 2014، وحلقات أخرى ستُعرَض خلال الأشهر القليلة القادمة.

> أصبح سافيانو يعيش تحت حماية رجال الأمن، منذ عشر سنوات. هذا الأمر (كما كان متوقَّعاً) زاد من شهرة الكاتب وشهرة روايته

في عام 2013، صدرت الرواية الوثائقية الثانية لسافيانو، «صفر صفر صفر». ومرّةً أخرى، وجدنا أنفسنا أمام عمل يتأرجح ما بين الواقع والخيال، وهو، هذه المرة، مُكرّس لتجارة الكوكائين. ورغم أن الرواية حقّقت نتائج طيّبة، إلّا أنها لم تصل إلى مستوى النجاح الأوّل، و- ربّما- ينتظر القرّاء تحويلها إلى مسلسل تليفزيوني، وهم مُحقّون في ذلك، لأن حشداً من الممثّلين والمخرجين قد بدأوا العمل منذ فترة، و-ربّما- انتهوا من إنجازه.

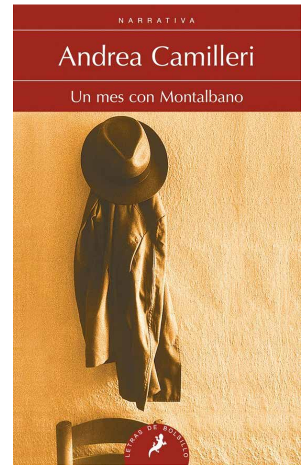
لمجرد الفضول: بعد النجاح الكبير للمسلسل التليفزيوني المقتبس من رواية «Gamorra»، طبعت منظمة الكاموزّا آلاف النسخ على أقراص دي.في.دي مزوّرة، وأنزلتها إلى الأسواق، ومن ثَمَّ حقّقت هي الأخرى أرباحها من الكتاب الذي يُندّد بأعمالها!

هوامش:

(1) «Gomorra»: واحدة من القرى التي خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد بحسب ما جاء في النصوص الدينية. والقصّة منكورة، بشكل مباشر وشكل غير مباشر، في الديانات السماوية الثلاث. ويعتقد كثير من الباحثين وعلماء الدين أن القرى التي خسفها الله تقع في منطقة البحر الميت. وأراد الكاتب، هذا العنوان، المقارنة بين الحالتين مجازياً، ولكونه قريباً من اسم المنظّمة.

(2) «La Camorra»: منظَّمة إجرامية إيطالية ذات مفاهيم مافياوية متأصِّلة في مدينة نابولي. أحد الافتراضات التاريخية يتحدّث عن «مجتمع سرّي» كان قد شَكّل الأساس لها، وهو «مجتمع الإصلاح الراقي» الذي نشأ في كالياري (سردينيا)، في القرن الثالث عشر، تحت مسمّى «غاموزّا» (وهذا الاسم- ربَّما- مشتقّ من سترة بحرية معروفة في العصور الوسطى وفي عصر النهضة، أو من «قِمار» في اللّغة العربية، وهو محرّم في القرآن الكريم)، وبعد ذلك انتشر في نابولي في القرن الرابع عشر. بحسب افتراضات أكثر دقّة، المصطلح تمّ ابتداعه، مباشرةً، في نابولي، ما بين القرنَيْن: السادس عشر، والسابع عشر، بعد أن عُثر على جذوره النحوية في اللهجة النابوليتانية نفسها، كا-موزّا: أي لعبة الموزّا، وهي لعبة شعبية قديمة جدّاً، يقوم خلالها شخصان بعرض راحة الكفّ اليمنى بسرعة نحو الأسفل فارداً أصابعه وصائحاً، بصوت عالٍ، على رقم ما، حيث يجب أن يكون موافقاً لعدد الأصابع المفرودة لكلا الشخصين. يربح اللعبة من يصل إلى الرقم المتَّفَق عليه سلفاً. أعضاء الكاموزّا يصفون أنفسهم- أيضاً- بمجتمع السكوت أو مجتمع الشرف، في إشارة للدفاع عن شرفهم الذي يكمن في «الصمت»؛ أي القانون الذي يلتزم به الأعضاء في أن لا يبوحوا للسلطات بأسرارهم وارتباطاتهم.

(3) في الأماكن التي لا تستطيع فيه الكاموزّا ردم النفايات، تقوم بإحراقها، ومن هنا تسمية «أرض النار»، لأن المنطقة تبقى متوهِّجة طوال الليل.



كاميلليري.. الرواية المئة

ريمو كاتشاتوري

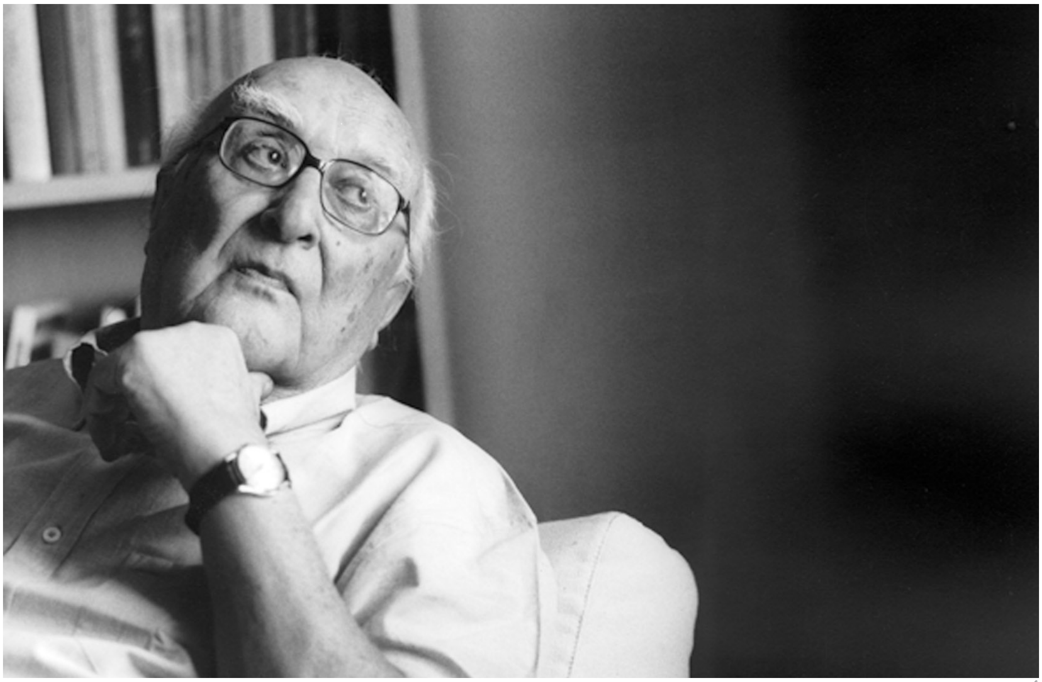
حزيران، 2016: في هذا الشهر، يحتفل أندريا كاميلليري بصدور روايته المئة. ومثل الروايات الأخرى التي سبقتها، تتصدّر قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في التصنيف العامّ. صقلّيّ، وُلِد في بورتو إمبيدوكلي (أغريجنتو) قبل تسعين عاماً. منذ منتصف أعوام الخمسينيات، أخرج آلافاً من البرامج الإذاعية، ومئاتٍ من الأعمال المسرحية، والأعمال التليفزيونية، البعض منها ذو شعبية كبيرة، وكان أستاذاً محاضراً، لمدّة خمسة عشر عاماً، لمادّة الإخراج السينمائي في أكاديمية الفنون الدرامية في روما.

النشاط الأدبي الذي ابتدأ، بصمت، في نهاية الستينيّات، لاقى نجاحاً مع ابتداع شخصية المفتّش مونت ألبانو، الذي تحتلّ تحقيقاته، منذ عام 1994، رأس قائمة المبيعات، مشكّلاً ظاهرة أدبية ومنبعاً لعادات جيدة مستوحاة من شخصيّة هذا المفتّش.

بطل هذه السلسلة اللامتناهية من القصص هو مونت ألبانو، شخص طلق المحَيّا ونَكِد في الوقت نفسه. متشبّث بعاداته، يبغض البيروقراطية وكلّ أشكال العنجهية، بل- بالعكس- يحبّ الأشخاص المتّزنين والشرفاء، بغضّ النظر عن انتماءاتهم السياسية. يقرأ كثيراً، فوق كلّ شيء الروايات، ويحبّ العزلة، فهو يعيش في منزل منعزل، ويمارس السباحة لمسافات طويلة، ويقوم بنزهات على شاطئ البحر، ويربطه إحساس عميق بأرضه. من هنا الارتباط، يبزغ- أيضاً- اهتمامه بالمأكولات التي يحبّها أصيلةً وتقليديّة، ولكنه يبالغ- أيضاً- في التهامها، كوسيلة لإرضاء نفسه. وبالفعل، لا تنقصه النزوات أو العادات السيّئة: علاقته بالنساء غير مستقرّة ومتذبذبة، ومزاجه يتعرّض لتغييرات حادّة، بسبب الطقس، إنه خجول، و- أحياناً- حقود، كما إنه يحترم الضعفاء والمتواضعين، ويتّصف بالسخرية والعدائية مع غير الشرفاء والمحتالين. حتماً، هذا المزيج المدروس من الضعف والشدّة، ومن الفطريّة والحكمة، يثير الحماسة لدى القارئات، وآليّة التماهي لدى القرّاء الذكور.

كلّ قصص مونت ألبانو، تجري في فيغاتا؛ منطقة قريبة من أغريجنتو، مسقط رأس الكاتب، ولكن فيغاتا الحقيقية هو عالم خيالي، مثل ماكوندو عند غابرييل غارسيا ماركيز، أو منطقة يوكناباتاوافا عند ويليام فولكنر. وإذا أردنا أن نقولها مع كاميلليري، فهي مدينة «ذات هندسة نزويّة»، تتمدّد مساحاتها أو تتقلّص، بحسب كلّ رواية، نوع من البلاستيك الليّن الخيالي، الذي يستمدّ حياته من أصوات الشخصيات. فيغاتا هي- بالفعل- حاوية من القصص، مثل تلك التي عاشها مونت ألبانو، ولكنها، قبل كلّ شيء، ألبوم للذاكرة. ففي إحدى الصفحات، نراه يتجوّل حول قلعتها المحصّنة خلال الحراك الثوري، عام 1848، في «المجزرة المنسيّة». وفي صفحة أخرى، نشهد معه تدشين مسرحها، عام 1874، في «عامل الحانة القادم من بريستون». وفي صفحات أخرى، نصغي، سويّةً، إلى ثرثرات سكّانها في نادي النبلاء،

> كلّ قصص مونت ألبانو، تجري في فيغاتا؛ منطقة قريبة من أغريجنتو، مسقط رأس الكاتب، لكن فيغاتا الحقيقية هو عالم خيالي



أندريا كاميلليري

في روايته الأخيرة، «الرأس الآخر للخيط»، مونت ألبانو ومساعدوه يواجهون الحالة الدراماتيكية الطارئة للمهاجرين القادمين عبر البحر، وهي أزمة تحتلّ، كلّ مساء، مقدِّمة نشرات الأخبار الوطنية

عام 1880، في «موسم الصيد»، ثم نجد أنفسنا في مخازن الكبريت، عام 1890، في «خيط من الدخان»، أو نتأمَّل أوّل سيارة تعبر شوارعها عام 1892، مترافقةً مع أعمدة هاتف قبيحة، في «رخصة الهاتف»، ثم نعود إلى أعوام الفاشيّة، في «سقوط ماكاللبه»، التي تروي حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وهكذا، رواية بعد رواية، منذ مطلع القرن الثامن عشر كما في «ملك جيرجنتي».

التأثير القويّ للبيئة الصقلّية، في قصص المفتِّش مونت ألبانو، لا يعود، فقط، إلى الوجود الدائم لمناظر الجزيرة، مع بحرها وقراها المنتشرة على التلال القاحلة في الداخل، إنمّا إلى السياق التاريخي أيضاً، تتخلّله- أحياناً- شرور المافيا؛ هذا الكيان الذي يولّد الظلم الاجتماعي، ويلوّث كلّ جوانب الحياة، وإلى اللغة؛ اللهجة الصقلّية القديمة، التي تتسلّل إلى كلّ جملة في النصّ، مع كلماتها وألفاظها وبنيتها النحوية. ولكن هذه الجوانب، التي لو استعملها أيّ مؤلف آخر، لكانت ألقت بالسرد في نطاق محدود ومغلق، تُستخدم عند كاميلليري كعناصر تجعل قضاياه متفاعلة ومُميّزة، تستأثر بالفضول في نفوس الجمهور، وتخلقه، ليس في إيطاليا فحسب، بل في كلّ أنحاء العالم (رواياته ترجِمت إلى أكثر من ثلاثين لغة). كيف يحدث كلّ هذا؟

في هذه الأثناء، الأوضاع المافياوية، غالباً ما تبقى في عمق القصص، وتفقد- على أيّ حال- طابعها الفولكلوري المبهرج، كما كانت عليه أيّام زمان. الإجرام، الآن، يُنظَّم من قِبَل شخصيات متعلّمة، تتقن استعمال التكنولوجيا الحديثة، وتتغلغل في المؤسَّسات المالية. وفي مواجهة هذا الأخطبوط، نجد، في غالب الأحيان، سلطة سياسية فاسدة ومتغطرسة وجهاز شرطة بطيء وعاجز، يصطدم معه المفتِّش مونت ألبانو، باستمرار. ما يهمّ قلم كاميلليري هو الأسلوب الجديد الذي تتّبعه هذه العصابات الإجرامية في التسلّل إلى قضايا الأحداث اليومية. لكن، غالباً ما تتّخذ الجرائم طابع هَوَس فردي. على أيّ حال، «القضايا» التي يواجهها مفتِّش الشرطة هنا، مرتبطة دائماً بطريقة ما بالواقع الحالي. وفي هذا الصدد، يظهر كاميلليري حساسية كبيرة جدّاً تجاهها. على سبيل المثال: في روايته الأخيرة، «الرأس الآخر للخيط»، مونت ألبانو ومساعدوه يواجهون الحالة الدراماتيكية الطارئة للمهاجرين القادمين عبر البحر، وهي أزمة تحتلّ، كلّ مساء، مقدِّمة نشرات الأخبار الوطنية.

والثّقافة العربية- أيضاً- تستأثر بمخيِّلة كاميلليري المتّقدة التي يحسّها قريبة من ذاكرة الناس التاريخية: مسيحيين، ومسلمين، حيث يتركون أنفسهم، بتماثل فريد، فريسة لعدوى «الفطرة السليمة» والذكاء المشترك لكلا الشعبين. وبشكل خاصّ، رواية «كلب

من الصلصال» المستوحاة من مسرحية «أهل الكهف» للكاتب المسرحي توفيق الحكيم، وأوّل عمل درامي في تاريخ المسرح المصري (1925)، المقتبسة، بدورها، من قصص القرآن الكريم. وقد وصل شغفه بهذه المسرحية إلى حدّ أنه حاول أن يقدّمها في القاهرة، ولكنه تخلّى عن المشروع بسبب تكاليفه الباهظة.

ولكنّ الجانب الأكثر أصالة وإمتاعاً في الروايات المئة التي كتبها كاميلليري - ربّما- هو اللغة؛ حيث إنه، دون أن يمسّ اللغة الإيطالية، «يُبَهِّرُها» بمصطلحات وتعابير باللهجة المحلّيّة. وفي الحقيقة، لا يريد المؤلِّف أن يقلّد لغة جزيرته (هذه العملية قام بها، في نهاية القرن التاسع عشر، كاتب إيطالي كبير، هو جوفانّي فيرغا)، ويدرك، تماماً، أنه لو فعل ذلك، لما تقبّله الجمهور كما هو عليه الأمر الآن. بالعكس، هو يستخدم، بنسبة كبيرة، اللغة الإيطالية الفصحى، إلّا أنه يُخصّصها، ويُرصّعها ببعض الجمل باللهجة المحكيّة. بهذه الطريقة، تبدو التعابير المحلّيّة، أحياناً، بذيئة، وكأنها تحمل نبرة موسيقية وتأثيراً خاصّاً، كما لو أنها بهارات في «تتبيلة»، تُشَكِّل بتأثير لغة جديدة، بطعم جليّ، يخلق نوعاً من «الإدمان» لدى القرّاء. هنالك عدّة أسباب تكمن في أصل هذا الاختيار: من جهة، تجربة كاميلليري الطويلة كمخرج مسرحي، وإذاعي، وتليفزيوني، ومقدرته العالية في سرد قصص عبر الحوارات، ورسمه لشخصيات بأصوات وملامح متميزة.. كلّ هذه الأمور، قلّلت من خياراته، بشكل حادّ؛ لذا ليس صدفةً أن نجد كثيراً من فصول رواياته كأنها تُعرض أو تُمثَّل على خشبة المسرح. من جهة أخرى، يجب الأخذ بالحسبان الطبيعة (المتقلّبة)(1) لهذا الكاتب، لشغفه بالسرد، وفي اقتناء المشهد لنفسه، كما يعترف هو، أمام الجمهور، سواء أكان حقيقياً أم كان خيالياً، في محاولة منه لإدهاشه وإشراكه، بعفوية، في اللغة المحكيّة. في الختام، لا ينبغي إهمال أمانة كاميلليري الأدبية؛ بحثه عن الأصالة والتماثلية، وبالفعل، في بعض الحالات، كلمات محلّيّة بعينها، تبدو، لوحدها، قادرة على التعبير عن أعمق الأحاسيس والمشاعر.

الروايات المئة التي سردها «السامِيُّ» أو «السامق» (هكذا يدعوه معجبوه) تمثّل قضية فريدة، رفيعة في مستواها واتّساقها، صمدت أمام أيّة ظاهرة أخرى في تاريخ دور النشر الإيطالية. لكن، كما لو أنه لا تكفي ملايين النسخ التي بيعت في إيطاليا، فقط، والتي يطبع منها على الدوام، أصبح اسم كاميلليري علامة مسجّلة، وكما يتطلّب قانون سوق الأدب العالمي، أصبحت كتبه محطّ اهتمام شبكة عملاقة من منتجات «الميديا - الدعائية»، تُتَناقَل عبر مختلف الوسائط الإعلامية، والرقمية، والندوات الأدبية والترفيهية، تحت مراقبة دائمة وصارمة، من قِبَل أصحاب المبادرات الإعلانية. هنا، دون أن ننسى الكتب الإلكترونية والأقراص المدمجة، حيث يمكن الاستماع إلى الروايات بصوت الكاتب، أو المقابلات التي أُجريت معه، أو الموسيقى التصويرية للمسلسلات المقتبَسة من رواياته وقصصه، بما في ذلك أفلام كارتون تفاعلية ومسلسلات إذاعية. وابتداءً من عام 1999، عرضت القناة الحكومية الأولى أكثر من ثلاثين مسلسلاً تليفزيونياً للمفتّش مونت ألبانو، دون توقُّف، الذي يقوم بدوره ممثِّل محبوب جداً من الجمهور، هو لوكا زينكاريتّي، طالب سابق لكاميلليري، عندما كان يدرس في أكاديمية الفَنّ الدرامي.

وانضمّت- أخيراً- إلى هذا المسلسل، الذي لا يزال يَمْضي قُدُماً: إنتاجاً، وتصويراً، شخصية مونت ألبانو الشابّ، وقد وصل إلى موسمه السادس. وفي الحقيقة، كان لا يوجد مفرّ من هذا الاختيار، لأن المفتِّش مونت ألبانو يكبر في السنّ، مع كتبه، وكان لابدّ من العودة إلى شبابه. و- طبعاً- هنالك العشرات من مواقع إنترنت مخصّصة لكاميلليري ولقصصه، وأشهرها يديره نادي أصدقاء كاميلليري. لكن، يمكن تصفّح مواقع أخرى مكرّسة للأماكن التي تمّ فيها تصوير حلقات المسلسل، أو تلك المخصّصة لوصفات الأطباق المُفضّلة لدى المفتِّش مونت ألبانو، بالإضافة إلى المواقع الخاصّة به.

مونت ألبانو- يقول كاميلليري- وُلِد في عام 1950، والآن، من المفروض أن يكون قد بلغ 66 عاماً، ولا يبدو عليه أنه متقدّم في السنّ!

"

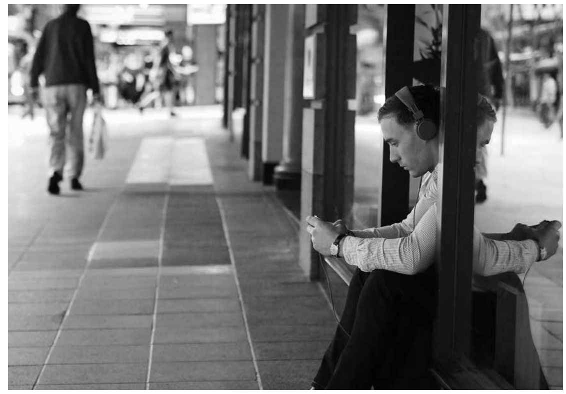
الجانب الأكثر أصالة وإمتاعاً في الروايات المئة التي كتبها كاميلليري- ربَّما- هو اللغة؛ حيث إنه، دون أن يمسّ اللغة الإيطالية، «يُبَهّرُها» بمصطلحات وتعابير باللهجة المحلّيّة

"

هوامش:

(1) «Istrionico»- في الأصل- تعني: فَنّ الممثِّل والكوميدي. وتعني- طبّيّاً- مَنْ يعاني من اضطرابات شخصية، تتميَّز- بشكل أساسي - بانفعالية شديدة، بطريقة مسرحية أو بشكل مسرحي، وبمحاولات مستمرّة للفت الأنظار والحصول على استحسان الآخرين، بإيحاءات مغرية مخفيّة، أو جليّة.

جيل الموبايل والتابلت



يوسف وقاص

> كثيرون منهم لا يزالون على مقاعد الدراسة، يبدؤون بكتابة مدوّنات في أثناء فترات الاستراحة بين حصة وأخرى، على الموبايل أو على التابلت، وسرعان ما تتلقّفهم دور النشر التي شكّلت فرقاً خاصّة لمتابعة هذه المواهب، وملاحقتها.

أسوةً بالولايات المتّحدة، ولأن إيطاليا، كمثيلاتها من الدول الأوروبية والغربية، بشكل عام، تتبع الميول الأدبيّة أو الصرعات الجديدة القادمة من القارة الأميركية، لم تتوانَ، لحظةً، عن الدخول إلى نادي ما يسمّونه هنا «الكتّاب الأطفال» أو الكتّاب الذين انتهوا، لتوّهم من سنّ المراهقة، أو لا زالوا في ذلك الطور، مثل الأميركيّة كايلا كلوفر التي بدأت تكتب روايات فانتازيا، بخلفيّة رومانسية، وهي في الرابعة عشرة من العمر، وقد صدرت لها، حتى الآن، ثلاث روايات من دار نشر، أسّستها أمّها، وتديرها.

تقول كلوفر في موقعها الخاصّ على الإنترنت: «أحبّ تلك الأمّ المهووسة بعض الشيء، لأنها زرعت فيَّ هذا الشغف منذ أن كنت في القماط». وكذلك الأمر مع كاترين ويب: إنكليزية تعيش في لندن، وصدر لها، حتى الآن، (11) رواية. هؤلاء الكتّاب، و فبحسب كارلو كارابّا، أحد كبار المحرّرين والمنسّقين في دار نشر موندادوري الذائعة الصيت: «القراء يفضّلون الكتّاب الشباب لأنهم بارعون في مزج الثّقافة التقليدية بثقافة الـ«بوب»، يقرؤون كافكا، ويشاهدون- في الوقت نفسه- أفلام الكارتون». وبالرأي نفسه- أيضاً- أنطونيو فرانكيني، مدير القسم الروائي للدار نفسها الذي يرى في هذه الموجة الجديدة القدرة على رؤية الواقع من منظور مختلف، مستندين إلى خلفيّات أدبيّة وأخرى سياسيّة، متباينة عن تلك التي يتّصف بها الكبار. والآن، نجد أن قصص هؤلاء المراهقين أصبحت تتزايد أكثر فأكثر، روايات محشوّة بقصص الحبّ، وبكرة القدم، وبالهروب والمطاردات بالدراجات النارية، دون اندفاع مهووس، لكن مع بعض التجاوزات، مثل رواية «التماثل الكيميائي» لغايا كولتورتي ذات السبعة عشر ربيعاً. ثم هنالك- أيضاً- جورجيو غيوتي، (ثمانية عشر عاماً)، الحائز على جائزة «كامبييللو» للشباب. ولا يوجد ما يدعو إلى الاستغراب؛ إذ إن الأرقام تتحدّث، وحدها، عن مدى انتشار هذه الظاهرة وأهمّيّتها بالنسبة إلى دور النشر، فأعلى نسبة تتركّز بين القرّاء الذين تتراوح أعمارهم ما بين 11 و17 عاماً وهي (59%)، وهذه النسبة تصل إلى أوجها بين القرّاء الذين تتراوح أعمارهم ما بين 11 و14 عاماً هي أكثر من (65%).

> القراء يفضّلون الكتّاب الشباب لأنهم بارعون في مزج الثّقافة التقليدية بثقافة الـ«بوب»

يقول سافيرينو تشيزاري، مدير مسؤول في دار نشر إيناودي: «إن ظاهرة الكتّاب الصغار موجودة منذ أعوام، وازدياد روايات الفانتازيا كان رَدّ فعل على نجاح شخصية هاري بوتّر. الصعوبة، اليوم، تنحصر في العثور، بين هذا الزحام على شاب يمتلك الشاعرية المطلوبة، كما حدث في زمن موجة «آكلو لحوم البشر»، التي كانت قوّتها تكمن في تقييم شكل من التنافس الأدبي». في هذا الجو، بين أبحاث دقيقة واستقراءات يشرف عليها محترفون ومختصّون، حلم كلّ دار نشر، الآن، هو العثور على كريستوفر باوليني إيطالي: ملحمة «إراغون»، الكتاب الأوّل من سلسلة «الميراث» (دار نشر ريتزولي، 2005)، الذي طبع في البداية على نفقة المؤلّف الخاصّة، كتبها مراهق من المونتانا، عمره خمسة عشر عاماً،

وتمّ بيع مليونَيْ نسخة منها في إيطاليا، فقط!

هؤلاء يكتبون روايات، على مراحل: في المدرسة، في الباص، في القطار، أو على مقعد في الحديقة، وينشرون ما يكتبونه مباشرةً على الشبكة العنكبوتية، دون أن يقفوا كثيراً حول ما كتبوه: قراءة سريعة، وبعدها يضغطون على زرّ «انشر» على «وات باد»، قاعدة أون لاين هي مصنع للكتّاب المبتدئين الذي تحوّل إلى نجاح عالمي بعد أن أطلق ظاهرة كتاب «أفتر» أو «بعد» لأنّا تود. هذا التطبيق هو شبكة اجتماعية مع نشر ذاتي، يبلغ عدد أعضائه 40 مليوناً حول العالم. وفي إيطاليا، يرتفع عددهم يوماً بعد يوم، وحالياً، يعدّون حوالي مليون مشترك و600 ألف قصّة منشورة. إنه أدب ينمو من الأسفل، ويعيش في علاقة وثيقة جدّاً بين من يقرأ ومن يكتب «أحياناً يصدف أن أغيّر من صفات شخصية ما بناءً على رأي القرّاء الذين يُعقّبُون على كتاباتي في أسفل الفصل»، تقول كريستينا غيبيري، (17 عاماً) طالبة في الثانوية، قد نشرت، منذ فترة قريبة، رواية «مأساتي هو أنت» التي بيع منها، خلال أسبوعين، أكثر من 30 ألف نسخة، متسلّقة تصنيف الرواية الإيطالية الأكثر مبيعاً. اليوم، نجد اسمها في المرتبة السابعة، قبل أسماء كتّاب، كانوا قد أثبتوا وجودهم منذ فترة طويلة.

الأدب المعاصر مقدَّر له أن يكون رهينة لنهج الأنواع، أو- بالأحرى- من الأنواع التي تفرض ميولاً معاصرة في إطار مغلق ينتهي في نقطة البداية. ولكنّ هنالك أنواعاً «تصمد» منذ عشرات السنين، مع التعديلات المناسبة قياساً إلى الوقائع الاجتماعية، تحوُّلات الأجيال والتعديل، في الكتابة نفسها وفي ميول القرّاء.

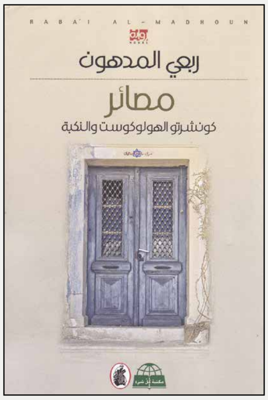
في المقدّمة، ربّما فوق كلّ الأنواع، يأتي النوع البوليسي (ممزوجاً، أحياناً، بالجاسوسية أو بالغموض التاريخي). كتبه كثيرة ومتعدّدة، حتى يمكن القول إنها تفوق- عادةً- الكتب التي تنشر كلّ عام، وكثيرون هم المؤلّفون الإيطاليون الذين، بطريقة مستمرّة، تقريباً، يكتبون ضمن هذه القوالب التي يشكّلونها بحسب الغاية، مثل المسائل الاجتماعية المعاصرة، وآليّات التحقيق، وحبس الأنفاس لتعقُّب الجوّ الذي كان قد شكّله مشهد الحدث عبر وسائل الإعلام، و- أيضاً- مواضيع وحبكات عاطفية ضدّ التيار أو غير شائعة، وشخصيات غير نمطية فرضت نفسها منذ زمن، مثل: «تحريون»، «رجال شرطة»، «أطباء شرعيون»، «قضاة»، «دَرَك»، و«صحافيون» يشتركون في التحقيقات.. وهكذا. من بين الكثيرين، الكثيرين، بحقّ (و- ربّما- كانوا قد تطرّقوا إلى مواضيع أخرى في كتاباتهم)، أذكر: كارلو لوكاريللي، وساندروني داتسييري، وفاليريو فاريزي، ولويجي برناردي، وجان بييرو ريغوزي، ونيكوليتّا فاللوراني، ولوريانو مكيافيللي، وأندريا كاميلليري، وجان باولوسيمي.. وغيرهم.

نوع أدبي آخر، كان قد لاقى ازدياداً كبيراً في الأعوام الأربعة الأخيرة: نشراً وتفرُّعاً، هو السرد التاريخي المعدّل بطرق عديدة: (تحقيق تاريخي، رومانسية تاريخية، تاريخ مشبع بالفانتازيا...). والرواية التاريخية ليست بدعة جديدة في الأدب الإيطالي المعاصر؛ فمنذ الثمانينيات، بدأت تنتشر روايات تحمل طابعاً تاريخياً (باهتمام خاصّ نحو عصر الإمبراطورية الرومانية، عصر النهضة، والقرن الثامن عشر) في حبكات سردية، تمنح أجساماً ووجوهاً وأحاسيس لشخصيات تاريخية، حقيقية أو مبتدعة، مثلما فعل فاليريو ماسّيمو مانفريدي، الذي استغلّ اختصاصه (عالم آثار) لينشر أكثر من عشرين كتاباً، من بينها: «أليكساندروس»، و«العرّاف» و«الجيش المفقود».

إذن، خاصّيّة هذا النهج لا تنحصر في النوع الأدبي بحدّ ذاته، بل- بالأحرى- في العناية أو الدقّة، وفي التطابق الذي خلق، من خلاله، كتّاب مختلفون بيئات، وأجواء، ونظماً اجتماعية، وآليّة علاقات تعود إلى قرون خلت. في معظم الحالات، الأمر يتعلّق بروايات تتطلّب دراسات وأبحاثاً حقيقية، والحبكات يمكن أن تكون سرداً لأحداث حقيقية، بقدر ما يمتلك المؤلّف ترجمتها بطريقته الخاصّة، قياساً للتداولات التاريخية. لكن الحبكة يمكن أن تكون- أيضاً- مزيجاً بين التاريخ والخيال، كما في روايات ألفريدو كوليتّو الذي أنشأ بيئة لثلاثيّته، تعود إلى القرن الثالث عشر، بين مقاطعة إميليا رومانيا: «قلب من حديد»، 2009، و«رسل النار»، 2010، و«مقاطعة البندقية» (كتاب الملاك)، 2011، مشكّلاً مواضيع معقّدة، موثّقة ومدروسة، بدقّة، تاريخياً، مع حبكات تهدف إلى حلّ أحداث غامضة، لا تزال تنال اهتماماً حتى وقتنا الحالي، واستخلاص دروس للقرون القادمة، في الصراع الأزلي بين الخير والشرّ.

يبقى أن نقول، في النهاية، إن الدخول المفاجئ والمتعالي لذلك العالم البدائي والقروي الذي جسّده، بشكل رائع، المخرج إرمانّو إلمي، في أفلام عديدة، باندفاع من تفاؤل ما بعد الحرب الكونية، و- لاحقاً- من الرخاء الذي حقّقه الانفجار الاقتصادي، جعل الإيطاليون يفكّرون أنهم تركوا ذلك العالم خلفهم دفعةً واحدة، وإلى الأبد. واحد، فقط، كان قد رأى تهديد ذلك التغيير الطارئ، هو الكاتب، الشاعر والمخرج السينمائي الكبير بيير باولو بازوليني.

ظاهرة الكتّاب الصغار موجودة منذ أعوام، وازدياد روايات الفانتازيا كان رَدّ فعل على نجاح شخصية هاري بوتّر



ربعي المدهون..

«مصائر» لا تقلب الاحتمالات الفلسطينية

كتب الكاتب الفلسطيني ربعي المدهون (1945) ثلاث روايات، في 70 سنة. روايته الأحدث «مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة» (المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، 2015) فازت بجائزة «بوكر» للرواية العربية، في دورتها التاسعة، 2016. نقّاد، كفيصل دراج ومحمد برّادة، إضافةً إلى لجنة جائزة البوكر، ذهبوا إلى القول بأن «مصائر» تؤسِّس لرواية فلسطينية جديدة، سواء في قضية حالة الانفصام الفلسطيني وفي الشكل والتقنيات المعتمدة.

في هذا الحوار، وضَّح المدهون أن مشروعه الروائي، حدَّدته، حتى الآن، «ثلاثة أعمال: «طعم الفراق» (سيرة روائية)، التي رصدت حياة ثلاثة أجيال فلسطينية، منذ النصف الأوَّل من أربعينيات القرن العشرين، حتى نهاية السبعينيات. و«السيِّدة من تلّ أبيب» التي رسمت صورة بانورامية لقطاع غزّة في مرحلة زمنية معيَّنة، كان القطاع فيها لم يزل تحت الاحتلال. و«مصائر» التي تتصدّى لمشكلات فلسطينيّي الـ48، وتعيد الاعتبار إليهم، بعد تجاهل عربي، وتنكُّر طويل لهم؛ «.. وبذلك أكون قطعت شوطاً كبيراً في تقديم رؤية فنّيّة للصراع، وقراءة أدبية للوضع الفلسطيني، من مختلف جوانبه، آملاً أن أكمل رواية ثالثة تستكشف، في النهاية، ملامح المستقبل».

بين الواقعي والذاتي والمتخيّل، تحيلنا «مصائر» إلى واقع أليم عارٍ، لم نشهده في روايات فلسطينية اعتمدت على بثّ الأمل أو التحريض أو الحلم أو الحكايات السعيدة واستعادة الذكريات الجميلة. «مصائر» تروي التغريبة الفلسطينية والشتات والحياة المعلَّقة بين الـ(هنا) والـ(هناك)، والاستقرار واللااستقرار، منذ ما قبل النكبة مروراً بمَنافٍ موزّعة بين لبنان والكويت وكندا وأماكن أخرى في العالم. هي رواية في رواية، فلسطين بعدَسَة مكبّرة، سيرة ذاتية في المتخيَّل، وحكايا زمن، بتفاصيله وعمارته وتراثه...

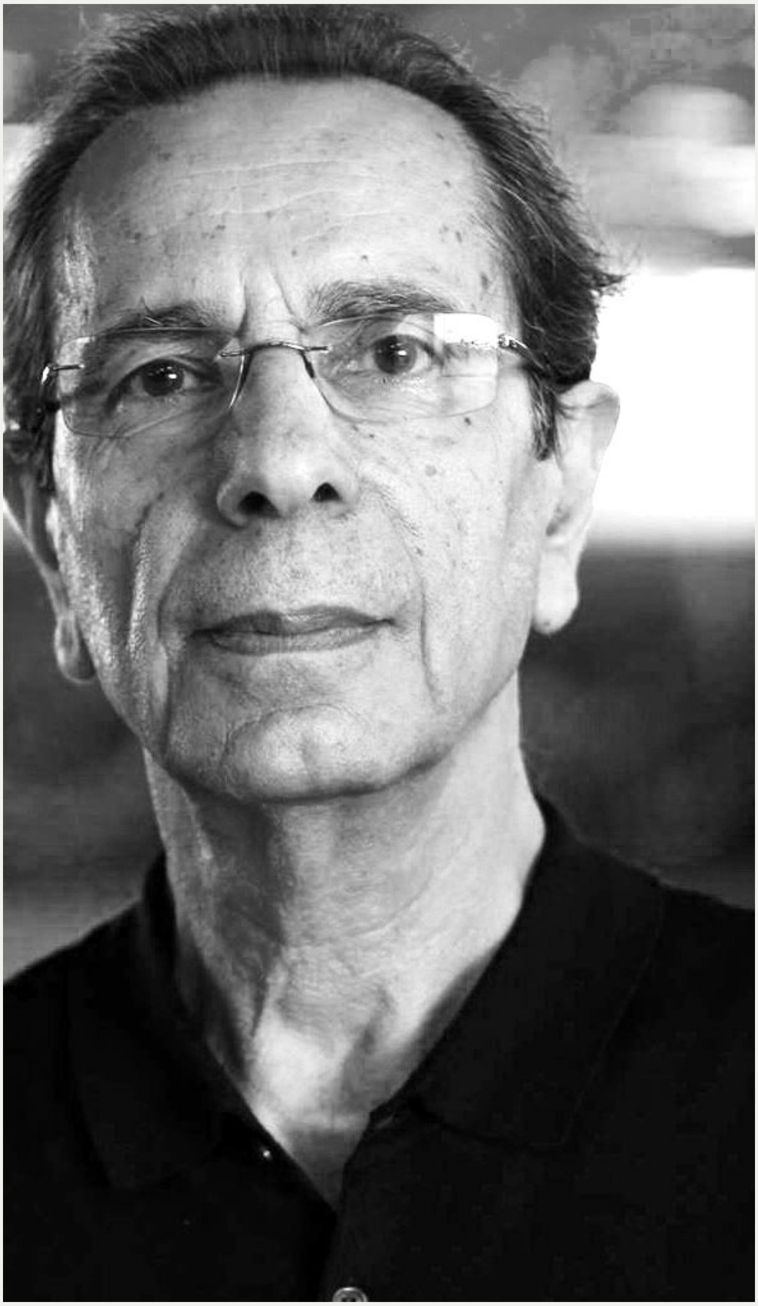
عن «مصائر» وتجربة الكتابة وقضاياها وفلسطين، كان لـ«الدوحة» هذا الحوار مع ربعي المدهون، من منفاه في لندن.

حوار: رنا نجار

■ تسلك، في روايتك «مصائر»، مسلك التجريب الروائي، سواء من حيث اعتمادك السرد داخل السرد، و من حيث تقطيع الحدث الروائي، زماناً ومكاناً. ماذا يعني أن تتحوَّل قضيّة فلسطين إلى مادّة للتجريب الروائي؟

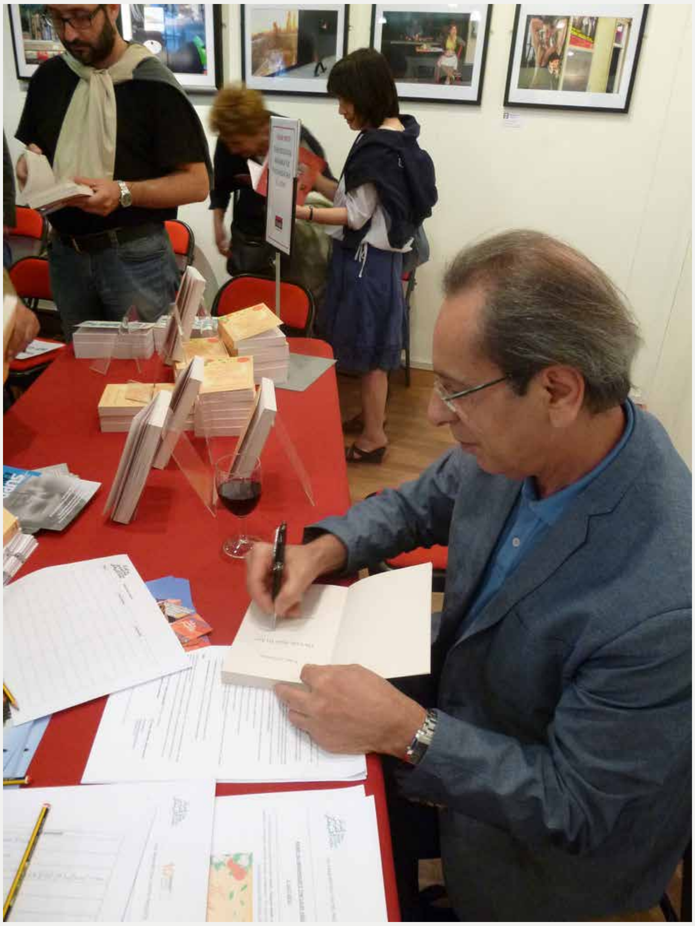
- القضية لم تتحوَّل إلى مادّة للتجريب، وليست مطروحة لذلك؛ فأنا لا أتعامل مع المسألة الفلسطينية من موقع السياسيّ الذي يقلب الاحتمالات، ويجرِّب دهاليز السياسة، ويختبر أشكالها، ويختار ما يوافق مصالحه، كما لا أنطلق من موقع الثوري الذي يجرِّب، بدوره، أشكالاً مختلفة من النضال في طريقه إلى التحرّر. في مصائر، يتعلّق الأمر بنصّ أدبي يتناول القضية الفلسطينية موضوعاً للسرد. النص - إذن - هو ما يخضع للتجريب، في سياق عملية بحث فَنّي عن سرد جديد مختلف. فالتجريب هو إحدى الوسائل والأساليب التي تقود إلى اكتشاف الجديد، على الرغم ممّا ينطوي عليه من مغامرة. ويظلّ - بالنسبة إليَّ - أداة مهمّة في تجاوز التقليدي والمكرَّر والمتعارف عليه، باتّجاه إحداث نقلة جديدة، على مستوى الرواية، وعلى مستوى أسلوب تناول قضية، لم تتوقَّف الرواية - أصلاً - عن تناولها، ويتيح اختبار زوايا جديدة لمعالجة الموضوع.

■ تصف روايتَك، على ظهر الغلاف، بأنها «كونشرتو الهولوكوست والنكبة»، وقد اعتمدت - أيضاً - تقنية البناء الموسيقي المرتكز إلى قالب الكونشرتو من ثلاث حركات - كما هو معروف - مع إضافة حركة رابعة في حالة «مصائر». ما الذي دفعك إلى اختيار هذه التقنية للبناء الروائي؟ وما الهدف الذي سعيت إليه من وراء هذا الاختيار؟



ربعي المدهون

- حين بدأت العمل على الرواية، وجدتني أمام ثنائيات: جنين وباسم، محمود دهمان وباقي هناك، جولي ووليد، وغيرهم. ثنائيات يشبه ما بينها من علاقة وتفاعلات علاقةَ آلتَيْن موسيقيّتَيْن، تتجادلان في كونشرتو، وتستعرضان طاقاتهما الإبداعية. لم أتردّد في دفع الأمور في هذا الاتّجاه؛ أي القالب الموسيقي؛ إذ قمت بضبط نصّ سرديّ على إيقاع هذا الجدل الثنائي في سياقه الهارموني. بمعنى آخر: لجأت إلى تكييف السرد نفسه، وتوليفه ليتوافق مع قالب الكونشرتو شكلاً (التقسيم إلى حركات بدلاً من فصول)، وضبط تفاعلات النصّ الداخلية في توليف «نصّيّ»، تروي فيه كلّ شخصية حكايتها، من خلال تفاعلها مع الشخصية، أو الشخصيات الأخرى (مقابل الآلة)، أو في علاقتها ببقية مكوِّنات المشهد: من وقائع وأحداث، ومكان، وتفاصيل أخرى (في ما يمكن أن يمثِّل دور الأوركسترا). وقد حقَّق لي هذا أمرين: التقدُّم بجديد، على مستوى الشكل الروائي وبنية النصّ، بوضعه داخل هذا القالب الهارموني، وكذلك، تحقيق قدر أعلى من متعة القراءة، ببثّ روح موسيقية في سرد روائي.



المدهون يوقع «مصائر»

شخصيّاتك موزّعة بين الشتات الفلسطيني والداخل؛ أي بين أنموذج الفلسطيني المنفيّ أو المقتلَع، وأنموذج الفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال أو في ما يسمّى (فلسطيني 1948). كيف توصّلت إلى إحياء هذا اللقاء المستحيل بين الشتات والداخل؟ وكيف تنظر إلى مستقبل هذه المعادلة الفلسطينية: وجودياً، وجغرافياً؟

- وليد دهمان، شخصية حاضرة في روايتي «السيّدة من تل أبيب»، وتمثّل هذا اللقاء الذي تتحدّثين عنه بين الشتات والوطن. كان المنفيّ العائد إلى غزّة، الذي يعود من غربته، ولا يقوى على البقاء فيها. بينما يتمكّن المغترب الآخر، عادل البشيتي، من العودة واستعادة هويّته والبقاء في غزّة. وفي «مصائر»، يعود وليد دهمان إلى فلسطين، التي صارت إسرائيل، محاولاً تفحُّص سؤال العودة نفسه. وليد دهمان مثلي أنا- ربعي المدهون- حلقة وصل بين المنفى والشتات، وسؤال الهويّة الممتدّة داخل الفضاءين. هذه التجربة الفَنّيّة الدرامية الإبداعية، لم تطرح سؤال العودة وحده، بل طرحت معه أسئلة عن شكل العودة، وإلى أين، وكيف تكون. وتطرح مفهوم العودة من وجهة نظر أكثر من بطل في الرواية. وهذا كلّه يأخذنا إلى الشقّ الثاني من السؤال، الذي تتنافس عليه إجابات حائرة، لم يتحقّق أيّ منها بعد، وقد لا يتحقّق في المدى المباشر، أو المنظور: دولة فلسطينية لم تعد شروط قيامها متوفّرة، ولا تتوفّر معطيات كافية لأن يتحقّق قيامها فعلاً، ومحاولات إسرائيلية محمومة لضمّ أكبر مساحة ممكنة من الأرض الفلسطينية، وأفق حالم بدولة واحدة، وتعايش، لم تظهر أيّ من سماته، حتى اللحظة. أنا أقرب إلى التطلّع إلى الأنموذج الثالث في تصوُّري للمستقبل، لكني لا أعتقد أن هذا الأنموذج سيتحقّق في جيلي، على الأقلّ.

هل توافقني الرأي بأن رواياتك الثلاث، هي ثلاثية في مشروع سردي واحد؟

- بالمعنى العامّ: بوصفه مشروعاً سردياً يغطّي المسألة الفلسطينية من كلّ جوانبها، أقول: نعم. لكن، بوصفه مشروعاً روائياً، ينبغي إخراج رواية «طعم الفراق»، التي تُشكّل- كونها سيرة روائيّة- مساراً متكاملاً لحياة ثلاثة أجيال، تلعب فيه السيرة الحقيقية (لا المتخيَّل) الدور الرئيس. بينما تؤسِّس «السيّدة من تل أبيب» لما بعدها، بأسئلة، تتركها معلَّقة. وكذلك تفعل «مصائر» التي تترك أسئلة لعملٍ، إذا قُدِّر لي أن أنجزه أكون قد حقّقت مشروعي الثلاثي.

هذه المرّة الأولى التي تحضر فيها المأساة الأرمينية في رواية عن المأساة الفلسطينية، من خلال شخصيّة إيفانا أردكيان، وابنتها جولي. ماذا قصدت هنا؟ وهل تعمّدت الدمج بين هاتين المأساتين؟

- على أرض فلسطين، تحضر ثلاث مآس، وفقاً لديموغرافيا المكان، أي لسكّان البلاد: مذبحة الأرمن التي ارتكبتها الدولة العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها. والهولوكوست، أو محرقة اليهود التي ارتكبتها ألمانيا النازية بعيداً من فلسطين، لكنها بعثت ببعض نتائجها إليها، ونكبة فلسطين التي كانت نتيجة مباشرة لقيام إسرائيل، بعد مرحلة من الغزو الاستعماري الصهيوني الطويل. وقد سعيت إلى معالجة النماذج الاجتماعية الثلاثة، وما تعرَّض له كلٌّ منها، من زوايا مختلفة. وقد بدأت بالأرمن، وأنموذجهم إيفانا، التي استشهد عمّها في مخفر شرطة عكّا، في المعركة الأخيرة، دفاعاً عن المدينة. والأرمن جزء من النسيج المجتمعي الفلسطيني، الذي لم يجر تناوله في أعمال روائية، جاؤوا الي فلسطين هرباً من نكبتهم، ليعيشوا معنا نكبتنا أيضاً. ألقيت ضوءاً قويّاً على هذه الشريحة الرائعة من الشعب الفلسطيني لتبيان عمق انتمائها؛ فهي شريكة الوطن والمأساة والشتات أيضاً. ألم تُقتَل أليس أردكيان، والدة إيفانا، في 29 يونيو/حزيران،

1976، خلال اجتياح قوات «الكتائب اللبنانية» مخيّم جسر الباشا الذي هاجرت إليه وزوجها مانويل، بعد النكبة، وصارا لاجئَيْن مثل فلسطينيين آخرين؟

كيف تقرأ علاقتك بالإرث الروائي الفلسطيني الذي تجلّى مع جيل الروّاد، مثل غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي؟ وكيف تمكّنت من التحرّر من أسر هذا الإرث؟

- أنا لم أكن أسير إرث أحد كي أتحرَّر، وان كنت مديناً لجبرا، وكنفاني، وحبيبي بما قرأت لهم، وبتعرّفي إلى ثلاثة أنماط مختلفة من الرواية الفلسطينية. لكن هذا لا يختلف كثيراً- من الناحية الفنّية- عمّا قدمَتْه لي عوالم كافكا، أو ديستويفسكي، أو نيكوس كازانتزاكيس، وآخرون، إلّا في خصوصيّته، أي فلسطينيّة موضوعه. فأنا حصيلة قراءات وتجارب، تمتدّ من الكتابة الصحافية إلى البحث الأكاديمي، إلى العمل التلفزيوني، إلى القصة القصيرة، وصولاً إلى الرواية، التي مرّ الوصول إليها بكل هذه التجارب: الحياتية، والكتابية، التي تعدَّدت أنماطها، وجاء محصِّلتها سرد يستوعب المؤثِّرات المختلفة، بما فيها تجارب الروّاد الفلسطينيين الكبار الثلاثة: جبرا، وكنفاني، وحبيبي. ومن ثَمّ، لم يكن هناك انفصال أو انسلاخ، أو تخلُّص من إرث، بقدر ما كان الأمر استيعاباً لميراث، وتوظيف له. فأنا جئت إلى الرواية متأخِّراً، لكن بحصيلة خبرات العمر، وبثقة عالية بأن الزمن والأدب والرواية لا ينبغي أن يتوقَّف جميعه حيث وصل هذا الثلاثي العظيم، وبأن علينا أن نكمل المشوار ونقدِّم إضافات، هي ابنة زمنها. وهذا ما فعلته. خذي، مثلاً، أبطال غسان كنفاني في «رجال في الشمس»، الذين ذهبوا في اتّجاه خاطئ، تدفعهم النكبة ومأساة البحث عن لقمة العيش، وماتوا مختنقين في صهريج (خزان)، من دون أن يجرؤوا على دقّ جدرانه. أبطالي ينهبون في الاتّجاه الآخر، يغادرون المنافي، ويحاولون العودة بطرق مختلفة: إيفانا تصرّ على العودة، ولو في رماد جثّة، وجنين وباسم يعودان في محاولة للعيش في يافا، ومحمود دهمان الذي رحل إلى غزة خلال النكبة، عاد، بعد شهرين، إلى مسقط رأسه في المجدل عسقلان، رافضاً المنفى واللجوء، ووليد وجولي يطرحان سؤال العودة، ويقلبان تفاصيل الهويّة. ولنأخذ- أيضاً- سعيد أبي النحس، متشائل إميل حبيبي، الذي عاش في مرحلة الحكم العسكري، في السنوات التي أعقبت النكبة. أخذتُ بعض سمات هذه الشخصية، ومنحتها لـ «باقي هناك»، الذي يقدّم صورة أخرى ساخرة مريرة لحياة فلسطينيّي الـ48، المغتربين في وطنهم، في مرحلة أخرى مختلفة. لقد قرأت الثلاثة العظام في زمنهم الذي عشت بعضه، لكني مضيت لأقرأ زمني أنا، وأكتب عنه بطريقتي.

نلاحظ وجود صعود لجيل روائي فلسطيني شاب، يكتب رواية لا تشبه رواية الجيل المؤسِّس، ولا رواية الجيل المخضرم، والذي أنت منه. كيف تنظر إلى الحركة الروائية الفلسطينية الراهنة، والشابّة؟

- عانى كثيرون من خيبات متلاحقة، و- ربّما- هذا طبيعي، ويندرج ضمن «تسونامي» الرواية الذي يجتاح المنطقة العربية، منذ سنوات، وهو ليس استثناءً على الإطلاق؛ إذ تترافق هذه الفورة الثقافية مع طموحات جيل من الشباب، عانى من خيبات سياسية متلاحقة، و- ربّما- وجد، في الرواية، العالمَ الآخر الذي يبحث عنه، أو يريده، ويسعى إليه؛ عالم هو أقدر على رسمه ورؤيته بطريقته. وقد يكون الدافع هو البحث عن أشكال للتعبير غير السياسة المباشرة، بالإضافة إلى المنافسة التي فتحتها الجوائز العربية، والطموح في الوصول إليها. لكن هذا الدفق الروائي قد يحتاج إلى الكثير من الوقت لغربلته والعثور على الجيِّد منه. لكن بعضه قد يفاجئنا أيضاً، ويتفوَّق علينا.

هل تسعى، في روايتك، إلى كسر رمزية صنميّة الهولوكوست، مصوّراً القضية الفلسطينية بكونها (هولوكوست) آخر، ارتكبه جزّارون يعدّون أنفسهم ضحايا؟

- دعيني أصوّب الأمر، بعيداً عن الشعارات وسطوة الأيديولوجيا في حياتنا. هم (الإسرائيليون) استعماريون، صهاينة، محتلّون، لا جدال في هذا، وهو أمر مفروغ منه. لكنَّ نَفْيَ أن يكون اليهود ضحايا لغيرهم، في مراحل تاريخية معيَّنة من حياتهم، لا يخدم قضايانا أبداً. لقد عانوا كثيراً عبر العصور، ومن المحارق النازية قبيل الحرب العالمية الثانية، وخلالها. لكن، هذه قصّة أخرى، لا تخصّنا، هنا، إلّا بمقدار ما هي مأساة إنسانية. ما يهمّنا- بالضبط- هو أنها مأساة، تسبَّبَ فيها آخرون غيرنا؛ ليسوا العرب، و-قطعاً- ليسوا الفلسطينيين، الذين لم يكونوا طرفاً فيها، ولم يكن لهم فيها لا ناقة ولا جمل. بل أوقع التاريخ عليهم ظلماً بشعاً بسببها. هذا مهمّ في وضع أساس موضوعي للجدل حول المسألة المطروحة. فهناك محرقة ارتكبتها ألمانيا النازية بحقّ اليهود، تبقى ذنباً ألمانياً بحتاً، وشأناً أوروبياً، وينبغي التصدّي لعمليّات الاتّجار بها (اي المحرقة) من جانب الصهاينة وإسرائيل؛ للتغطية على احتلال الأرض الفلسطينية، ولإسكات الأصوات الدولية المعارضة لسياسة إسرائيل، واتّهامهما بـ«العداء للساميّة». في روايتي «مصائر»، أحاول وضع الفواصل الضرورية بين هذه السياقات، انطلاقاً من الموقف الإنساني الذي يعري، في النهاية، الضحية اليهودية التي صارت جلّاداً، وأعادت إنتاج مأساة أخرى، حين مارست بحقّ الفلسطينيين، منذ ما قبل النكبة عام 1948، وبعدها، ما لا يقلّ عمّا فعلته النازيّة باليهود. وهذا ما ذهبت إليه الرواية في قول السارد: «يشعل الإسرائيليون، باسم ضحاياها، (محرقة اليهود)، محارق كثيرة في بلادنا، قد تصبح ، في النهاية، محرقة». (ص:240)

هان كانج..

تراجيديا «النباتيّة»

أجرت الحوار: الروائيّة الكوريّة «كريس لي»

ترجمة: عاصف الخالدي



«هان كانج»، الروائية، ابنة كوريا الجنوبية، المولودة فيها عام 1970، واحدة من أهمّ الروائيات الآسيويات، وهي لم تبلغ الخمسين بعد. بعد بداياتها مع الشعر والقصص القصيرة، كتبت «هان» خمس روايات، كانت آخرها رواية: «النباتيّة».

عندما ترجمت ديبورا سميث رواية «النباتية، the vegetarian» إلى الإنجليزية، في العام 2015، بعد صدورها بالكورية عام 2007، لم يخطر في بالها أن الرواية سوف تحصل هذا العام على جائزة الـ«مان بوكر» العالمية في بريطانيا، والتي تُمنَح للكتّاب غير المشتغلين باللّغة الإنجليزية. تكمن أهمّيّة العمل القادم من مكان وبيئة وثقافة بعيدةً عن أوروبا، في الكَمّ المميَّز من الأدبيات والمفردات الثّقافية المختلفة التي طرحها لتكون منظورة ومقروءة، في أوروبا وفي العالم. وتوضّح الرواية أن أسئلة الإنسان الأزليّة، وخاصّة تلك المطروحة فيما بعد الحداثة، ليست أسئلة تقتصر على مركزيّات ثقافية ومجتمعية ما، على وجه التعيين. ولا يمكن حصرها ضمن أُطر محدَّدة تخضع لمفاهيم تلك المركزيات، مثل حقوق المرأة، وحركات النباتيّين، والمؤسّسات النسوية، وغيرها. هذه الرواية «النباتية»، تخرج عن المفاهيم المسبقة، وتركّز على الإنسان من الداخل، من خلال شخصية امرأة، تستفيق ذات يوم، وتلقي بكلّ أنواع اللحوم خارج بيتها، تقوم بذلك بدافع من كوابيس تنتابها، عن جرائم وأعمال عنف، طارحةً على نفسها سؤالاً أساسياً: العنف جزء من الإنسان؛ كيف أكون إنسانة إذاً؟.
من هنا، تبدأ علاقتها مع من هم حولها بالاختلاف والتفسُّخ، بدايةً من والدها وزوجها، وانتهاء بالأصدقاء والمجتمع. يُظهر السرد، في القسم الأوّل من الرواية التي تتوزَّع على ثلاثة أقسام، كيف يتصرَّف مجتمع روتيني، توقّف عن طرح الأسئلة تجاه حالة الاختلاف التي تمثّلها «هونج» بطلة الرواية، حيث يتمّ اعتبار رفضها لتناول اللحوم، بحجّة أنها تشير إلى عنف ما، نوعاً من المرض، ويتمّ قبول هذا الحكم، حتى على مستوى فئات أكثر تعلُّماً ودراية، مثل الطبيب الذي تزوره «هونج» ليبدي لها قلقه على صحّتها، وحاجة جسمها النحيل إلى اللحم.
في القسم الثاني، تتعمَّق الرواية أكثر، لتظهر بطلتها وهي تتحوَّل، جسدياً وعقلياً، محاولةً البحث عن هويّتها البشرية. يبدأ جسدها بالنحول والتعب، فيما يبدأ عقلها بطرح الأسئلة، تسأل نفسها عمّا يجعلها إنسانة، وعن أصل العنف في حياة البشر، بدءاً بعنف الإنسان تجاه نفسه وتجاه الآخر، وانتهاءً بالقمع، والحروب، والتسلُّط بكلّ أنواعه. وتكشف، من خلال السرد، عن شكوكها في أن العادات اليومية البسيطة التي تراكمت لقرون، لها دور في تشكيل وعي إنساني، قادنا إلى ما نحن عليه اليوم. تشير البطلة، بموارَبة، إلى الإنسان الذي بدأ حياته جامعاً للغذاء (صيّاداً) ومقدِّساً للجنس، بوصفه أداة خلق وولادة، ثم تتساءل: بعد أن صار الإنسان صانعاً للغذاء، لماذا تستمرّ إراقة الدم؟
في القسم الثالث والأخير من العمل، يتّخذ السرد تناصّاً كافكويّاً واضحاً، وتتّضح علاقة البطلة بالعنف الذي رأت أنه مجرَّد تركة عتيقة ورثتها بوصفها بشريةً، في داخلها، لكنها، وبانزياح فنّي مميَّز عن مسخ كافكا الذي استسلم وتحوَّل إلى صرصور ضخم في النهاية، تحاول البطلة معرفة ما إذا كان قرارها ترك تناول اللحوم يمثّل عنفاً اتَّبعته ضدّ نفسها وضدّ طبيعتها الإنسانية، وهي تلاحظ كيف أن جسدها بدأ بالنحول، وأن رغباتها في الجنس أو غيره أخذت تقلّ، ولم تعد تأخذ منحى الرغبات الملحّة العنيفة.
تتمثّل قيمة هذه الرواية في أنها ليست خاضعة إلا لإنسان، ينظر إلى العنف والقمع من خلاله هو نفسه، ويبحث عن جذورهما التاريخية في داخله هو، دون أن ينتظر تفسيراً أو تبريراً لهما من أيّة قوّة جمعية أخرى (كالمجتمع، مثلاً)، تتّخذ بطلتها- في النهاية- هويّة نباتية، وتقرِّر أن تصير شجرة في مواجهة وحشيّة هذا العالم.

سأقتبس عن ماركيز أشارته، في إحدى المرّات، إلى أن العزلة لطالما كانت محوراً روائياً في أعماله، لكنها، كلّ مرّة، تعود بشكل مختلف، من عمل إلى آخر. ما الذي يشكّل، بالنسبة إلى أعمال «هان كانج»، محوراً روائياً؟.

أعتقد أنك سألت عن موضوع دقيق، أظنّ أني، في روايتي الأولى، لم أفكّر بمحور روائيّ ما، كنت، فقط، أكتب؛ لأنني لا أستطيع إلا أن أكتب، ولأن الأشياء كانت تلحّ عليّ حتى تخرج إلى سطح الورق. لكني، بعد حين، بدأت أركّز على المواضيع التي تثير اهتمامي أكثر، وتبقى عالقة بذهني لوقت طويل. لا أظنّ أني عدت إلى موضوع محدّد ليكون متكرّراً في رواياتي، لكنني ركّزت على سؤال العنف، في رواية «النباتيّة»، مثلاً، من خلال شخصية امرأة ترفض الوجود الكلّي للعنف وتداعياته، مهما كلّفها الأمر، رغم أن العنف جزء من تكوين الإنسان. في

رواية أخـرى، المرأة بطلـة الرواية، تتحرّى العنف لتجده في اللغة، من خلال المصطلحات العنيفـة التـي تطرحهـا أفكار ما، بيـن الأنا والآخـر. لـم أختبر العنـف مباشـرة، لكنني تأثّرت بنسبة كبيرة منه، خلال مراهقتي.

ربّمـا تقصدين رواية «تصرُّفات البشـر»؛ أقصد مـا ذكرتِه فيها عن منبحـة غوانجو التي وقعت في العام 1980، عندما قامت القوات الحكومية بقتل عدد من طلّاب جامعة غوينام، لمطالبتهم بالحرّيّـة ضـدّ الأحـكام العرفيـة التـي فرضها شون هوان؟

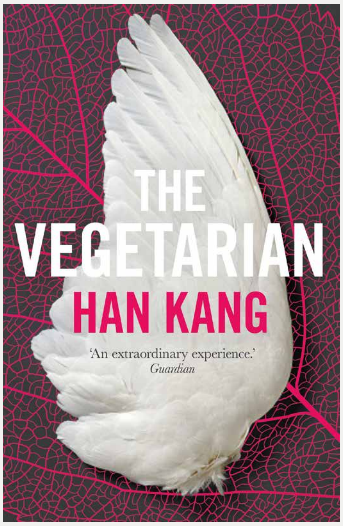
العنـف جزء من كوننا كائنات بشـرية. كيف لـي أن أكـون واحـدة من هـؤلاء البشر إذاً؟ تسبَّب لي هنا بمعاناة مزمنة، إضافة إلى العنف المباشر كالذي ذكرتـه، أنشـغل في رواياتـي بتمثيل العنف الذي يتجسّـد في الحيـاة اليومية، عن أصوله: من طهـي اللحم وتناوله، مثلاً، إلـى تمثيل جميـع النشـاطات اليومية البسـيطة، التي جعلت العنف يتراكم، ليصير شيئاً طبيعياً!

حتى أنه يمكننا أن نعدّ اجتثا ثَ الأعشاب لتمهيد الأرض موتاً، فيما تشير الأعشاب نفسها إلى الحياة؟

أجـل، بـكلّ عمـق. بالرغم من أن البشـر، ضمـن حاضرنا هنا، يجسّـون العنف من خلال تعاملهم مع الآخرين أو مع أنفسـهم، ويملكون غريزة المواجهة والتحرُّك في أيّ اتّجاه، إلا أنني أريد أن أتجاوز هنا الحاضر، وأن أتقدَّم إلى مستقبل، يكون فيه الإنسان أكثر عمقاً وأكثر جنوحاً للسلام، أظنّ أني صوّرت هنا في رواية «تصرُّفات البشر»، ومن خلال سردي عن منبحة غوانجو.

من خلال أعمالك، لمست أسلوباً خاصّاً في تعاملك مع الكلمات، تتعاملين معها على أنها مشـاهد مرئية، لنأخذ، مثلاً، روايتك «أوراق يونانية»: تتعاملين فيها بحساسـية وإتقان في اختيار الكلمات، أشعر بفضول تجاه علاقتك مع اللّغة في أعمالك؟

لقـد كتبـت القصائد قبلاً، لمدّة اثني عشـر عامـاً، دأبت فيها على انتقاء الصور والكلمات، بعمق، من خلال الشـعر، شـخصياً، أعتقـد أن اللغة هي الأداة الأصعب التي نسـتخدمها في الكتابة أشـعر، أحياناً، باسـتحالة التعبيـر من خلالهـا، وفي أحيان أخـرى، تنجـح في تمثيل ما أصبو إلى قولـه. لكن، لا أظنّ أن كلمـة النجاح، هنا، دقيقة؛ لأنني أسـتمرّ فـي الكتابة حتى لو شعرت أن ما أكتبه سوف يكون فاشلاً، ذلك أن اللغة هي الأداة الوحيدة التي أمتلكها، رغم قسـوتها وعنادها، وبرغم خبرتي التي اكتسبتها من الشعر، إلا أنه وفي رواية «أوراق يونانية»، مثـلاً، يصعب على الشـخصية الأساسـية أن تسـرد وتتحدَّث بسلاسـة، مثل الشعر؛ وذلك عائد إلى أن كلّ كلمة، في الجملة الروائية، تملك: جمالها وقبحها، نقاءها وقذارتها، وصدقها أو كذبها، وفقاً لعلاقتها بالسـرد. إن التفوُّق على الصمت، ونحت جمل روائية عميقة لا يمكن استبدالها بجمل أنسب، هو التحدّي



في صنـع العمـل الروائي. أحيانـاً، حين أفقـد قدرتي علـى الاسـتمرار، أتوقَّف لآخذ اسـتراحة، أكتب منـذ اثني عشـر عاماً، لا مشكلة في عام أو اثنين من الراحة.

تحدَّثنـا مـرّةً عـن الأسـئلة الروائيـة، قـال تشـيخوف: مهمّة الروائي هي أن يستخلص الأسئلة، هل تركّزين على طرح سؤال محدّد في رواياتك، أم أن السـؤال يتمثّل، بشـكل طبيعي، في الرواية؟

مـن الصعب- بالنسـبة إليّ- الاسـتمرار في الكتابـة، بشـكل متواصل، لعـام أو اثنين، أقصر وقـت أخَذَتْه كتابة رواية، كان لرواية «اليد البـاردة» التي أنجزتها عام 2002، أمّا المـدّة الأطـول لكتابـة رواية فكانت أربعـة أعوام. أحتـاج زمناً كافياً لتكوين الأسئلة، وتعميقها. إنني، غالباً ما أترك أسئلتي لتـنوب فـي داخلـي، تاركـة الفرصة للمهـمّ والعميـق منها أن يتسـرّب، بتلقائية، إلى الرواية. غالباً، تتولَّد روايتي الجديدة مـن خلال تلك الأسـئلة التـي أضاءتها لـي روايتي السـابقة، الأسـئلة والروايـات شـيئانِ يتقاطعان باسـتمرار. مثـلاً: في روايتي «النباتية»، طرحت سـؤال العنف الإنسـاني، وسـعي الإنسان نحو الكمال، كأن يكون مسالماً مثل الأشجار. لكن، في الواقـع، لن نصير نباتات حتى نتطوّر؛ يتوجَّب على الإنسـان أن يعيش حياته بوصفه إنسـاناً. إذاً، فالسـؤال الذي أضاءته الروايـة، يكمن في أنه كيف يمكن للإنسـان أن يعيش في عالم عنيف وقمعي، وهنا هو السؤال الذي انتقل إلى روايتي «أوراق يونانية»، حيث عمَّقته من خلالها، وطرحت سـؤالاً آخر يتمثّل فـي: مـا الجنر الـذي يجب أن تُبنـى عليه طبيعة الإنسـان؟ في هـنه الروايـة، وعندما تقـوم البطلة بالحفر على جذع شـجرة بأظافرهـا، وتتمكّن، بشـكل بسـيط، من ترك أثـر صغير. أو في مشـهد آخر، عندما تضمّ يدٌ يداً أخرى، لتتَّحدا مثل غصنين. بعبـارة أخـرى: حاولت أن أركّـز علـى أن التفاصيل الصغيرة والبسيطة، الخالية من العنف والتعقيد، هي ما يجب أن يشكّل الجنر لطبيعة الكائن البشري.

أنـا قلقـة من أنك- ربَّمـا- كنت نباتية ذات مـرّة، وأثَّر هنا على نصّ روايتك التي ربحت البوكر!

- كنت كنلك في منتصف العشـرينيات من عمري ومازلت حتى اليـوم. لقد حاول الجميع من حولـي حينها تولي مهمّة إقناعي بتنـاول اللحم، وهكنا هو المجتمع الكـوري، حتى أنني عندما زرت الطبيـب، أبـدى قلقـه بشـأن صحّتي. أظـنّ أن لهـنا أثراً روائياً: أن نعتاد العنف والقمع، أن نقتات عليه بشكل طبيعي، ولو من خلال رمز صغير، يتمثّل في تناول اللحم.

المصدر:

.http://www. worldliteraturetoday. org/2016/may

الأدب والمعارضة السياسيّة

هل يمكن قياسهما بدقة؟!

نيكولا دي ميو

ترجمة: محمد الإدريسي

هـل يمكننا أن نكشـف، من خـلال أدب شـمال إفريقيـا المنتَج، خـلال نهاية التسـعينيات وبداية الألفيّة الجديـدة، عن علامات تحذيـر أو إنذار من الحركات الاحتجاجيـة التي أدّت إلى «الربيع العربـي» سـنة 2011 ؟ هـذا هـو السـؤال الـذي حـاول سـمير باتريـس المعـروف، أسـتاذ الأدب المعاصر فـي جامعة روان « l'université de Rouen»، الإجابـة عنـه، عـن طريق فحص أشـكال الاحتجاج السياسـي والاحتجاج اللغوي الحاضرَيْن في ثنايا خمسة عشر عملاً، لكتّاب مغاربيّين ومصريّين معاصرين. بتبنّيـه منطـقَ الالتـزام، والعالميـة، والجمهوريـة «Républicain»، يرسـم الكاتـب، الـذي يلجـأ، فـي كثيـر من الأحيان، إلى القيام بمقارنات مع تجربته الخاصّة، صورة قاتمة عـن مجتمعـات شـمال إفريقيا ما قبـل الثورة: العنف، والفسـاد والبـؤس السـائد في عهـد دكتاتورية بن علي وحسـني مبارك، لكـن أيضـاً بالمغرب والجزائـر (البلدين الذين نجـا نظاميهما من الثورات، بالرغم من حدّة التوترات الاجتماعيّة).

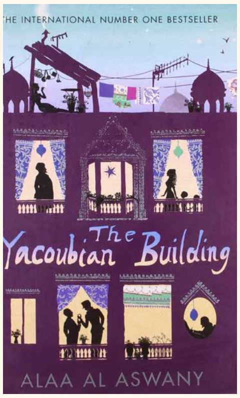
تُظهر رواية «عمـارة يعقوبيان» (2004) للروائي المصري علاء الأسـواني، مجتمعـاً مصرياً يتآكل من الداخـل، ولا يقدّم أيّ حَلّ لأولئـك الذيـن لا ينتمون إلى دوائر السـلطة، فـي حين أن خالد الخميسـي في «سفينة نوح» (2009)، يؤكّد على جاذبيّة الهجرة مـع كلّ المخاطر التـي تنطوي عليها وجميع خيبـات الأمل التي تصاحبهـا، فـي نهاية المطـاف، في نظر جزء كبير من السـاكنة العربيّة.

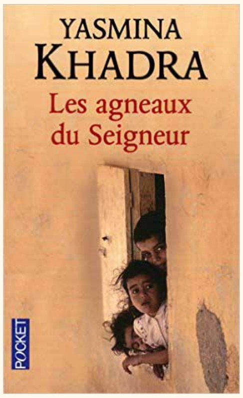
فـي الجـزء الأوّل مـن الكتـاب، ينكّر سـمير باتريـس المعروف بخطرّيـن اثنَيْـن يواجهـان دول شـمال إفريقيـا، واللذين كبحا، لوقت طويل، التطوّر الديموقراطي: العسكرية القومية، من جهة، والتعصّب الإسـلاموي، من جهة أخرى. إذا كان الأوّل لم يحافظ علـى وعـود المسـتعمر، وعَمِل على تقييد الدول المسـتعمرة، سـابقاً، ضمـن خطـاب مانوي، ورفـض تحمُّل أدنى مسـؤولية حـول أوجـاع إفريقيـا، الناتجة عن الغـرب، وعَمِل على إخفاء الهيمنـة التي تمارَس من قِبَل الحـزب الواحد عند مختلف الطغاة الذين نجحوا في بسط سيطرتهم، منذ ستينيّات القرن الماضي، فـإن الثاني يمثّل تهديداً أكثر حدّةً؛ بحكم كونه قد اجتنب تعاطف الكثير من السكّان، بسبب معاناتهم من سوء المعاملة، بوصفهم شـهوداً أو ضحايـا. لكـن الأدب لـم يفشـل في ترديد صـدى هذا الوضـع: سـليم باشـي في «كلب أوليس» (2001)، ندّد بالقبضة الخانقـة التي فرضتهـا «دولة حزب جبهة التحرير الوطني» على الجزائر، فـي حين أن ياسـمينة خضـرا (محمد مولسـهول) في «خراف المولى» (1998) أظهر رعب الأصولية الدينية المتعصّبة.

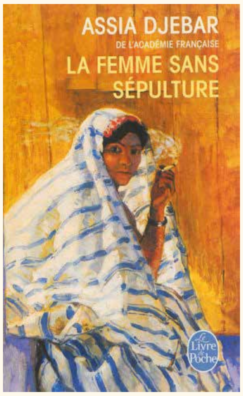
فـي الجزء الثاني، يتناول «البـداءات الأدبيّة للثورات العربيّة»، بشـكل أكثر جرأة، مسـألة الاضطهاد باسـم الهيمنـة الذكورية، والغيريـة الجنسـية. انطلاقـاً مـن مجموعة مـن النصوص، من قبيـل «امـرأة بدون قبر» (2002) لآسـيا جبـار، أو «تلك الفتاة» (2010) لميسـاء بـاي، حيث يسـلّط الضـوء علـى الكيفية التي بموجبهـا يتصوّر مختلف الكتّاب شـروط تبعيّـة المرأة من أجل نقدها. تسـمح أعمال عبد الله الطايع، مثل «يوم الملك» (2010)، و«الخـداع» (2012)، فـي المقابـل، بالكشـف عـن واقـع المثلية الجنسـية ودحض حجج كونها غير موجودة في إفريقيا، أو في العالم العربي، وأنها مستوردة من الغرب.

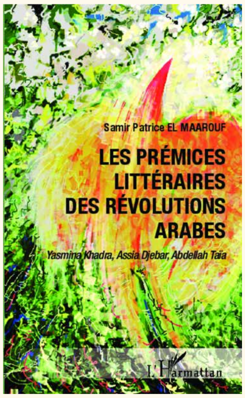
يحـاول الجـزء الثالث والأخير مـن الكتاب إظهـار التوتُّرات التي رافقـت، فـي السـياق الحالـي، الاختيـارات اللسـانية للكاتـب، لمواجهة وضـع ثنائي اللّغة. تطرح الكتابة بالفرنسية- على وجه الخصوص- مشكلة استخدام لغة المستعمِر، التي يمكن أن يكون لهـا تأثير كبيـر فيما يتعلّق بتوسـيع الهيمنـة الأوروبية، لكنها تخلـق- أيضاً- في مواجهة القومية والإسـلاموية، فضاءً خصباً للحريّـة والاحتجاج. تتجلّى هـذه الازدواجية وهنا التناقض لدى العديـد مـن الكتّاب: «لا تزال اللّغة الفرنسـية تشـكّل لغة اغتراب بالنسـبة إلى مجموعة من كتّاب ما قبـل الثورة، المحكوم عليهم بالمنفى الداخلي، ومعاناة الوحدة البعيدة والأصوات المنصهرة في يوميّ العربي، لكنها تحوّلت- أيضاً- إلى لغة تخريبية، حيث حوّلـت الصـوت العربي إلى إملاء فرنسـي، وجعلـت من الأدب، بشكل أبدي، تنكاراً جماعياً عن الثورة الصمّاء للشعوب».

في ظلّ هذه الظروف، أضحـى التحدّي مقترناً بكيفية إيجاد شـكل لغـوي هجيـن يمكّن مـن التعبير، بشـكل كامل، عـن الانتماء- أو الانتمـاء المتعـدِّد- للكتّـاب المنحدرين من عدّة ثقافـات. من خلال قـراءة هذه الأفـكار، لا يمكننـا أن نُعرض عن هـذا الأنموذج الذي يهيـكل عمـل الكاتب الأفواري «أحمدو كوروما»، الذي لا يخلو من إشـارة إلـى ذلـك: «إذا أمعنّـا النظر سـنجد أن هناك غنـىً كبيراً واحتمالية وجود لغة ممزوجة، علـى سـبيل المثـال، مع «البين»









(اللغـة التي مارسـها أحمدو كوروما في «شـموس الاسـتقلال»): حيث يتمّ تأويل الفرنسية وإعادة تصميمها بواسطة لغة «مالينكي - Malinké»؛ ما أعطى الانطلاقة للغة أدبيّةٍ غير مسبوقة...».
هدفت دراسـة سـمير باتريس المعروف إلى قـراءة مجموعة من النصـوص الأدبيّـة كنوع مـن «التصوير الإشـعاعي» لمجتمعات شمال إفريقيا، قبل الربيع العربي. بناءً على أعمال «ألبير ميمي - Albert Memmi»، يذهـب الباحـث أبعـد مـن ذلـك، ويقترح النظر إلى الأعمال المدروسة، بوصفها دلائل أساسية على وجود تغييـر حقيقي في هـذه الحقبة، ويقترح، بذلك، مفهوم «أدب الانتقـال - littérature de transition»: «في الواقع، دخلت مجتمعات شمال إفريقيا في العصر الثالث من تاريخها المعاصر، وهو عصر يتجاوز - بالفعل- الإشكاليات الكولونيالية، ويتغلّب عليها. أضحت النضالات اليوم داخلية، بشكل كبير».
فـي هذا الصدد، يحتوي أدب شـمال إفريقيـا المنتَج خلال مطلع الألفيّـة الجديدة، على أدب انتقال حقيقي: انتقال سـلس وخفيّ ومسـتمرّ بين مرحلة مـا بعـد الكولونيالية والمرحلـة الثورية، ومـع ذلك، مـن المحتمـل، أنه ذهب أسـرع من ذلك قليـلاً. دعا المؤلّـف (وهي واحـدة من الخصائـص الأصيلة للمؤلّـف، لكنها فـي الوقت نفسـه مـن أبرز حـدوده) إلـى الترحيب بهـذا التغيير بمـا هو بـه وما هو عليـه. في الواقـع، إنه غير متأكّـد من كون «قضايـا مـا بعـد الكولونيالية» قـد تَمَّ تجاوزها هـي الأخرى في مجتمعات شـمال إفريقيا، وذلك بسـبب كون مسـألة العلاقة مع الماضـي الكولونيالـي لازالت تحتـلّ مكانة مهمّة فـي العديد من الدول. قد نتّفق على كون سـمير باتريس المعروف على صواب فـي تذكيـره بكون الاسـتعمار، في كثير من الأحيـان، ذريعة أو فزاعـة، أي أداة دعائيـة توفّر للأنظمة الوطنية فرصة سـانحة لإخفـاء قصورهـا، من أجل التهـرُّب من مسـؤوليّاتها، لكنه- في الوقت نفسه- مفرط، إلى حَدّ بعيد، في اعتبار أن الثورة والإرادة السياسـيّة يمكن أن تكونا كافيتين لمسح مختلف عواقب هيمنة الغرب: الاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والجيوسياسـيّة. إننا نطمح لأن يكون الأمر كذلك، لكن من الصعب الإقناع بذلك.
بصفـة عامّـة، يمكننا- أيضاً- أن نعيب علـى الكتاب افتقاده إلى التفـرُّد. إن التأكيـدات القطعيـة والتعميمات الكاسـحة حاضرة بقوّة، سـواء تلـك المتعلّقة بدلالـة الثورات العربيّـة: «الثورات العربيّة ليسـت تكراراً للثورات الأوروبية؛ إنها- على العكس من ذلـك- تصحيـح وتبديل» أو الهويّـة المتوسـطية: «بفعل وجود إثيـكا رمزيـة، يتقوّى بهـا الفكر الجريء للإنسـان المتوسّـطي المسـتنير المرتبط بموطنه وروحه العقلانية، ويتمتّع بسلطات روحية وأخرى كونية تسعفه لتخصيب أفقنا. ما من شكّ في أن الفلسـفة قد رأت النور على شـمس المتوسّـط، وما من شكّ في أن شـمس المتوسّـط ستسـلّط أضواءً جديدة على الفلسفة. لكن هذا التفكير في المتوسّط هو تفكير الجماعة، و- بخاصّة- تفكير الثورة الإنسـانية». مثـل هذه التأكيدات، الغامضـة والرنّانة، لا تقدّم شيئاً للكتاب.
إن التصوُّر الذي اختاره المؤلّف لنفسه مثير للاستغراب. نجد أن إدراج جزء كبير من سيرته الذاتية، ضمن ثنايا المؤلّف مملّ جدّاً؛ نظراً لكونه يسمح بإظهار وجهة نظره الخاصّة. ما يثير الدهشة أكثـر- علـى الرغم من طموحات الدراسـة- أن هـذا الكمّ هو، في نهاية المطاف، ضعف إلى حَدّ كبير (حوالي 15 قصّة على الأكثر، ومعاييـر الاختيـار تكاد تكـون صريحة). ربّما، هنا الأمر يفسّـر المنهج الآتي: في الواقع، تهدف هذه المؤلّفات، في المقام الأوّل، إلى توضيح الخطاب السياسي. يعطي سمير باتريس المعروف انطباعـاً حـول باحث، لديه العديد من الأمثلـة لتدعيم أطروحته القائمة، ويظهر درجة الفسـاد والاسـتبداد اللذيـن وصلت إليهما النظم السياسـيّة في دول شـمال إفريقيا، خلال الألفية الجديدة.
لا يمكـن أن نقـول إن هـذا النهج غير مشـروع، ببسـاطة، لعدم وجـود بانورامـا عامّة؛ حيـث لا يمكننا أن نقيـس، بدقّة، مكان النقد السياسـي والمعارضة داخل الحقل الأدبي للبلدان المعنيّة، خاصّـة أن معظـم مؤلّفات الكتّاب الذين يكتبون بالفرنسـية، لم تُنشَر في الجزائر، أو في تونس، أو في الرباط، بل في باريس. مـع ذلك- وبالرغم مـن كل هذه التحفُّظات- ينبغـي التأكيد على أهمّيّـة المقاربـة الملتزمـة في النظـر إلـى الأدب، بوصفه جزءاً لا يتجـزّأ مـن الصراعات السياسـيّة المعاصـرة، ورفع أصوات المعارضة، وجعلها كفيلة بالاستماع إليها.

....

المصدر:

http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine

بين الشعرية الفرنسية - الإسبانية

«جسر» خوان رامون خيمينيث

د. مها بنسعيد

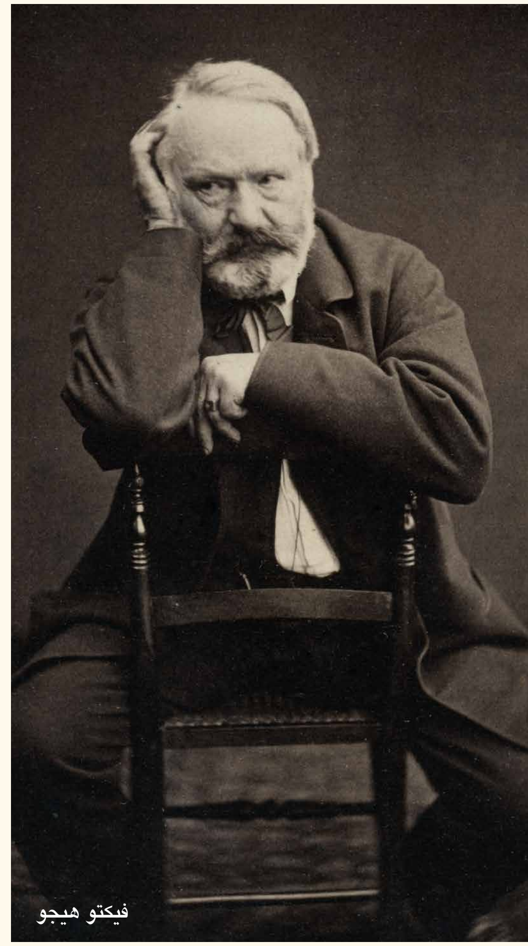
قاد تفاعل الذات الإسبانية مع الآخر الفرنسي، إلى إنعاش المناخ الثقافي؛ حيث عثر الأدب الإسباني على خطواته المفتقدة، إذ بدأت صلة الشعراء الإسبان بالشعر الفرنسي منذ تأثُّرهم بالحركة الرمزية، فتعرَّفوا بشعراء فرنسيين مثل: بول فرلين، وألفونس لامارتين، وشاتو بريان، وفيكتور هيجو، وشارل بودلير، وغيرهم.

يُعَدّ تأثُّر الشعر الإسباني بالشعر الفرنسي، من خلال مصادره المختلفة، مسألةً نظرية بامتياز، وهي عودة ضرورية للتعرُّف بالممارسة الشعرية الفرنسية - الإسبانية. ويُعَدّ خوان رامون خيمينيث مثالاً جوهرياً، يوضّح مدى تأثُّر الشعراء الإسبان بالشعر الفرنسي، و- بالخصوص- الحركة الرمزية.

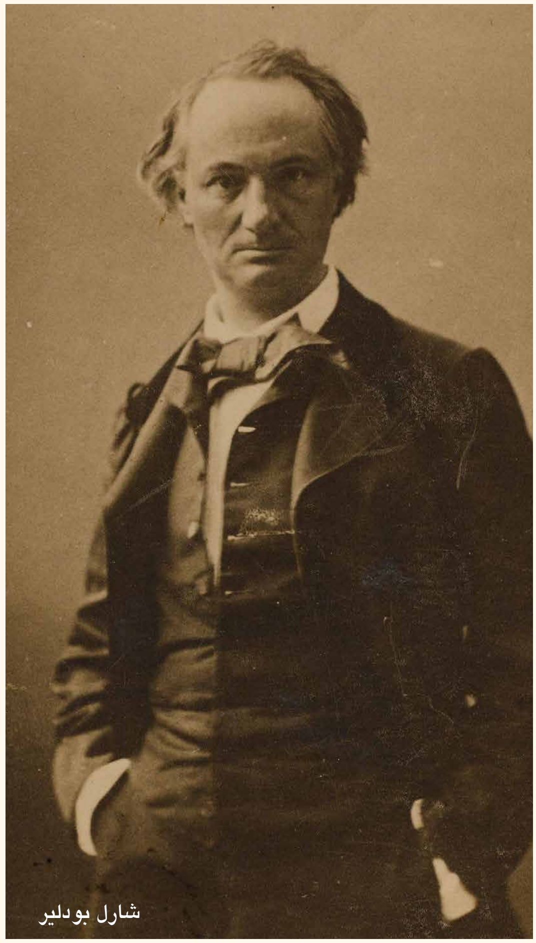
تمتاز إسبانيا بالموقع الجغرافي، والتاريخي، والحضاري؛ ممّا أتاح لها فرصة اللقاء والانفتاح على الآخر؛ فأصبحت، بذلك، صلة وصل بين الشرق والغرب، اللذين تفاعلا مع أدباء وشعراء إسبانيا، ليُنجبوا لنا أدباً وتراثاً شعرياً غنيّاً ومتنوِّعاً متأثِّراً بما هو أميركي لاتيني، وأوروبي، وعربي (أندلسي).

بدأت ثورة التجديد في الشعر الإسباني، في أواخر القرن التاسع عشر، على يد الشاعر النيكاراغْويّ روبين داريو[1]. فكانت الحداثة الأميركية اللاتينية هي القوة التي سيتأثَّر بها شعراء إسبانيا؛ فقد صار حدث وصول روبين داريو، عام 1898، إلى إسبانيا، بمثابة نقطة انطلاق حركة الحداثة في شبه الجزيرة الأيبيرية[2]. بذلك، أصبحت أعمال روبن داريو بمثابة حلقة اتّصال، استطاع الشعر الإسباني، من خلالها، أن يقترب من الشعر الأوروبي الذي عاش فترة ازدهار هائلة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ بهذا نجد أن موضوعات روبن داريو قد تميَّزت بكثرة العناصر الأوروبية، منها: الأساطير القديمة، وحكايات من العصر الوسيط، وذكريات من العصر الذهبي، والرومانتيكية الفرنسية. كما أن الفنون الأخرى، مثل الرسم، والنحت، والموسيقى، لعبت دوراً مهمّاً في أعمال روبن داريو. وهذا لا يعني أنه هو الشاعر الوحيد الذي حمل راية الحركة الحديثة (المودرنزم)، لكنه كان أكثر إحاطةً بها[3].

ويُعَدّ خوان رامون خيمينيث من أبرز شعراء العصر الحديث، لما له من دور بارز في تطوُّر الشعر الغنائي، وكانت أشعاره متّصلة بكلّ الحركات الكبرى في العصر الحديث؛ لذا نجده من أكثر الشعراء تأثُّراً بحركة المودرنزم، و-بالأخصّ- رائدها روبن داريو، الذي أعجب بأشعاره. وقد أصدر الشاعر، في مدريد، كتابين هما: «الحوريات- Nenfeas»، و«أرواح البنفسج، Almas De Violeta»، وهما أوّل



فيكتو هيجو



شارل بودلير



ألفونس لامارتين

مجموعتين، كتبهما الشاعر بتأثير من حركة الموديرنزم[4].

فالاتّجاه الحديث كان - بوجه عامّ - أكثر غلبةً من قِبَل أدباء العصر وأكثر استئثاراً بإعجابهم؛ إذ كان اتّجاهاً عالمياً، التقت فيه رغبات التجديد عند أدباء إسبانيا وأميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية، وإن لم يمنع هذا كثيراً منهم من الانفراد بطابع خاصّ، داخل هذا الاتّجاه[5].

سافر خوان رامون خيمينيث «Juan Ramon Jiménez» إلى الولايات المتَّحدة الأميركية عام 1916، فكتب قصائد ديوانه «يوميّات شاعر حديث الزواج - Diario de un poeta recién casado»، الذي أرَّخَ بداية «الشعر الصافي» في إسبانيا. وفي عام 1939م، قام برحلة ثانية إلى فلوريدا حتى عام 1942، ثم انتقل إلى واشنطن عام 1951م، ثم قام برحلة قصيرة إلى الأرجنتين عام 1948، وقد تحوّلت هذه المرحلة عنده إلى تجربة حياتية، وشعرية، كما حدث في تجربته الأولى إلى أميركا [6].

بدأ أوَّل اتّصال مباشر مع الأدب الفرنسي في ربيع عام 1901، عندما دخل خوان رامون خيمينيث إلى مصحّة فرنسية بالقرب من مدينة بوردو، التي عثر فيها في مكتبة د. لالان، على كتبه المفضَّلة. ومن ثَمَّ قرأ الرمزيين، مثل: شارل بودلير، وبول فرلين، وجولي لافورج، وستيفان مالارميه، وقرأ - أيضاً - للمرة الأولى - شعراء البرناسية، مثل ليكونت دي ليل. وعندما عاد إلى مدريد، في نهاية العام نفسه، أحضر معه كثيراً من كتب كلٍّ من بول فرلين، آثر رامبو، وستيفان مالارميه، وشارل بودلير...[7].

بدأت صلة خوان رامون خيمينيث بالحركة الرمزية في وقت مبكّر، فقبل ذهابه إلى بوردو، في فرنسا، عام 1901، قرأ لبعض الشعراء الفرنسيين، و - على الأخصّ - الشاعر الرمزي بول فرلين. وقد أشار خوان رامون خيمينيث إلى هذا الموضوع قائلاً: «قبل ذهابي إلى فرنسا، بوقت طويل، كنت بدأت أنغمس في الأدب الفرنسي. لقد تربَّيت في ساحة بول فرلين، وهو الشاعر الذي كان له تأثير كبير فيّ، في الفترة الأولى، بالإضافة إلى تأثير الشاعر الإشبيلي كوستافو أدلفو بيكر. وبعد ذلك، جاء شارل بودلير، لكن فهم هذا الأخير هو الأكثر صعوبة، ومن ثمّ يأتي متأخراً. لقد كنت أحفظ كتاب بول فرلين «قصائد مختارة - le choix de poèmes»، وكان يحفظه - أيضاً - أنطونيو ماتشادو»[8].

تُعَدّ سنة 1885 من أهمّ السنوات بالنسبة إلى هذه الحركة؛ لكونها بدأت تنتشر في إنتاج غالبية الشعراء الشبّان، وإليهم يرجع الفضل في تحويل الحركة، من اتّجاهات شبه فردية، ممثَّلة - بالأخصّ - في شاعريين هما: شارل بودلير،

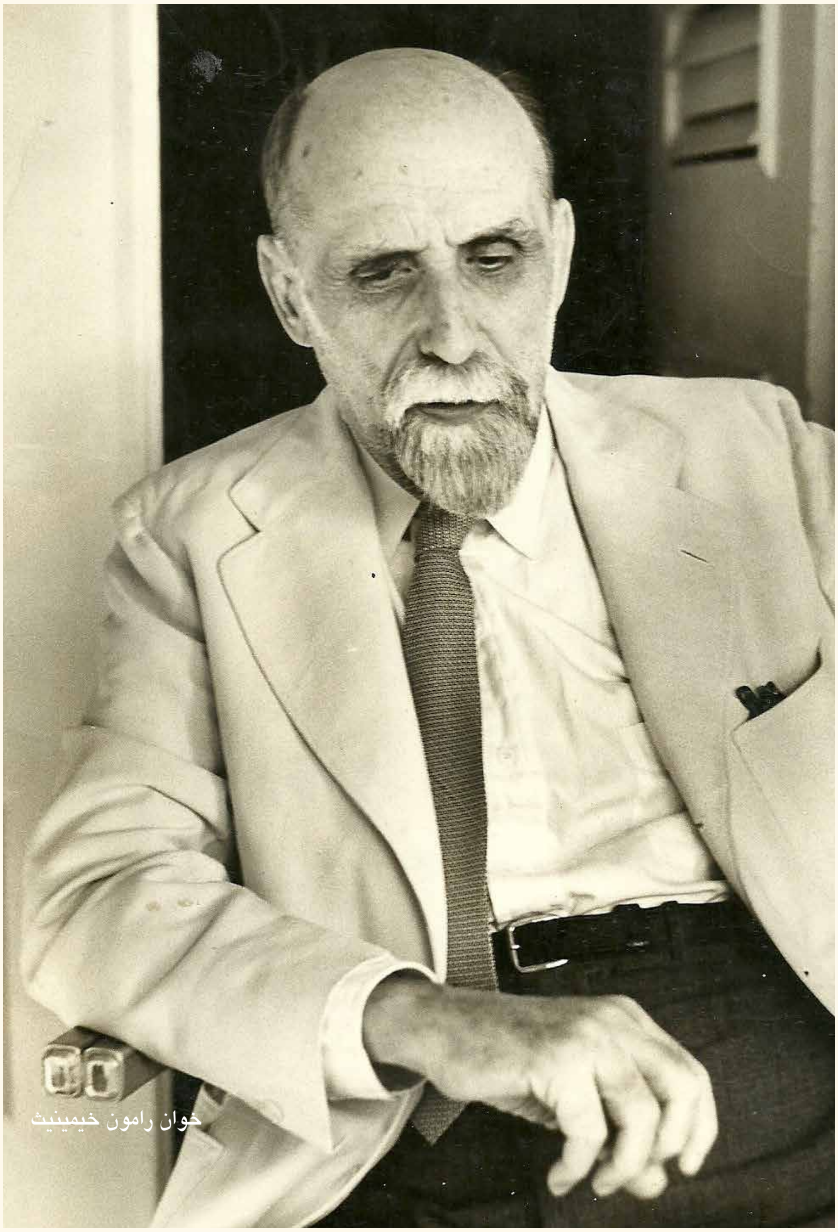

بول فرلين

وآرثر، رامبو إلى حركة ذات قيم جمالية محدَّدة. ويرجع الفضل في انتشار مصطلح الرمزية إلى هؤلاء الشبّان، من مثل: جورج رودنباخ، وجان موريـاس، وجولي لافورج، وريمي جورمو، وموريس ماترلينك. وفي العدد الثامن عشر من صحيفة «لوفيجارو» (الصادر في 18 سبتمبر، عام 1886)، تبنّى[9] جان موريـاس مصطلح الرمزية، ليصف الروح السائدة في كتاب شارل بودلير «أزهار الشرّ- Les Fleurs du mal».
استطاع كلّ من أنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خيمينيث أن يحتفظا بطابعهما القومي، بالرغم من تأثُّرهما بالحركة الرمزية، التي من خصائصها أن الشاعر يجب أن يوحي بالأشياء بدلاً من أن يعيها؛ ومن ثَمَّ فإن الرمز عندهم يعني معارضة التمثيل. كما اهتّمت هذه الحركة بالذات وبالفنّ لأنهما طريق الخلاص. أمّا الشاعر فله مكانة خاصّة لأنه شديد التميُّز، ومن أهمّ الخصائص الرمزية، التي كان لها تأثير كبير، كذلك، على الشعراء الرمزيين، خاصّية «الذهنية- Inteligencia»؛ ففي الرمزية نجد أن الذهن يمثّل مفتاح القصيدة، أمّا الحواس فتملؤها بإبداعاتها المنسجمة[10].
كتب خوان رامون خيمينيث، في بوردو، القصائد التي نشرها عام 1902، تحت عنوان «قواف، Rimas»، وفيها نجد أشعاراً لها نغمة إيجابية، تعكس تأثُّره الأوَّلي بالشعراء الرمزيين. اقتبس خوان رامون خيمينيث بعض أبيات بول فرلين، ونشرها في بعض كتبه، مثل مجموعة «قصائد ليلية». أمّا الترجمات التي قام بها خوان رامون خيمينيث، لبعض قصائد بول فرلين، ونشرها في مجلّة «هيليوس- Helios»، خلال عام 1904، فهي: ساعة الراعي، ووضوح القمر، وماندولين. هذه القصائد المترجمة إلى الإسبانية، نشرت بعد ذلك في «مختارات من الشعر الفرنسي» الحديث، التي أصدرها كلٌّ من إزيكي ديت كانيدو، وفرناندو فورتون، في مدريد، عام 1913.
وطبقاً لما ذكره الناقد رفائيل فيريريس، فإن التأثير الذي مارسته أعمال بول فرلين على خوان رامون خيمينيث، بدأ يظهر مع كتابه الثالث «قواف- Rimas»، حيث نجد هذا التأثير يأتي بشكل غير واضح، لكنه أخذ يتبلور في أعمال خوان رامون خيمينيث: أغانٍ حزينة- Arias tristes، وحدائق بعيدة-[11] Jardines lejanos، ورعويات- Pastorales، وأغاني الربيع- Baladas de primavera، وقصائد روحية- Sonetos espirituales، وقصائد سحرية ومؤلمة وحزن Poemas mgicos y dolientes....
أُعجب خوان رامون خيمينيث باللّغة الفرنسية، و- بالأخصّ- كتاب «قطع مختارة من الأدب الفرنسي (منذ القرن السادس عشر حتى أيامنا، 1840)». وكان هذا الكتاب يتضمّن مختارات من نثر كلٍّ من: ألفونس لامارتين، وشاتو بريان، وتيوفيل غوتييه، وجان جاك روسو، وفرانسوا ماري أرويه (فولتير)، وبليز باسكال، وشارل لوي دي سيكوندا (مونتسكيو)، ومدام دي ستال، وألكسندر دوما، وأونوريه دي بلزاك، وفيكتور هوجو، وجورج ساند، كما يتضمّن أشعاراً غنائية لكلٍّ من جان دو لافونتين، وألفرد دي موسيه..

وسـواهما. فضـلاً عن أشـعار حماسـية لفيكتورهوجـو، وألفونـس لامارتيـن، وجان راسين، ومقطعات درامية لكلٍّ من جون باتيسـت بوكلان (موليير)، وبيار كورني. كان يحفظ من الأشـعار الشرقية لـفكتور هوجو، كما كان لأشـعار كلٍّ من ألفونـس لامارتيـن، وألفريـد موسـيه، أثـر كبير فـي تكوينه الثقافـي، في ذلك الحين[13].

هـذه المرحلـة مـن الشـعر الإسـباني، هـي أكثـر المراحـل حداثـةً فـي الشـعر المعاصر، وذلـك بالمعنى المعروف عن الحداثة في الشـعر الأوروبي، منذ أواخر القرن التاسـع عشر، وخـلال العقـود الأولى مـن القرن الماضـي. والفرق بين الحداثة الإسـبانية، في الشعر، والحداثة الأوروبية، هو أنها تبلورت في إسـبانيا بصـورة متأخِّرة، نسـبياً. فـإذا كانت قد ازدهـرت، في أوروبا، فـي أواخر القرن التاسـع عشر فإنها لم تزدهر في إسبانيا إلا في العشـرينيات من القـرن الماضي. وقـد تميَّـزت هذه الفتـرة، في إسـبانيا، بالاندفـاع الشـديد وتتابـع الأسـاليب المتنوِّعة. ثـم جاء جيل 1927، الذي قام بتأصيـل اتِّجاه «الصافي» في الفترة: من 1920 حتى عام 1930. وهؤلاء الشعراء اسـتطاعوا أن يقفـوا فـي مصـافّ أكبـر شـعراء أوروبـا علـى الإطـلاق. ويكفي أن نذكر أسـماء كلٍّ من فيديريكـو جارثيا لـوركا، وخورخـي جيـان، ورفائيـل ألبرتـي، وخيـراردو دييغـو. مـع ذلك، فـإن هـذا الاتّجـاه كان مثـل كلّ الحركات الإبداعية الكبرى في أوروبا[14].

لم يتأثَّر خوان رامـون خيمينيث بـ «بول فرلين» فقط، بـل تأثَّر بالحركة الرمزية، بصفتهـا حركة عالمية، أثَّـرت في تطوُّر الشـعر العالمي في نهايات القرن التاسع عشـر، وإن كان تأثُّره ببول فرلين أقوى من تأثُّره بالشعراء الرمزيّين الآخرين[15]. مـن هنـا، يتّضـح تأثُّـر خـوان رامـون خيمينيث بالشـعر الفرنسي، وبالشعراء الرمزيّيـن، وبالحركة الرمزية التي أثَّرت في تطوُّر الشعر العالمي.



خوان رامون خيمينيث

هوامش

1 - روبن داريو: شاعر ينتمي إلى أميركا الوسطى (جمهورية نيكاراغوا)، وهو أوّل أديب أميركي، احتلّ في عالم إسبانيا الأدبي مكانة الأستاذيّة.

2 - محمود علي مكي، الشعر الإسباني المعاصر، مجلّة «عالم الفكر»، ع2، مج4، 1973، ص، 164.

3 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث،خوان رامون خيمينيث، كلّيّة اللّغات والترجمة،جامعة الأزهر، دار الفكر العربي، القاهرة،1986، المرجع السابق نفسه، ص، 27.

4 - المرجع السابق، ص: 3 - 6.

5 - محمود علي مكي، الشعر الإسباني المعاصر في إسبانيا وأميركا اللاتينية، المرجع السابق نفسه، ص، 176.

6 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث،خوان رامون خيمينيث، المرجع السابق نفسه، ص: 10 - 11.

7 - المرجع السابق، ص، 71.

8 - المرجع السابق، ص، 79.

9 - المرجع السابق، ص، 79.

10 - المرجع السابق، ص، 108.

11 - المرجع السابق، ص، 77.

12 - المرجع السابق، ص، 109.

13 - المرجع السابق، ص،70.

14 - حامد أبو أحمد، دراسات نقدية في الأدبَيْن: العربي، والإسباني، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987، ص: 13 - 14.

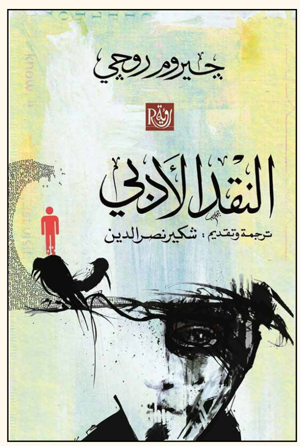
15 - حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشعر الإسباني الحديث، خوان رامون خيمينيث، المراجع السابقة، ص، 78.

النقد الأدبي..

وأسئلة لم تُطرح أبداً

عاطف محمد عبد المجيد

في مقدِّمته لكتاب «النقد الأدبي»، للباحث الفرنسي جيروم روجي، الصادر مطلع هذا العام، عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، يقول المترجم شكير نصر الدين إن هذا الكتاب يُعَدّ بمثابة تفكير مُعمَّق في رهانات النقد، كما أنه يُعيد رسم تاريخه، ويقترح تحاليل مفصَّلة لأبرز تيّاراته النظرية الأكثر تمثيليةً، ووسائل تحوّلاته الراهنة. هذا الكتاب، وفق رأي مترجمه، يمكن أن يُدرَج ضمن الكتب التي تمدّ القارئ بالأدوات الميسّرة لاكتساب المعارف وتسهيل الوصول إلى مضامين دراسية بعينها، تنتمي، في هذا السياق، إلى حقل النقد الأدبي الشاسع، حيث يمهّد السبيل من أجل استيعابٍ سهلٍ للتيّارات النقدية، ومعرفة المؤلِّفين، من نقّاد ومنظّرين (بارت، وإيكو، وجنيت، وباختين، وغولدمان، ولانسون، ومورون، وريشار.. وغيرهم)، والمفاهيم التي ينبغي التزوُّد بها في أثناء قراءة النصوص وتحليلها. نصر الدين يرى أن العادة جرت، منذ أمد طويل، على النظر إلى النقد بوصفه نشاطاً مصاحباً للإبداع الأدبي فحسب، غير أن الازدهار غير المسبوق الذي عرفته أعمال نقدية كثيرة، خلال القرن الماضي، يُظهر، بوضوح، أن النقد ليس مجرَّد تمرين على مَلَكة الحُكم، أو



حتى ممارسةً للشرح، بل هو بناء، إن لم يكن إنشاء للمعرفة؛ إذ يُبيِّن، في حقيقة الأمر، أن الأدب شكل من أشكال المعرفة التي تضع تصوُّراتنا وممارساتنا اللغوية على المحَكّ. وفي هذا الإطار لا يمكن فصل النقد الأدبي عن تاريخ الفكر. روجي يستهلّ كتابه هنا بمقولة لميشل بينور، يقول فيها إن النشاط النقدي يتمثّل في النظر إلى الأعمال بصفتها غير مكتملة، أما النشاط الشعري (الإلهام) فإنه يجلّي الواقع كونه غير مكتمل. كذلك، يؤكّد على أن الصورة المسكوكة التي تقابل النقّاد بالمبدعين تكشف عن عنف مكتوم، يُمارس ضدّ ما يقوم به النقد الأدبي، الذي من دونه - كما يقول ميلان كونديرا - يكون كلّ عمل عرضة للأحكام الاعتباطية، وتطويه يد النسيان سريعاً، بل يتمّ، مراراً، الخلط بينه وبين معلومة بسيطة عن أخبار الأدب، وهذا خلط، مثلما في حالة الآيات الشيطانية لسلمان رشدي، أدّى إلى الحكم على المؤلِّف بالقتل.

تمهيد للقراءة الشخصية

روجي يثبت، كذلك، أن هدف كتابه هذا ليس أن يكون جرداً للمناهج، ولا نظرة شاملة على تيّارات النقد الأدبي، بل إنه يقدّم نفسه على أنه تمهيد للقراءة الشخصية للمتون النقدية، وتأهيل لمواجهة الأسئلة التي يطرحها النصّ الأدبي على النقد. في الفصل الأوَّل من الكتاب، يقترح روجي فحصاً للإرث، من خلال التقليدَيْن الكبيرَيْن المتلازمَيْن والمتناقضَيْن: الفيلولوجيا، والهرمنطيقا. وينظر الفصل الثاني إلى النقد المعياري، الذي نشأ في العصر الكلاسيكي، بصفته وعياً بالإكراهات الشكلية والأيديولوجية التي تختبر الأعمال الأدبية. فيما يضع روجي النقد في مرآة العلم، في الفصل الثالث، بينما ينصبّ الفصل الرابع على خطوات التأويل الكبرى التي يتّبعها النقد المعاصر. أمّا في الفصل الخامس فيشدِّد

روجـي علـى الإسـهام الرئيـس لنظريـة اللغـة فـي قـراءة النصـوص. وختامـاً، يأتي الفصل السـادس الذي يفسح المجال للتفكيـر فـي الـدور الأساسـي الـذي لعبـه النقد المقالي الذي مارسه الكُتّاب في القرن العشرين. روجـي الـذي يـرى أن ضـرورة مهمّـة النقـد تتمثّل فـي فهْم مكمن اختلاف العمل الأدبـي إلـى مـا لا نهاية لـه، عن أي نـصّ جاهـز للاسـتعمال، يتتبّـع ويرسـم الخطوط الكبرى للاستمرارية التـي تميّز الإرث الإبستيمولوجي، الـذي مـن دونـه لا وجـود للنقد الأدبـي الحديث؛ ومـن ثَـمَّ يفحص- على التوالي- العلاقات بين الأدب والشعرية التي أنشأها أرسطو، مسألة الفيلولوجيا، أو مـا يعرف بـ(فقـه اللغة)، والنقـد الأدبـي، ومشـكل تأويـل الأعمـال الأدبيـة مـن خـلال التقاليـد الهرمنطيقيـة، أو ما يعرف بـ(التأويلية). روجي يورد، في الفصل الأوّل، مقالة أرسطو المأخوذة من كتابه «الشعرية» والتي نصّها: «بالفعل، ما إن يطرق أحد موضوعـاً في الطبّ أو فـي التاريـخ الطبيعـي، متوسّـلاً النَّظْـم والـوزن، فـإن النـاس يعتـادون تسـميته بالشاعر. ومع ذلك، ليس هناك ما يجمع بيـن هوميـروس وأمبدوقلـس، إلا النظـم والـوزن. وهكـذا، فإنـه مـن الصـواب نَعْت الأوّل بالشاعر، والثاني بـ(عالم الطبيعة) لا بـ(الشاعر)». بعدها، يقول روجي إن الطلاق الـذي تَـمَّ، علـى هـذا النحـو، منـذ العصـر القديم اللاتينـي، بين النقد والشعرية، قد فَصَل، لأمد طويل، التفكير فـي لغة الحكم عن التفكير فـي الأعمال، و- مـن ثَمَّ- جعل النشـاط النقدي يحصر تخصُّصـه في جرد العيوب والمزايا، بالمعنى الكلاسيكي لكلمة نقد، التي لا تـزال رائجة حتـى يومنا هذا.

المتفرِّج والقارئ

يـرى روجـي- أيضـاً- أن النقـد الأدبـي في القرنين: السابع عشر، والثامن عشر، يبيِّـن للجمهـور المثقَّـف أنـه يجـب قـراءة المؤلِّفيـن الذيـن تُعَـدّ أعمالهم بمثابـة مثال يُحتذى؛ إذ إن هذا المنعطف المعياري الذي شـكَّلَ قطيعة مع حرّيّة القارئ، مثلما كان مونتين يتصوَّرهـا، هو- بلا ريـب- مقدِّمة لتدريس الأدب، بصفته نقْلاً وتوارثاً لروائع الأعمـال، يـرى، كذلـك، ضـرورة أن النقد الأدبـي لـن يتأسَّـس- قطعـاً- علـى تصـوُّر جامد للجميـل، لا على تمثُّل معيـاري للغة وللمجتمع، حصراً، بل على المشاعر التي يحسّـها المتفرّج أو القارئ، والتـي سـوف تشكِّلّ مصدراً للنقد الجمالي الذي نشأ في منتصف القرن الثامن عشر، خاصّـة في اتّصالـه بنقد الفن. وفـي السياق نفسـه، يسـرد روجي ما قالـه القسّ دي بوس في كتابـه «تأمُّـلات فـي الشـعر وفـن الرسـم» من أنه قد يتفهَّم تفسـير أصـل المتعة التي توفّرهـا لنـا الأبيـات الشـعرية واللوحـات. قـد تبـدو محـاولات تقـلّ عـن ذلـك جـرأةً بأنهـا متهوِّرة، مـا دام ذلـك يعنـي جعـل كلّ واحـد يعـي باستحسـانه أو نفـوره، وبذلـك لا يسـعه انتظـار الحصـول علـى الاستحسـان، إن عَجِـز عـن جعـل القـارئ يتعـرّف، فـي كتابـه، إلى ما يحـدث داخله هـو، وبكلمـة واحـدة: حـركات قلبه الأشـدّ حميمية».

روجي الذي يُنهي الفصل الثاني بقوله إن النقد الأدبـي فـي القرن التاسـع عشـر يُعَدّ- لاعتبـارات كثيرة- بمثابـة تكرار عامّ لمـا شـهدته العقـود الأخيـرة مـن القـرن العشـرين، إذ كان القـرن التاسـع عشـر قرنَ الدراسـات التاريخيـة، منظوراً إليها بوصفها علومـاً حَقّة، يبـدأ الفصل الثالث ذاكراً مـا أكّـده ألبيـر يثبـودي، فـي كتابـه «فيزيولوجيـا النقـد»، مـن أن النقـد- مثلما نعرفه، ونمارسـه- هو نتاج للقرن التاسع عشر، وأنـه، قبـل هـذا القرن، كان هناك نقّاد، مثـل فولتيـر، وشـابلان، ودونيس داليكارنـاس، لكـن، لـم يكـن هنـاك نقـد. كذلك، يُـورد مـا قالـه سـانت بوف مـن أن النقد الحقيقـي يتجلّـى، أكثـر مـن أيّ وقت مضى، في دراسة كلّ كائن، وكلّ موهبة، وفق ظروف طبيعتهما، وفي أن نقدّم وصفاً حياديّاً وأميناً لهما، وأن يكون موضوعه، مع ذلك، تصنيفهما ووضعهما في مكانهما ضمن نظـام الفنّ. هـذا، ويسـتعين روجي بمـا قالـه فلوبيـر فـي رسـالته إلـى جـورج صانـد متسـائلاً: هـل عرفتـم نقـداً ينشـغل بالعمل فـي ذاته، يتـمّ إجـراء تحليـل دقيق للوسط الذي أنتجه والأسباب التي خلَّفته؟: مـاذا عـن الشـعرية المُغيَّبـة المعرفـة؟ مـا مأتاها؟ ما تأليفها؟ وما أسلوبها؟ ما وجهة نظر المؤلِّف؟ هذه هي الأسئلة التي لم يتمّ طرحهـا أبـداً. وبعـد سـرده لعـدّة نظريّـات نقديـة، يـرى روجـي أن النقـد التوليـدي يوسّـع أفـق القـراءة مـا دام يعيـد النظـر فـي الحكـم القَبْلـي الـذي- بحسْـبه- يُعـدّ النـص موضوعـاً منتهيـاً، فـي حيـن أنـه ليـس سـوى (حالـة)، حتـى عندمـا يكـون مكتملاً، وليـس سـوى صيغـة للمقروئيـة. كما يرى روجي أن مكانـة المقالة تتجاوز المجـال التقليـدي للنقـد الأدبـي، وينبغـي الإقرار بـأن الطريـق الملتويـة التـي مهّدهـا مونتيـن قـد اتَّسـعت إلـى حَـدّ أن المقالـة صـارت الفلسـفة العمليـة الوحيـدة للغـة عصرنـا. كمـا يـرى أنـه ينبغـي فهـم أن المقالة تشـكِّل منعطفـاً كبيـراً فـي النقـد، إلـى درجـة أنـه تَـمَّ السـعي لحصرهـا فـي اسـم (النزعـة المقاليـة).

وبعـد هـذه الجولـة فـي عالـم النظريّات النقديـة، يلاحـظ روجـي أن النقـد قـد صـار أقـلّ شـغفاً مـع بدايـة القـرن الواحـد والعشرين، كما يرى أن تجديد طرق النقد يتعلّـق بتطـوُّر مواضيـع النقـد، وبإلغـاء صفة (المحرَّم) عن أسـلوب النقد، خاصّةً عند كُتّاب مقاليّين مثل كريستيان بريجون. وفـي الأخيـر، يقـول روجـي إنـه فـي ظـلّ شـروط انعـدام اليقيـن والاسـتقرار التـي تغذّى منها أدب القرن العشـرين، فإن النقد يبـدو، علـى نحـو مفـارق، بـكلّ حداثتـه وبكلّ حقيقته أيضاً؛ لأنه مرهون باهتمام القراء؛ أي بقدرتهم على التفكير في الأدب بصفتـه طريقـة للتفكيـر ضـدّ كلّ أشـكال الأرثوذوكسـية التـي كان هنـري ميشـو يسـمّيها- ببسـاطة- أفـكاراً تنتقـل عبـر الفضـاء، هاتفيّـاً، فـي كلّ مكان.

الخلاص بالفلسفة في عوالم الانهيار

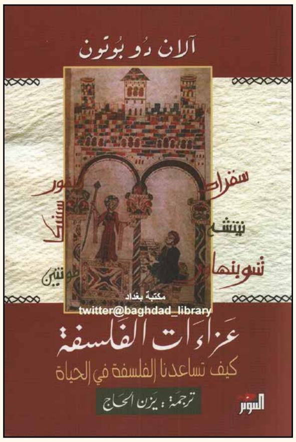
ممدوح فرّاج النّابي

يرى كثيرون أن الفلسفة علم جافّ، يهدف إلى التنظير وإعمال العقل، أمّا أصحابها فهم غريبو الأطوار، فأُهيلت عليهم التُّهم الكثيرة، من قبيل الهرطقة، والسفسطة، وإفساد عقول الأبناء،... وغيرها، ووصل الأمر إلى اقتياد روّادها إلى محاكم التفتيش، لكن: هل نظر أحد إلى المسعى الحقيقي لهؤلاء الفلاسفة، الذي جعلهم يتحملون كافة الاتّهامات، بل يقْدمون على تجرع السُّموم، وهو تخليص الناس من الشّقاء، ودفعهم إلى السّعادة؟

يقدّم لنا الفيلسوف آلان دو بوتون، المولود في زيوريخ عام 1969، في كتابه الصّادر- مؤخّراً - عن دار التنوير بعنوان «عزاءات الفلسفة: كيف تساعدنا الفلسفة في الحياة» ترجمة يزن الحاج، الخلطة السّرية للسعادة في الحياة، لكن، بمواصفات فلسفيّة؛ فالفلاسفة هم وحدهم من ينْتشلونك من العذاب، وهم القادرون على مواساتك والأخذ بيدك إلى جادّة الطريق؛ لأن الفلسفة تعني- في الأساس- حبّ الحكمة والتدرُّب عليها.

الأفكار السائدة

في المبحث الأوّل «العزاء بشأن مخالفة الآراء السّائدة»، يقدّم الكاتب فصلاً عن الدور الإيجابي الذي فعله سقراط في كسرٍ نمطية الأفكار السّائدة وكيفية التمرّد عليها، حتى لو أن مصيره انتهى بالقتل، فبامتثاله لقانون أثينا كان يعطي الدرس، ويفعّل القيَم الإيجابية للفلسفة التي تساعد الناس على تجاوز الخنوع. ويركّز، في جزء



مهمّ، على أزمة سقراط وموقف الناس المتباين من أطروحاته. ثم ينتهي المؤلّف إلى أن الفليسوف لا يساعدنا على الاقتناع بأن الآخرين على خطأ فحسب، بل يقدّم لنا، كذلك، طريقة، نميّز بها ما هو صحيح، بأنفسنا. ومع حالة الزخم التي أشاعها سقراط دافعاً الناس إلى التفكير وعدم اليقين للأفكار السّائدة إلّا أن المتربّصين به ومن كانوا يرونه غريباً وشرّيراً، ادّعوا أنّه رفض عبادة آلهة المدينة، وأفسد النسيج الاجتماعي لأثينا فضلاً عن تأليب الأبناء على آبائهم، ومن ثَمَّ انتهوا إلى ضرورة إسكاته، و- ربّما- قتله، وبينما المحلّفون حاضرون، لإدانته على ما وصف بأنه هرطقات، كانت المفاجأة إقراره بأنه قد عاش حياة غريبة بإهمال حياته الشخصية وإيثاره للفقر بدلاً من أنْ يركض وراء الرزق وتجميع الأموال، بل تجاهل الأشياء التي تهمّ معظم الناس، وكرّس حياته للفلسفة سعيّاً لتحسين حيوات الأثينيّين وإسعاد الآخرين، والبحث عن الحقيقة، وعندما طلبت منه هيئة المحلّفين الخمسمئة الإقلاع عن هذا، رفض الامتثال لدعوتهم، لأن هدفه هو مساعدة البشرية. وبالفعل، لم يتراجع عن قراره، وقبل الحكم الذي هو بمثابة نصيحة لنا بالتمسّك بالموقف الفكري في مواجهة المعارضين. وهكذا، احتسى سقراط كأس السّمّ بكلّ شجاعة ورباطة جأش وبمزاج رائق، أمّا تلامذته فكان هو منْ يعزّيهم، ويناشدهم الصّبر، فصار شهيد الحقيقة المبكّرة. لكن، يكفيه أنّ الأمور قد تغيّرت بعد هذه الحادثة، وبدأتْ أثينا - كما تنبّأ- ترى الأمور وفق تقديراته.

العزاء بشأن الافتقار إلى المال

في القسم الثاني، يتحدّث عن الفيلسوف أبيقور، الزّاهد في متع الحياة، ورغم تلمذته على أيدي آخرين، مثل بامفيلوس والفيلسوف الذري نوسيفانيس، أدرك عدم قدرته على الموافقة على كثير ممّا علّموه، فقرّر تأسيس فلسفته الخاصّة للحياة، وألّف 300 كتاب- كما قيل- في جميع المجالات، منها ما هو في الحياة البشرية. تميّزت فلسفته بتأكيد اللّذة الحسيّة، بوصفها منطق الحياة السّعيدة وغايتها.

في الفلسفة الأبيقورية ثمّة فكرة جوهرية مفادها: ما الذي يجعلني سعيداً؟ وهو أشبه بسؤال: ما الذي يجعلني بصحّة جيّدة؟ ومثلما نلجأ

إلى الطبيب لمعالجة عللنا الجسدية، علينا اللجوء إلى الفيلسوف لمعالجة أرواحنا العليلة؛ فواجب الفلسفة- كما يقول أبيقور- هو مساعدتنا على تأويل النوبات الغامضة لليأس والرغبة اللذين يعترياننا. ويفنّد الكاتب كلّ ما قيل عن المتع والشبق الجنسي اللذين كان ينعم بهما أبيقور، ويقرّ بأنّ ذلك ليس من الحقيقة في شيء؛ فالرجل كان يولي اهتماماً كبيراً بالصداقة التي يراها تساعد الإنسان على حياة كاملة، حتى أنه كان يدعو، دائماً، إلى التفكير فيمن ستأكل معه، وتشرب معه، لا أن تفكّر فيما تأكل وفيما تشرب أنت، كما دعا الرّجل كي يحرّر نفسه وأصدقاءه من عبودية العمل، بالتقليل من النفقات، داعياً إيّاهم إلى التمسّك بمظاهر الحياة البسيطة، وعدم تقييم الأصدقاء على أساس مادّي، وهو لبّ فلسفة أبيقور، قوله: «إننا لو امتلكنا ثروة من دون أصدقاء فلن نكون سعداء فعلاً».

الفيلسوف والإحباط

يدعونا الكاتب، عندما تشتدّ الأزمات، إلى أن نلجأ إلى الفيلسوف سينيكا، الذي فاقت أزمته الجميع، عندما أعلن نيرون قتل الجميع بعد فشل المؤامرة عليه، في حين أن لا علاقة لسينيكا بالأمر. ومع تعدّد محاولات القتل، كالانتحار، ثمّ تجرّع السّمّ، إلى وضعه في حمّام بخاري، كان رابط الجأش. مواجهة سينيكا للقدر، بثبات، مرجعها الفلسفة التي تعلّمها، ومنهجها مساعدة البشر على تجاوز التباينات بين أمنياتهم والواقع، فعلى مدار حياته، واجه كوارث محبطة على المستوى العامّ، علاوة على المآسي الشخصية؛ وهو ما آل به إلى انتحار اكتئابي. ومع توالي المحن عليه، أدرك أن سبب صموده أمام المحن يعود إلى الفلسفة. ولتفادي كافّة نتائج الغضب، علينا- كما يرى سينيكا- تطويع أنفسنا مع اللا اكتمالية المتلازمة مع الوجود، فنحن سنقلع عن الغضب حالما نقلع عن كوننا مفعمين بآمال كبيرة، كما يرى أنه سيكون ثمّة إنجازات بشرية عظيمة لو تقبّلنا الإحباطات.

كما يتحدّث المؤلّف عن تجربة الفيلسوف مونتين، وكيف هيّأ نفسه كي يعيش مثل الحيوانات التي تخدم نفسها، وكذلك تفهّم الحيوانات للأفكار، غريزياً، دون الدخول في أبحاث معقّدة، فيتساءل: ما فائدة المعرفة إذا كانت تعذّبنا؟ والعقل، الذي هو أسمى شيء نعلو به على سائر الكائنات، وجِد ليعذّبنا.

انكسارات القلب

أدرك شوبنهاور أن إرادة العيش هي الوسيلة الناجعة الكامنة داخل البشر لإبقائهم أحياء وقادرين على التناسل، وهي ما قد تسبّبت، حتى للاكتئابيّين الانتحاريين، بالقتال من أجل حياتهم، حين تهدّد بفعل تحطّم سفينة أو مرض خطير!

امتدّ تأثير شبنهاور إلى تلميذه نيتشه، الذي كان يعلّق صورته خلف مكتبه، وينادي: النجدة يا شبنهاور. وتأثير شبهاور كان واضحاً في رؤية نيتشه بأن أعظم نعمة يمكن أن تحظى بها هي أن تنهال المصائب على رأسك من كلّ حدب وصوب. وكلّما كانت مصيبتك كبيرة كان ذلك أفضل، وذلك لأن الفلسفة لا تزدهر إلّا في بحر من الصعوبات. والرجال العظام هم أولئك الذين خاضوا الأهوال، واحترقوا في أتون المعاناة. وبناءً على هذا، رأى أن معظم الأعمال أقلّ من «الأحمر والأسود» لستاندل، ليس لأن مؤلّفيها يفتقرون إلى العبقرية، بل لأن لديهم فكرة مغلوطة عن مدى الألم المطلوب، وبهدف جعلنا معتادين على مشروعيّة الألم. لكن، ذات مرّة، يحدث التغيير في حياة نيتشه، حين التقى سيدة أرستقراطية «مالفيدا فون هيزينبوغ»، وعندما دعته، مع آخرين، لقضاء بعض الوقت في فيلّتها الفاخرة المطلّة على خليج مدينة نابولي بإيطاليا، وكان المنظر ساحراً. عندئذ، ذاق نيتشه طعم الحياة لأوّل مرّة، وعاش أجمل لحظات حياته، واكتشف، فجأةً، أنّ هناك شيئاً اسمه الحياة والحبّ والجمال، وغيّر فلسفته عن الألم واللذّة. وفي تأكيد رسمي لهذا التحوّل، أرسل رسالة إلى «كوزيما فاغنر»، زوجة الموسيقار الشهير، يقول فيها: «هل ستصيبك الدهشة لو اعترفت بشيء.... أنا لا أوافقه (أي شوبنهاور) في جميع الطروحات العامّة». وكان لهذا التحوّل أثره، حيث دعا الإنسان إلى الانخراط في الحياة إلى أقصى حدّ ممكن، فالاكتمال أو النضج لا يمكن أن يتمّ إلّا بعد دفع الثمن، وبعدها طرح نيتشه مصطلح «السوبرمان»؛ أي الإنسان المتفوّق الذي تغلّب على كلّ العقد وعلى نقاط الضعف التي يعاني منها الإنسان العاديّ التافه.

عبدالله توقاي

أديب الأمّة التتارية

تتارستان- محمد التداوي



«إنني أرنو إلى العلا، إلى اللامحدود واللا منتهي، إلى الأبدي، وإلى جمال الخلود الوضّاح البهي. أصبو أن أكون يافعاً أبداً، وأن ينبت الفرح من حولي عشباً، ولتغرب بعدها الشمس في السماء؛ سأكون شمساً جديدة في العلا».

كلمات خطّها الكاتب والأديب خالد الذكر، عبدالله طوقاي أو (توقاي)، ليتحدَّث شعراً عن أمنيته في أن يصبح ذا قيمة عند شعبه، بالرغم من أيّامه القصار في الحياة؛ فهو مولود في السادس والعشرين من شهر إبريل، عام 1886 ميلادية، في قرية تسمّى كوشلاش (قوشلاش) لأب تتاري، اسمه محمد عارف، الذي مات وابنه عبدالله لم يكمل شهره الخامس في هذه الحياة، لتعود أمّه إلى بيت أهلها، فتتزوّج- مجبرةً- زواجاً لم يطل كثيراً، حيث أكملت يُتمَ ابنها وهو لم يزل، بعد، في عامه الخامس، ليتنقَّل بين بيوت ثلاثة، تولّت تربيته ورعايته في هذه السنّ الصغيرة، ذاق خلالها حتى التبنّي عن بعد؛ ولذلك كان الترحال، من قرية إلى أخرى، مصيره، فانتقل إلى آتشيل حيث تعيش عمّته، ومنها إلى القرية الأهمّ في حياته، والتي فيها متحفه الشخصي، قرية قيرلاي، التي تكرّرت كثيراً في كتاباته؛ بسبب أثرها الكبير في حياته، حيث قضى فيها أكثر أعوام حياته، القصيرة جدّاً.

قصيدته المسمّاة «شورلي»، تعني «الوحش» في ثقافته، ويوازي (البعبع) أو العفريت في ثقافتنا العربية. والحكاية الشعرية بدأها بالحديث حول قيرلاي قريته التي تربّى فيها، فكتب يقول:

«توجد قرية قرب قازان، تحمل اسم «قِيرلاي»، الآن، نسمع فيها ديوك القرية تصيح بلحن كالأغنية، عشت بها أيّاماً لا أنساها، مع أنّي لم أولد فيها، وقد حرثتُ، كذلك، حقولها، وزرعتُ أرضها، وحصدت غِلالها. أتذكّر- أيضاً- غابات سمراء بأشجار كثيفات، تشبه سوراً حول القرية. أتذكر مَرْج الأعشاب الخضرا، يستقبل، بنعومته، الفجر. ليست «قيرلاي» كبيرة، بل هي- يا عزيزي- صغيرة! يعبر فيها ماء غدير، ينبع من عين بسرور، تكثر فيها قِرَبُ الماء وثمار التوت الحمراء، وبجانبها حبّات الفراولة التي تكون أكثر حمرةً في قاع السّلّة. ما أجمل أرضاً قد تسحر، تحرسها أشجار صنوبر.. ومراراً، أستلقي أدناها، فأحسّ بقوّة مرآها!».

لم أكن- شخصياً- أعرف الكثير عن التتار وأدبهم، ولا حتى عن أدبائهم. وكانت محض صدفة، أني عرفت عن هذا الأدب القريب جدّاً من لغتنا العربية، حتى أن لغته التتارية كانت، حتى أقلّ من قرن مضى، تُكتَب بالحروف العربية،

قبـل أن تتحوَّل إلى الحـروف اللاتينية، وبعدها إلى الحروف السلافية، وكاتبنا- شخصياً- لم يخطّ بيده كلمة تتارية بغير الحـرف العربـي، وشـاهدي علـى ذلك وثائـق مـن متحفه الـذي حالفنـي الحظّ بزيارتـه، والتعرُّف أكثر إلى اسـم كبير ومهمّ في الأدب التتاري والأدب العالمي.
ربّمـا، سـتكون مقالتـي هـذه تعريفيـة أكثـر منها أدبيـة؛ للتعريـف- أولاً- بهذا الاسم المتفرِّد في تاريخ الأدب التتاري، وتفرُّده يأتي لسـببين رئيسـين: أوَّلهما قصـر عمـره الحياتـي؛ حيـث توفّي قبل أيّام من عيد ميلاده السـابع والعشرين، وكذلـك الأدبـي؛ حيـث لم يزد عن سـتّ سنوات، وثانيهما أثره المهمّ في الكتابة والنشـر وإحياء الأدب التتاري الذي كان قد لاقى الكثير من التهميش، منذ أن احتلّ ايفـان الرهيـب خانيـة قـازان، وأخضع شـعب التتار لكلّ عمليـات الانصهار: من تنصيـر، وتشـتيت، وقتـل، وغير ذلك.
لـم يكـن شـاعرنا الأوّل، والأخيـر، من الأسماء الخالدة التي تركت ذكراً، بالرغم مـن قصـر عمـر أصحابهـا، وشـاعرنا التونسـي الكبيـر مقاماً والصغير سـنّاً، أبو القاسم الشابي، خير مثال على ذلك.
في سـنّ الثامنة اختار توقاي- بإرادته- طريـق العلـم، كمـا حدّثتنـي مديـرة المتحـف، إذ أرسـلته عمّتـه إلـى مدينة بابيك، حيث توجد مدرسة دينية، تسمّى «المدرسـة المتقية»، نسـبةً إلى الشـيخ تقي الدين. وهنـاك، كانت بدايته، حيث تعلّـم اللغتيـن: العربيـة، والروسـية، إضافـةً إلـى لغتـه الأمّ التتاريـة، وفيها كانـت بدايتـه الشـعرية حيـث خَـطَّ أوّل قصائـده، والتي كانـت- أيضـاً- أوّل ما نُشِر له فـيما بعد. حاول- أيضاً- والده بالتبنّـي، بعـد ذلك، إشـراكه فـي عمله التجـاري، لكـن الثقافـة والحلـم الكامن فـي داخلـه كانـا أقـوى، واسـتمرّ فـي التعليـم والتعلُّم. كمـا أن فترة شـبابه التي اسـتثمرها في جمع التراث التتاري من ألسـنة الشـيوخ والعجائز الحافظين للأغانـي والموروثات المنطوقة، جعلته يتسـاءل: أيـن ذهـب هـذا الشـعب الـذي تـرك هـذا التـراث؟ وذلـك فـي قصيدته الشـهيرة (للأمّـة)، التي يسـأل فيها: هل ماتـت أمّتنا، أم أنها، فقط، نائمة؟ وكان هـو أحد أهـمّ الموقظين لهـذه الأمّة، عن طريق النشر الذي أصبح متاحاً أكثر بعد بيـان 17 أكتوبـر، 1905 ميلادية، الذي سـمح بحرّيّة العبادة والرأي، وأعطى- أيضاً- الفرصة لمجال النشـر بالتوسُّع، خاصّـة، فيمـا يخـصّ لغـات الأقلّيّات، ومنها التتارية.
انتقـل، بعد ذلك، إلـى المدينة الأهمّ في تتارستان؛ مدينة قازان العاصمة، وفيها اشتغل في مطبعة مراجعاً للنشر، وكاتباً بواسـطة الآلـة؛ ومصحّحـاً، وكاتبـاً، ومترجماً. ولسِـتّ سـنوات، هي ما تبقّى له في الحياة، سـاهمَ فـي إحياء التراث القديـم وصياغته فـي قصائد شـعرية، وقصـص أطفـال، مليئـة بالشـخصيات الأسـطورية، التـي حُفِـرت فـي ذاكرته مـن فترتَـي الطفولـة، والصبـا، متنقِّلاً بيـن القـرى التتارية. في العـام 1907، تـرك المدرسـة، وانتقـل- نهائيـاً- إلـى قـازان، وفيها- أيضـاً- خرجت إلى النور مجلّات، شارك في إنشائها مثل: النور، والفكر، وبيان الحقّ. كما نشـر من لغات مختلفـة، وترجم منها، خاصّة العربية، والتركيـة، والفارسـية، وهـي الثقافات التي أثّـرت فيه، إضافةً إلى الروسـية؛ بسبب إعجابه الشـديد بالشاعر الروسي إليكسندر بوشكين، المولود في موسكو 1799م، وقـد كتـب قصيدتـه الشـهيرة «شـورلي» تأثُّـراً بأسـلوبه: «البهجة... قل لي: ما البهجة؟ أقدارنا أن نعيش، لنرى ما في الحياة من خـير، لكن، في التضحية من أجل شـعبي، تكمن سعادتي»، وفيها أبصر أكثر أشكال الحياة بهجةً وإمتاعاً. والبهجة كانت قليلة حيث هاجمه السـلّ، وهـو فـي أوج صعوده، ومـع ذلك، لم يتوقّف عن الكتابة ولا عن التنقّل وزيارة المـدن الروسـية، للتواصـل مـع أعلام الفكر والسياسة والفنّ، فزار مدينة أوفا، حيث قابل مجيد غفوري، الكاتب الشهير، كما زار سـان بطرس بـورغ، حيث قابل الثائـر التتاري نورالله، وشـيخ إسـلام روسـيا، وقتها، موسـى جارالله، وقابلَ شـعراءَ روسـاً وأتراكاً. وبعد مئة عام، قابل تمثالَه- أيضـاً- تمثالَ كاتبنا الكبير



نصبه التنكاري في موسكو

https://t.me/megallat oldbookz@gmail.com

العقّاد، في عرس ثقافي حول الكاتبين الكبيرين، أقيم في روسيا.
في عامه الأخير، كتب كتابه الأخير، وإن لم يُسعَد بنشره في حياته، لكنه شارك صديقه أميرخان في مجلّة وجريدة «الشمس»، واستمرّ في الكتابة، حتى خلال فترة إقامته النهائية في المستشفى، في قازان، ليأتي يوم 15 إبريل، 1913م، لتنتهي رحلته مع الحياة، ويبدأ التاريخ في الكتابة عنه وعن فضله في الأدب التتاري والأدب العالمي. و- لربّما- حالفني الحظّ في أن أكمل حديثي عن عبدالله توقاي، في مقال قادم، لكن من ناحية أدبية ونقدية. لكن، دعنا، هنا، نأخذ جزءاً آخر من «شورلي»، التي ترجمها إلى اللغة العربية الباحثُ والمترجم أشرف أبو اليزيد: «ألوان زرقاء وصفراء وحمراء، و اللَّيْلَك باقاتٌ ورديّة و بيضاء! وفراشات زاهية الألوان، تتقافز تحت الأغصان، تبتعد فتسلك كلّ طريق، وتعود فتشرب كلّ رحيق. وطيور الجنّة، أرسلها الله، تملأ غابتنا بنشيد، ما أحلاه!.. لحن يطرب وتر القلب، فتحلِّق روحك في حبّ بمكان واحد، يجتمع الشمل بلا نقص؛ والمسرح: شدوٌ، موسيقى، مع الرقص! هي ساحة سيركٍ، وفنون، تسكنها أشجار وغصون، مثل محيط من غير بداية، تمتدّ الغابة دون نهاية». ثم يذكر مصدره الذي نهل منه حكاياته، حين يقول: أتذكّر قصصاً وأساطير وروايات قديمة، يحكيها جدٌّ حكيمٌ، ترويها جدّة عليمة عن أسماء منسيّة، في القصص المنسوبة، صنعتْ أمجاداً، أو تركت آثار محبوبة. وعلى المسرح، نعيد رفع الستار، لنشاهد قصصاً رائعة الأفكار! نتساءل: لماذا لم نعد كما كنّا، ثم ندعو الله أن يرحمنا!؟».
في وسط إعصار من التواصل الثقافي بين الشعوب: بعيدها، وقريبها، وجدت شعباً ينتمي إلى ثقافتنا، تاريخياً ودينياً، والتتار كانوا حلفاء، على عكس ما هو معروف عنهم لدينا، خاصّة فيما يتعلّق بأبناء القبيلة الذهبية والذين اتّخذوا من قازان وما جاورها أرضاً وسكَناً، منذ أن دخلها باتو خان، على رأس جيشه الذي ضمّ تحت إمرته، فيما بين العام 1236



في سانت بطرسبرغ

والعام 1237م، كلّ الشمال الأوروبي الشرقي، وأخضع روسيا كلّها قرابة ثلاثة قرون، لكنّ أحفاده من التتار لم يحافظوا عليها، وسقطت، بدورها، خانية قازان وما جاورها، في قبضة إيفان الرهيب، في العام 1552م، والذي أذاق أحفاد التتار الاحتلال والتشريد، لكنه لم يستطع أن ينتزعهم من ثقافتهم التتارية، ولا من دينهم الإسلامي، ليتوارثوه في الدماء، إلى أن حانت فرصتهم لإحياء هذه الثقافة من جديد، وربطها بأولاد عمومتهم: من ترك، وطاجيك، وأوزبك، لكنهم تخلّوا عن الحروف العربية التي كانت تُخَطّ بها لغتهم، واستبدلوا بها الحروف السلافية، كما هي اللّغة الروسية، لغة الدولة الفيدرالية التابعين لها، حالياً، وإن كانت تتارستان دولة تتمتّع بسيادة جزئية.

في زيارتي إلى متحف عبدالله توقاي، في قرية قيرلاي أو كيرلاي (وكلاهما صحيح)، وجدت اهتماماً غير عاديّ بتراث هذا الكاتب العظيم قدراً ومكانة في قلب كلّ تتاري، وعرفت كيف أن نصوصه لازالت تُدَرَّس في المدارس التتارية، بوصفها باعثاً على إحياء قوميّتهم التتارية المسلمة، والتي تلحظها، بوضوح منقطع النظير، في إقبال التتاريين على تعليم أولادهم اللغة التتارية إلى جانب الروسية، وتعليمهم مبادئ الدين الإسلامي، الذي انتقلوا إليه مع إسلام القائد بركه خان، منذ العام 1236، ولا يخفى على المتنقّل بين القرى والمدن التتارية كلّ هذه المآذن التي تشقّ الفضاء، لتعلن أن هذه أرض لشعب له ثقافته، وهذا متحف لابنٍ من أبنائه، كرّس سنواته القصار، فقط، من أجل إحياء تلك القومية، وكانت كتاباته والتي يمتلئ بها متحفه خير محفّز على هذا الإيقاظ.
أتنقّل بين جنبات المتحف لأضع يدي على ماكينة الطباعة التي استخدمها في نشر ما كتب من مقالات وقصائد وحكايات قديمة، كانت غير مكتوبة قبل ذلك، فكتبها ونسّقها وطبعها، وتوسّع في نشرها، عن طريق مجلّات عدّة، ساعد في إصدارها، بالرغم من حالته المادّيّة الفقيرة، ومن حالته الصحّيّة المتأخّرة والتي لم تمهله غير ستّ سنوات، مثلما ذكرت، كان فيها في مهمّة إلهيّة لإيقاظ أمّته.. وهو ما كان.
وإذا زرت مدينة قازان، أو أيّ مكان آخر في تتارستان، سوف تقابلك صورة له أو تمثال، مثلما هو الحال في ميدانه الشهير، وسط قازان، والذي يتوسّطه تمثاله واقفاً، على عكس تمثاله الذي في الحديقة الأمامية لمتحفه، حيث يتّخذ فيه وضع الجلوس، كأنما أراد النحّات أن يريحه بعد عناء رحلته القصيرة والمليئة بأكثر من 800 مخطوط، كتبها بيده، وبحروف عربية. وهنا، نكتب عنه احتفاءً بالحرف نفسه الذي كتب به، بلغتنا العربية التي كان يتقنها جيّداً. فسلام على روح كاتب عظيم، لم يدّخر جهداً في إحياء ثقافة شعبه التتاري، وتراثه.



أمير تاج السر

صناعة العالم

انشغلت، في الأيام الماضية، ولساعات عدّة، بقراءة المجموعة القصصية «فنّ التخلّي»، الصادرة حديثاً. وهي أوّل إنتاج إبداعي للكاتب السعودي عبدالله ناصر، بعد سنوات من القراءة الدؤوبة الجادّة، والتعليق على الكتب في المنتديات، ومواقع الإنترنت، والسياحة، بآراء جيِّدة وواعية، في كلّ ما يخصّ الأدب، و-أيضاً- المشاركة في مجموعات القراءة التي باتت، الآن، نشاطاً مرموقاً بالنسبة إلى الشباب، حيث يتمّ اختيار كتاب ما، وتتمّ مناقشته.

أهمّ ما يميِّز مجموعة «فنّ التخلّي»، أنها جاءت بعالم جديد في الكتابة، عالم مصنوع بدقّة ومهارة، تبدو المفردة فيه شديدة الالتصاق بمكانها، ولا يمكن تحريكها أو استبدال أخرى بها، بأيّ حال من الأحوال. وإن كانت القصّة القصيرة قد استُهلكت، وتلاشى صيتها منذ زمن، ثم جاءت القصّة القصيرة جدّاً، وأصبحت أداة تعبِّر عن حالات سرور أو سخط أو انفعال سريع، ثم تمضي، فإن المجموعة، أعني «فنّ التخلي»، كان من الممكن أن تصنَّف بوصفها مجموعة للقصص القصيرة جدّاً، لولا أن عالمها كان غنيّاً ومختلفاً، حتى وهي تُكتَب بتلك الطريقة القصيرة جدّاً.

لقد عَنَيْتُ بـ(صناعة العالم)، أن الكاتب الذي يولد حديثاً، يولد وحده، بلا أيّ تأثُّر كبير، بمَنْ سبَقَه، ولطالما ناديت بضرورة وجود بصمة تميِّز مبدعاً عن آخر، تماماً، مثل بصمات الأصابع أو بصمات العيون التي أُدخِلت إلى نظام التعرُّف إلى الناس والتفرقة بينهم، مؤخَّراً. لا يكفي أن يجلس أحدهم ساعات وأيّاماً وأشهراً ليكتب رواية، فيها أبطال ومواقف ومجتمع وشخوص ودلالات معيَّنة، ثم ينشرها بوصفها رواية مهمّة، وتكون- مع الأسف- رواية فيها كلّ الأركان المطلوبة لكتابة الرواية، لكنها بلا وجه مختلف، ينظر إليه القارئ، ويميِّز قسماته عن سواه، أو بلا روح مختلفة يتذوّقها القارئ المتعمِّق، ويحسّ بالطعم الغريب، الجديد، الذي يقود خلفه كاتباً جيّداً. وأظنّ أن غابرييل ماركيز، لم يبهر العالم بهذه الطريقة، إلّا بسبب بصمته التي وُلِد بها،وكذلك يوسا سارامانغو، ووليام فوكنر وغيرهم، أيضاً لهم بصمات، ويوجد لدينا عربيّاً، عدد من الكُتّاب الذين يمكن أن تتعرَّف إلى أسلوبهم وعوالمهم بسهولة، بينما معظم من يكتبون تجدهم في الحدود العادية؛ أي كتابة تُقرَأ، لكنها لا ترسخ في الذاكرة، بملامح معيَّنة.

لقد كنت، دائماً، (وما زلت)، من المتذوِّقين لما أسمِّيه أدب الدهشة؛ أي الأدب الذي لا يسمّي الشارع العامّ باسْمه الذي خطَّته السلطات البلدية، بل باسْم ظلّ رقراق يتمدَّد فوقه، أو كومة من الرمل تعيق المرور فيه، أو متسوِّل رثّ الثياب، اعتاد الجلوس على أحد نواصيه. إنه- مثلاً- الأدب الذي لا يخبرني بوفاة شخصية مهمّة داخل النصّ، بل يقودني عبر دروب متعرِّجة يسلكها الموت، ويجعلني أسلك أحدها، والأدب الذي كلّما قرأت صفحات منه، ازددت تعلّقاً بها، وبالصفحات التي تليها، و- باختصار-: هو ذلك الذي يجعلني أفكر، ولا أحصل على جرع الحكاية سهلة، لأهضمها أو لا أهضمها. وهنا، داخل هذه المجموعة، كلّ القصص تحمل دهشتها، وحكاياتها الغامضة، وبعض النصوص تبدو طلاسم لأوّل وهلة، لكنها تتفكّك بقليل من التأمُّل.

لقد ذكرت، مرّةً، أن ثمة بقعاً معتمة، دائماً، في الحكايات المرويّة، وفي لغة الشارع العامّ، وفي المواقف التي يصادفها الكاتب في بيته، أو مجتمعه، أو في حياته العامّة، وأن الكاتب الموهوب والمهتم لا بدّ يستفيد من هذه البقع المعتمة، في اللحظة نفسها، ويملؤها بأضواء، هي من صنع حروفه. وحين تبرق تلك الأضواء، وسط أضواء كتابية أخرى، تبرق مختلفة، ومبهجة.

أعتقد أن «فنّ التخلّي» قدّمت نفسها بصياغتها لتلك العوالم المختلفة، وفي الوقت نفسه، قدَّمت بصمة إصبع الكتابة لعبد الله ناصر، وبصمة عينيه التي سنتابعها دائماً.

الكاتبة الهندية «شاندريكا بي» (مواليد 1954) من ولاية كيرلا، تكتب باللغتين الإنجليزية، والماليبارية. تخرّجت في قسم الآداب الإنجليزية، في جامعة كيرلا، عام 1976، كما نالت درجة الدكتوراه عام 1988، وتعمل، الآن، في الجامعة. أصدرت أربعة كتب بالإنجليزية، وعشرين بالماليبارية. لها اثنتا عشرة مجموعة في القصّة القصيرة، غير رواية قصيرة، ومختارات من الشعر الهنديّ في العصور الوسطى. كما نالت عدداً من الجوائز المحلّيّة، على نشاطها الجامعيّ ونشاطها الأدبيّ في الولاية. وفي قصّتها «حكاية قصيدة»، معاناة امرأة وهي تُبدع، بينما يعشّش في قلبها الرعب من الرجل، ومن الكتابة، ومن معرفة أن يعرف أنها تكتب. (المترجم)

حكاية قصيدة!

قصة: شاندريكا بي (الهند)

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

تكتبُ سوشاما قصيدة. يتشكّل أوّل بيتين فيها من تلقاء نفسَيهما، بسهولة تامّة، على فرْخ ورق:

من جفنَيّ، تترنّحُ قطرةُ دمعٍ،
وأنا أفكّر فيكَ، حتى الآنْ.

بيتان عاديّان، يكتبهما أيّ شاعر رومانسيّ أو حتى ما بعد حداثيّ. يسترعيان الانتباه، فقط، لأن مَنْ كتبتهما امرأة. كما تعرف، فمجتمعنا الذي يضمّ كذلك- بالمصادفة- ريغورامان، زوج سوشاما، يحيد دائماً عن الطريق، ليكتشف تشابهات كامنة، تتعلّق بالسيرة في كتابات النساء. لو قرأ ريغورامان هذين البيتين فلن يُعاين سوشاما بأيّة ريبة، لأنه- على نحو خاصّ- يرى زوجته، كزوجة القيصر، فوق الشبهات.
تتولّد قصائد سوشاما في عالم عدائيّ مرتاب؛ فانظر إليها، وهي تكتب القصيدة على طاولة المطبخ وسطَ أشياء مبعثرة: أفْرُخ ورق بيضاء، قلم رصاص مكسور، سكّين، شرائح خضار مقطّعة وغير مقطّعة، وصحون، وبامية طويلة للقلي، أو أرزّ بالعدس، وموز نيّئ، وأفخاذ دجاج، وطماطم.. إلخ، تتكهّن بإمكان طبخ «آفيال». انظر إلى سوشاما. تترك الخضار نصف المقطّعة شرائح على الطاولة، لتكتب البيتَين الأوَّلين من القصيدة، ثم تترك القصيدة لتعود إلى الخضار. لقد قطّعت البامية الطويلة، الآن، حلقاتٍ جميلة. تدندن شفتاها بشيء غير مسموع، فتُنحّي البامية جانباً، وتستدير إلى الموز النيّئ. نراها تقشّره، في يُسر، برأس سكّينها. تتوقّف، فجأةً، لالتقاط القلم الرصاص، فنرى أربعة أبيات من القصيدة قد وُلِدت، من دون جهد:

أتذكّر كيفَ سِرنا منضَمّين تحتَ مِظلّةٍ؟
كيف نقّعَ المطرُ الغزيرُ الشارعَ الموحِشَ؟



العمل الفني: داي هوين-فيتنام

كيف وضعتَ يدكَ على كِتفيَ الأيسرِ؟

كيفَ ارتجفَ جسمي كلُّهُ عند لمستكَ؟

لمعت عينا سوشاما في رويّةٍ. تتراخى حركة يديها كمن سيغطّ فـي النـوم، تنصرف إلـى عالم آخر حيـث المطرُ، إيقـاعُ المطر وقُطبان مكهربان. فلنخلّها، ولنذهب للقاء ريغورامان.

يقـف ريغورامان في محطّـة، ينتظر الباص ليقلّـه إلى المكتب. يذهب على درّاجته عادةً، لكن، اليوم، أبت الدرّاجة أن تتحرّك، فأنـزل الأولاد عنـد المدرسـة بعربة الركشـو الآليّـة، وينتظر، الآن، فـي المحطّة. سـيأتي البـاص لاحقاً، حيـث يتوجّب على ريغورامان الوصول إلى مكتبه قبل ظهور علامة استفهام حمراء على اسمه في سجِلّ الحضور.

مقعـد ريغورامـان فـي المكتـب، لِصـقَ مقعـد شـريرانجيني. ريغورامان يحبّ شـريرانجيني. يتخيّل أجزاء جسـمها على غير شـكل أجزاء جسـم سوشـاما، لكنه- ويا للغرابة!- لم يتمنّ أن يتّخذ شـريرانجيني زوجة. يفضّل من النسـاء أن تكون الزوجة الهادئـة، مثل سوشـاما؛ فهـي لا تتكلّم كثيراً، وتـؤدّي الأعمال المنزلية، إجمالاً، من دون نأمة شكوى، وهي ممتازة في فنون الطهي. شريرانجيني طيّبة، لكنها لا تصلح إلا صديقة: صديقة جيّـدة للكلام معهـا، حين تحسّ أن عقلك قد جـفّ. جيّدة لدرجة تكفي أن تأخذهـا إلى بيت القهـوة الهنديّ لتناقشـها، مع كوب شـاي وقطعة سمبوسة، حول بورخيس، أو المخرج آرافندان، أو عـن التفكيكيـة. إن لم تعارض، فقد يعزم أن يستكشـف أكثر قليلاً، حتى النقطة التي منها يستدير ليمشي عائداً. لا، لا يتمنّى أن يتّخـذ شـريرانجيني زوجة؛ فلنخلّ المتحـرّرات يكنّ زوجاتِ الآخرين.

وبينما كان ريغورامان يتنكّر شـريرانجيني، وقف أمامه باص. صعـد الأولاد بزيٍّ مدارسـهم، ثـم غادر الباص الـذي كان فارغاً تقريباً. يجلس ريغورامان مرتاحاً قرب نافذة، ويواصل التفكير فـي شـريرانجيني، يتمنّى أن تأتي إلـى المكتب اليوم في حرير أحمر. وبينما كان يتسـلّى بهذه الأفكار البسـيطة، تسقّط حواراً بين ناقدَيْن واثقَيْن بنفسَيْهما، كانا وراءه:

أ: قرأتَ قصة «إي» الأخيرة في المجلّة؟

ب: آه. أظـنّ أن الزوجـة السـاخطة، فـي القصّة، هـي المؤلّفة نفسها.

أ: أنا أظنّ هنا أيضاً، لكن كيف تتأكّد؟

ب: انظـر، يعيـش زميل لي قـرب منزلها. بلّغنـي أن... هيه... تعانـي من متاعب مـع زوجها. ألم تلحظ بطلاتهـا ينخرطن في علاقات خارج نطاق الزواج، وأنهنّ يبغضن الزواج؟

أ: أنتَ على حقّ؛ فعلاقة الفتاة في القصّة...

ب:... آه، طبعاً، هي علاقة المؤلّفة.

أ: ريغورامـان يعـرف «إي»، المؤلّفة، وحياتها السـعيدة، لكنه ينصـت، بفضول، إلى رواية الحكايـات عنها. يحسّ براحة لأن سوشـاما ليسـت كاتبة، وإلا تلصّص المجتمـع الفظّ على غرفة



العمل الفني: داي هوين-فيتنام

نومه. يقول الناس: ريغورامان رجل سعيد بزواجه، وهو يشكر نجوم سعده على إنقاذه من أن يكون زوج كاتبة.
شريرانجيني تكتب قصائد بالإنجليزية، والناس يتكلّمون عليها أيضاً. لماذا تتحفّز هؤلاء النسوة للكتابة؟ لقد قرأ قصيدة شريرانجيني التي فازت بجائزة من المجلس البريطانيّ، وتبدأ هكذا:

جرّدني، لترى مني تلك الحقيقيّة رؤية العيان،
عاريةً، ترعبكَ، تصدمكَ، تضعفكَ أخلاقياً.

ومَن غيرُ شريرانجيني يكتب مثل هذه الأبيات البديعة؟
جرّدني... إلامَ سيقود هذا التفكيك الشائق؟ مرّر ريغورامان لسانه على شفتَيْه.
وُلِدت، الآن، ثلاثة أبيات أخرى من قصيدة سوشاما، هي:

كيف تستحيلُ كلّ قطرة مطر إلى زهرة؟
كيف تشتعلُ النار من تيجانها؟
كيف تنشرُ الدفء والحُمرة عبر البدَن؟

ترتاح القصيدة الناقصة على طاولة العَشاء. تأخذ سوشاما حمّامها، بعدما انتهت من الأعمال المنزلية. تدفُقُ المياهَ على جسمها، لكن عقلها لم يزل مصاباً بدوار القصيدة، نصف الوليدة. تسطع الظهيرة بالحرارة حول المنزل، فتُسقِط النباتات أرؤسها عاجزةً عن تحمُل الحرارة، لكن الدنيا تمطر حيثُ سوشاما، تمطر في عقل سوشاما؛ فيتولّد، فجأة، بيت جديد:

كيف اختبأت عيناك في خُصلاتي المبعثرة؟

ونرى سوشاما، تركض إلى طاولة العشاء، لتضيف هذا البيت آخر القصيدة، تلحق به في عجلة، قبل أن يتلاشى. كتبَتْه (خربشة)، دون أن تُزعج نفسها بملاحظة ما إن كانت الستائر منسدلة، أم كانت عينا الجار الصيّادتان العاطلتان تفتّشان عن فريسة. تكتب، فتتشكّل بركة صغيرة من الماء حول قدميها، فتركض عائدة إلى الدشّ لهزّ شعرها المنقّط. وبينما كانت تهزّه، تلمح نفسها في مرآة غرفة النوم.
تحت الدشّ، تقف من جديد، تذكُر، الآن، ملاحظات ريغورامان الوقحة عن جسمها، عندما علّق أمام زملائه، مرّةً، حين جاؤوا إلى بيته لاحتساء الشاي: هناك فارق وحيد بين زوجتي وملكة الجمال: منعطفات ملكة الجمال في الوضعية الصحيحة، ومنعطفات زوجتي في الوضعية الخاطئة. ويضحك مستمتعاً بمزاحه، بينما ينزعج زملاؤه، بوضوح، وهم يغصبون

ابتسـامة. سـيّدة واحدة هي شـريرانجيني، تعبّر، بشـدّة، عن كراهيّتها. تأتي إلى المطبخ، بعدها، لتهدّئ من ثائرة سوشاما: تسـاهلي، يا سوشـاما. ريغورامان يفتخر بكِ حقّـاً؛ فهو يتكلّم عنكِ في المكتب- على الأقلّ- مئة مرّة، يومياً.
سوشـاما علـى معرفة جيّدة بأنـه لو تكلّم عنهـا، فللمقارنة مع النساء الأخريات، فهي، لذلك، تسأل عن التفاصيل. لم يعجبها، حقّـاً، أن تتطفّل ذكرى تلـك الظهيرة على عقلها، وهو ناهل من الشّـعر. ابعـدي (قالـت للذكـرى)، لا تقفي في سـبيل قصيدتي. ضِيعي!
يأتـي ريغورامـان من المِقصَـف، يداه وأنفاسـه برائحة الدجاج المشـويّ، فيسـأل شـريرانجيني: ألـم تتناولـي طعامـاً؟ هـل تصومين اليوم أيضاً؟
تخبره: نعم، فاليوم خميس. أُقيم الشعائر للأمّ القدّيسة «جوبالا فراتا» من أجل أولادي.
يا لَاتّحاد المتناقضات فيكِ!، يعلّق ريغورامان. تتمسّـكين بآراء متحرّرة وجريئة، لكنك تتصرّفين، أحياناً، بسلوك تقليديّ.
وحين ترفض شريرانجيني الردّ، يضيف: لكن، عليّ أن أخبركِ أن طبيعتكِ المتناقضة تضيف المزيد إلى سحركِ.
تسـأله شـريرانجيني، لتغريه كـي يبتعد عن الموضـوع: لمَ لا تُحضر غداءكَ من البيت؟ ستُحضّره لكَ سوشاما، بكلّ سرور.
يقول: لا أحبّ الطعام البارد. أسـتمتع، فقط، بالطعام السـاخن أو الدافـئ؛ لذلك تزوّجـتُ- على نحو خاصّ- فتـاةً غير عاملة، غيـر طموحة. هل تعرفين أنه لا توجـد عندي ثلّاجة في منزلي؟ بذلت سوشاما أقصى جهدها لأبتاعَ واحدة، لكني كنتُ حازماً في الرفض. فهل تفهمين، يا شريرانجيني، الآن، سرّ جسمي العفيّ؟
تسـترق عينا شـريرانجيني النظر إلى يديـه المتينتين وصدره العريـض، ثم تسـحب عينَيها بحسّ من الذنـب، تنهض لتبتعد، وهي تدمدم بعذر ما.
ترتـاح القصيـدة، الآن، في حِجر سوشـاما، فقـد أضافت أبياتاً إليها:

كيف تشعَّبَ دربنا نحو طريقين مختلفين؟،
تلطّخت ذكرياتُنا بيدين لا مرئيَّتَيْن؟
أذكُر هذا، مرّةً تلوَ مرّات.

تقرأ سوشاما القصيدة مرّةً ومرّتين، ثم تُجري بضعة تغييرات. بدأ ضوء الشـمس خارج المنزل يفقد حرارته. سوشـاما سعيدة الآن؛ لا أثـر للتعـب، مـع أنها نهضت مع الشـمس، ثـم تحرّكت مع الشـمس. ثمّة جَذَل سـماويّ على وجهها كأن الربّة «أبسارا» وصلت إلى الغابة الخضراء لولادة طفلها سرّاً. ترفع عينَيها عن القصيـدة، ثم تهيم حول الغرفة، لا ترى قطع الدجاج، والشـاي على الطاولة، أو التوقيت في الساعة.
ريغـورامان يبلّـغ شـريرانجيني: سـأرحل مبكّـراً، لن أعـود- كالعـادة- بعد توصيل الأولاد إلـى البيت. عليّ أن أذهب إلى الورشة كي أرى ما صارت إليه درّاجتي.
رفعت شريرانجيني بصرها عن ملفّ، ومنحته ابتسامة.
أراكِ غـداً. يتوقّـف عنـد طاولتهـا ليهمـس بنبـرة واطئـة: هـل سترتدين الساري الأحمر غداً؟ أرجوكِ، هذا طلب.
يمشـي بسـرعة، من غيـر أن ينتظـر ردّاً. تتطلّع شـريرانجيني خلفـه بعينَين حائرتَين وعقلٍ مرتبـك. يبدو أن خطواته تدوسُ على قلبها.
تضـرب يـدا سوشـاما المرتجفتـان، الآن، رقـمَ هاتـف، تضـع القصيـدة فـي حِجرهـا كوليـدٍ، هي لـم تضـف أيّ بيـتٍ عليها؛ فلنسـتنتج، بأمـانٍ، أنها اكتملـت. بعـد ضـرب الرقـم، تعـود سوشاما لتجلس منفعلة.
نسـمع الرنيـن الخافت لهاتـف، من مكان بعيـد، يتوقّف. أحد ما التقط السـمّاعة، نسـمع صوتـاً ذكورياً يقول: أهلاً! ينشـدّ وجه سوشـاما كقلبٍ على وشـك أن يتحطّم. بعد وقفة طفيفة، يسأل الصـوت الذكوريّ ثانية: أهـلاً! أخبريني- أرجوكِ- من تكونين؟ كيف أعرف إن لم تخبريني؟
وتغلـق سوشـاما السمّاعة فجـأة، يهبط معـدّل نبضهـا بطيئاً كالمعتـاد، والوجـه يسـتريح، فتضيـف، الآن، أبياتـاً علـى القصيدة:

لم تعد تحتضنّي في بالي،
لكن قطرة الدمع لا تزال بجفنَيّ.
وكلّ قطرة مطر تهلّ من السماء
تملأ أفكاري كموج البحر.

وصل ريغورامان والأولاد بعربة الركشو الآليّة. تسمع سوشاما الصوتَ، فتقفز من مِقعدها، وتمزّق القصيدة نُتفاً صغيرة. تلقي بهـا من النافـذة، ثم تندفع نحو الباب لتفتحـه قبل رنّ الجرس؛ لأنها الزوجة المثالية، والأمّ المثالية!
ولأن سوشاما دمّرت القصيدة، فعلى القرّاء الراغبين في قراءتها كاملـةً أن يلتقطـوا الأبيـات المبعثـرة بيـن ثنايـا الحكاية، ثم يلحموها معاً، لتصحّ القراءة.

فوق جسر ماري

قصة: نجاتي توسونر- تركيا

ترجمة: صفوان الشلبي

كان الوقت مساءً.
تقدَّمت خطوتين، أصبحت في منتصف الجسر، أسندت ذراعي على الدرابزين الحجري. مدينة أجنبية، مضت ثلاثة أيّام على رحيلي إليها. ما قرأته في الكتب المترجمة عن هذه المدينة، يحكي عن جمالها، وعن مقاهي أرصفتها، وعن نسائها المتحرّرات، وعن نهرها...
مياه نهرها الهادئة أمام ناظريَّ. شارد بأفكار ضبابية، أكاد أبكي. مراكب بلا مداخن، تكاد تصطدم بالجسر. يبدو أن ربابينها يغالبهم النوم، أو- ربّما- هم في شوق إلى صديقاتهم أو زوجاتهم. هدوء حولي، وجَلَبة هروب تحت قدَمَيّ. ضباب يهبط رويداً رويداً، وخداع بصر طفولي. أضواء المدينة على أعمدة ذات نقوش، و- ربّما- آخر ضياء مخادع للشمس.
فراغ في داخلي...
أجراس الكنائس، وحفيف جناح طير فوق المياه. سلام ربّاني من صديق مجهول. غشاوة دموع في عينيّ تزحف رويداً رويداً، ونور وهّاج مفاجئ في المدينة. دفء على وجنتيَّ، ومذاق مالح في شفتي.
لِمَ أبكي؟
أَلَمْ أقُلْ إنه مضى من الأيام ثلاثية على وصولي إلى هذه المدينة؟ تجوَّلت على جسورها، وفي شوارعها، بين أناس يتحدّثون لغة لا أفهمها. تنقّلت بين مقاهيها. نزلت إلى ضفّة نهرها، شاهدت السعادة اليومية: أزواجاً متعانقين، ورجالاً مسنّين، برفقة قصبات صيد السمك، مترقّبين... وأكثر ما استهواني مسنّون يلعبون بالجُلّة عند البرج الكبير. ضحكوا فضحكت معهم.. استغربوا فاستغربت معهم. فكّرت بمن كتب عشرات الكتب أمام بسطة لبيع الكتب المستعمَلة. خطر كتابي ببالي، فحزنت لحالي. الفصل كان شتاءً، لكنّ الأمسيات لطيفة. جلست على مقعد، إلى جوار تمثال لرجل، على رأسه قبّعة مدبَّبة، وسيف بيده. نظرت إلى الرجل بشرود، من بعيد، وقف أمامي كقطعة من حجر أو حديد. لم يلتفت، ولم ينظر إلي. ربّما، قرأت له شِعراً، لكنه يبدو بلا مشاعر؛ كيف كتب قصائد عشق لمرأة يعشقها؟
عيناي تحدِّقان في عيون الناس، بلا انقطاع. ماذا أنتظر منهم؟ أنا رجل نكرة، وحيد أينما ذهبت. قد يكون حبّ الآخرين وسيلة للخلاص من الوحدة، لكنني سعيت إلى الوحدة. «الوحدة جميلة»، قلت في قرارة نفسي، لكنني لم أصدِّق نفسي.
وحيد في هذه المدينة الأجنبية، بين ناسها: شبابها، ومسنّيها، ونسائها، ورجالها، وفتياتها... لا أفهم لغتهم، وليس ثمّة وجه واحد من بين وجوههم مألوف لديّ. واسيت نفسي بأن غربتي سبب وحدتي، لكن خداع النفس بارد وموحش، وتمنّيت أن أنهي هذا المساء، وهذا الضياع في مدينة أناس لا أعرفهم، وعلى منتصف هذا الجسر.
ما جدوى البكاء؟ ربّما، تفريغ مخادع، إثر غضبي من عجزي، غضب من المدّعين بصواب أفكارهم، ومن أفكاري التي تؤرّقني، ثم الأمل... التفاؤل الذي لا



عمل الفنان: كاي سافلسبيرغز-المانيا

يفارقني، ثم كيل من الشتائم لكلّ ذلك.. لكلّ شيء، ثم الاندفاع نحو حبّ الحياة، وحبّ الإنسان، وحبّ الطبيعة، وحبّ الخالق. الأخطاء خطّ أحمر، والإقرار بالعيش صواب. الاعتداد بالذات وحبّ الذات... أليس كلّ ذلك رهبة من الموت؟ لماذا يبدو الموت رهيباً رغم أن الواقع قد يبدو مخيفاً؟ مهما أحبّ الرجلُ النكرةُ الحياةَ، فلابدّ أن يقتل نفسه للخلاص من الألم والوجع. قد لا يبدو ذلك سهلاً، لكنّ العيش بلاء أسود. أترك نفسي للماء. ما سينتهي معروف. لكن: ما الذي سيبدأ؟ ربّما الموت أفضل من الحياة، لكن: هل فقدان الأمل في الحياة أمر سهل؟ كلّ هذه الدموع، وهذا الفوران، ومواساة النفس، ماهي إلا محاولة لإبعاد فكرة الموت من أساسها: إمّا الدخول في حرب، أو رفع الراية البيضاء. لكن البعض لا يمكنهم التصالح مع الهزيمة؛ يحملون أحزانهم في دواخلهم، ويأبّون عن طلب المساعدة. يقال «إن الحياة جميلة». هل يشعر الحَيّ بطعم الحياة؟ وكيف هو مذاقها اليومي، بالنسبة إلى المهزوم؟ ماذا أنتظر من الناس؟ وماذا سيقدّمون لي؟ دعك من هذا الأمل العقيم، وأنّه مقاومة لا جدوى منها. لا كلمات تحمل أمنيات طيّبة لأصدقاء بعيدين، إلى محبوبة قد تحبّ (أو لا تحبّ) هذا الرجل النكرة، إلى من سيبكي عليه، أو من لا يأبه به... وماذا بعد؟ أشدّ على قبضتي، وأصكّ أسناني.. لكن، تجاه ماذا؟ وتجاه من؟ ودموعي وارتخاء أصابعي... «رغم كلّ ذلك، الحياة جميلة»، قالت شفتاي. هل قراري بما عزمت عليه قطعيّ، أم أواصل لعبة الحياة؟

لا خيار، إمّا الحياة أو الموت. لكن الموت مصير حتميّ للإنسان، لا ريب. لِمَ العجلة إذاً؟

غضبت من نفسي لعجزي عن القيام بهذا العمل. مسحت عيني أوّلاً، ثم تلفّتُّ حولي. خفّ زحام البشر؛ إذاً، فالليل قد قطع شوطاً غير قصير. لم أرغب بالنظر إلى ساعتي، ليس عجزاً، بل خشيةً من معرفة الوقت. لا أحبّ التواصل مع الزمن. أحد طرفَي الجسر يؤدّي إلى الفندق، حيث أقيم، وطرفه الآخر يؤدّي إلى محطّة لقطار الأنفاق، يوصل إلى حَيّ، تجوب شوارعه، وتقف أمام فنادقه، نساءٌ يطرقن الأرض بكعابهنّ، حين أمرّ إلى جانبهنّ.

اعتبرت الذهاب إلى هناك ضعفاً. أحنيت رأسي، ودسست يدي في جيبي، وأخذت طريق الفندق.

عند نهاية الجسر، بدأ امتداد الأرصفة.

* وُلِد في أنقرا، عام 1944، أكمل دراسته في إسطنبول، عمل في الدعاية والإعلان، وأسّس داراً للنشر. بدأ نشاطه الأدبي بكتابة القصّة، ونشرها في المجلّات الأدبية المختلفة. تميّز بأسلوبه القصصي الخاصّ بمفهوم واقعي. يكتب القصّة والرواية والمسرح وكتب الأطفال. نال جوائز أدبية، أهمّها: جائزة المجمع اللّغوي التركي، عن روايته «أوجاع وآلام»، وجائزة خلدون تانر عن قصّته «الجائزة»، وجائزة مؤسّسة الإذاعة والتليفزيون عن قصّته «يومان».

سؤال

شعر: حسن الربيح - السعودية

يَنتَهِي الشُّعَراءْ
والقَصِيدَةُ لا تَنتَهِي
مِن مُلاحَقَةِ الأَسئِلَهْ.

يَرحَلُ العاشِقُونَ،
وتَبقَى عَلَى الأَرضِ رِيحُ الوَلَهْ،

يَرحَلُ الفَرَحُ المُتعجِّلُ
لكنَّ في الوَقتِ عَدوَى ابتسامتِهِ
تَتَنَزَّهُ ما بَينَ ثَغرٍ، وثَغْرٍ
عَلَى شَكلِ ذِكرَى
مُحَمَّلَةٍ أَخيلَهْ.

يَرحَلُ الوَقتُ..
لا يَرحَلُ الوَقتُ،
فَهوَ المُقِيمُ المُسافِرُ في نَفسِهِ
والعُجُوزُ، الفَتِيُّ
الَّذي يَمنحُ الزَّهرَ رِقَّتَهُ،

ويردُّ إِلى العُشبِ
لَحظتَهُ الذَّابِلَهْ.

تَنتَهي المُدُنُ المُفعَماتُ
بلَهوِ العَصافِيرِ وَسطَ الحَدائِقِ،
بالضَّوءِ في أَوَّلِ اللَّيلِ،
بالمَوعدِ البِكرِ بَينَ مُحِبَّيْنِ،
في السِّينما، آخِرَ الرُّكنِ،
باللَّغوِ بينَ الرِّفاقِ عَلَى (شِيشَةٍ)
في المَقاهي..
تَنتَهي كُلُّها بمزاجيَّة القَصْفِ
للقَصْفِ،
والطِّفلةُ المُستَفِيقَةُ فوقَ الخَرابِ
تَقُومُ،
فتُهزَمُ في وَجهِها القُنبُلَهْ.

تَنتَهي كُلُّها،
والحياةُ الفَتِيَّةُ لا تَنتَهي؛

فلماذا، إِذا انتَهَتِ الحَربُ،
لا تَنبُتُ السُّنبُلَهْ؟!

النَّرجسُ الغِرُّ



مُصابٌ بذاتِكَ يا أيُّها النَّرجِسُ الغِرُّ،
كُن كالبَنفسَجِ زَهرًا حَزينًا،
ولَكِنَّهُ يُبهِجُ النَّفسَ.
كُن غَيمَةً تَتعالَى،
ولكنْ، لها (جِسمُ عُروَةَ)
جرِّبْ لتُشفَى بغَيرِكَ،
فالفَقدُ جُزْءٌ من الخُلْدِ،
إن كُنتَ تَهفُو لمَعنَى الأُلُوهَةِ
في لَهَبِ المِحبَرَهْ.

يَراكَ الصَّنَوبرُ شكلًا لحَيرتِهِ،
ويَراك القَتادُ غِناءً لرِقَّتِهِ المُضمَرَهْ،
فلا حَسَدٌ في الطَّبيعَةِ يُفضِي إلى لَذَّةٍ مُقفِرَهْ.

تَنرجَسَ هذا التُّرابُ، فأينَ ستَمضِي؟
وهذا النَّسِيمُ تَغطرَسَ حتَّى غَدا زَوبَعَهْ،
فماذا ستَصنَعُ لو صَدَقَ الاحتمالُ،
وصار الجميعُ مُصابًا بتلكَ الأَنا المُترَعَهْ؟!

فيا أيُّها النَّرجِسُ الغِرُّ،
راجعْ كتابَ الزُّهورِ
وما دوَّنتْه الجَداولُ فِيهِ؛
لتَقرأَ وجهَك ثانيةً في الوُجُوهِ،
فتَنجو تَمامًا مِن المَقبَرَهْ.
تخفَّفْ مِن الجِهةِ الواحِدَهْ،
وقلِّب عيونَكَ كي تَجِدَ الجِهةَ الواحِدَهْ.

خَبِّئْ قَطاتَك

أَيُّها المُستريحُ،
عَلَى دَكَّةِ الذَّاكرَهْ :

أيُّ نَجمٍ يَشُدُّكَ في لَيلِها،
كي تَبُوحَ لَه
بالَّذي لا تَبُوحُ إلى أَحد؟
أيَّ مُتَّكأٍ تَتَوسَّدُهُ الآنَ،
حتَّى تَعُودَ إلى أوَّل الحُلمِ؟
تُفضِي له بالحَنينِ،
الَّذي كبَّلَتْهُ السّنونْ.

وتُعِيدُ لِذاكَ الصَّبيّ
اختِلاجاتِهِ الثَّائِرَهْ.

أيُّ هَمٍّ تُؤَمِّلُ فِيهِ اللَّيالي؛
ليُنزَعَ مِنكَ؟
التَفِتْ لِلصَّباحِ،
الَّذي يملأُ الآنَ بابَكَ..

خَبِّئْ قَطاتَكَ
عَن زَمَنٍ يَتَوحَّشُ،
واسكُبْ عَلَى الوَقتِ،
نَغْمَتَكَ الحائِرَهْ.

كَسِّرِ النَّايَ،
إنْ لم يطاوعْكَ،
واخْلُقْ، مِنَ الرُّوحِ نايًا
يَلِيقُ بِحَيْرتِكَ الفائِرَهْ.



العمل الفني: نداز كاسادو - جنوب إفريقيا

مُرافَــعة الشجرة

شعر: د. بشير رفعت (مصر)

تحت قدميك،
بئرٌ لم تُكشَفْ لأحد..
كلُّ ما عليك أن تُصَدِّق،
أو تتحرَّكَ عنها
لأنَّ قدمكَ تكتم أنفاسَها،
فيختنقُ الماء.

السَّعَفُ المُلْقَى فارغاً
كان يَعْرِف
أنَّ الوَحْيَ قادم
فغادَرَ العِذقَ
ليكونَ مصحفاً.

لا تَقْطَعْ غصناً لتعبث
فيَنْذَبِحَ ظِلٌّ،
ولا يجدُ العصفورُ موطئاً،
وأنت تضحك.

عندما تنتصر على الغُصْن
تنهزم الحياة.

حقدُكَ يقول:
الشجرةُ غير ظليلة

الشجرةُ تقول:
أنت قطعتَ أغصاني.

أنا أُصَدِّقُ الشجرة
لا شجرة تكذب.

أنتَ تكذب
منذ تَهْدِمُ جداراً
فتنهشُك حيَّةْ.

ضدّ المَلاك

لا تَقُلْ إنَّك مَلاَك،
فأنتَ لم تُخْلَقْ لهذا.

لو كنتَ وردةً لَمَا تَعَطَّتَ،
ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا أوقدتَ المصباح؛
لأنَّ المَلاَكَ نُور.

ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا تحمَّمْتَ
لأنَّ النورَ مَوْجَةْ

ولو كنتَ مَلاَكاً
لَمَا قتلتَ الإنسان
الذي في داخلك
لأنَّ الملاكَ لا يَقْتُل.

هل تَعْلَمُ
ما أجملُ ما في الملاك ؟
أنَّهُ لا يدري أنَّهُ مَلاَك.

المتطوِّع

تَحْملُ الأحجارَ على كتفك
لتبني منازلهم،
وعندما يكتمل المبْنَى
يحدِّثونك من الشرفات
لأنك جعلتَ من نفسك
عاملَ بِنَاء،
يداه متَّسختان
وثيابُه بالية
وكتفه اليمنى تَهَرَّأتْ.

كُلَّما غرستَ لهم ظِلّاً
فلن يَروا إلّا انحناءك،
وعندما تَرْعَى حقلك
يرونك ملتصقاً بالأرض،
ويَرَوْن حقلك يابساً
عندئذٍ، سيقولون لك:
« إن كنتَ زارعاً،
فأين ثمارُك ؟

مُنْذُ تُصَفِّقُ لهم
انشغلتْ يداك،
ولم تُجَفِّفْ عَرَقَك
فكرهوا رائحتك.

لا تَمْنَحْ معطفَك لأحد؛
سيراكَ عارياً، فحسب.

الهُبوبُ الوديع

الهُبوبُ ليس دائماً مترباً،
هناك هبوبٌ وديع
تَحْمِلُه رياحٌ صامتة،
وأنتَ تَعْبُر
إلى جوارِ حديقة،
في أَوَّلِ الربيع

لا تُصَدِّق الصَّخَب،
ولا تَخَفْ من العاصفة؛
العاصفةُ الحقيقية
تَكونُ ثماراً، لا تراباً.

الحقْل، حين يُكَلِّله الْحَبُّ
ذو العَصْفِ والرَّيْحان،
لا يُزْعِجُ أحداً..
فقط، يَزْفَرُ ثماراً
هنا، ينبغي أن تتوقَّف
لتتأمَّلَ صَمْتَ الأشجار
التي أَذكى

من القَشِّ الفارغ
الذي تعلو به الرِّيح،
فلا يعي موقِعَه
وينخدع.



العمل الفني :دان كاسادو - جنوب إفريقيا

الدَّرب الشَّائك

رانيا مأمون - السودان

فـي عمـر العاشـرة، ضـبطني أخـي أقـرأ، وبَّخني بشـدّة وعنف، كاد يضربنـي لـولا تدخُّل أمّي. تفاجأتُ من ردّة فعله التي أطاحت بالكُتيِّب من بين يديّ. هدَّدني: (تاني.. ما أشوفك بتقري في حاجة غير كتب المدرسـة). أخي، الذي يكبرني باثنتي عشـرة سنة، لم يردني أن أقرأ!

سـألتني أمّـي التي - ربَّما- شـكَّتْ فـي نوعيّة الكتـاب، وتدافعت المحاذير في رأسها: (دا كتاب شنو)؟ رفعتُه، وأجبتها، بكل براءة: : (ألغاز)، كنتُ أقرأ في كتاب ألغاز «المغامرون الخمسة» من كتب الجيب التي تناسب سنّي، تماماً، آنذاك.

حاولـت أمّـي أن تبرّر ثـورة أخي قائلة: (هو عـاوزك تركّزي في دروسـك). أجبتها بسـؤال غاضب وماكر: (فعلاً عاوزني أركِّز في دروسي؟) سـكتتْ، وقد اندهشتْ لسؤالي غير المتوقَّع، واحتارت في الإجابة عنه.

تلـك الحادثة لم تمنعنـي من قراءة الألغاز، بـل أذكت نار القراءة بداخلي، وقراءة كلّ ما تقع عليه عيناي.

لاحقـاً، على أعتـاب الثانية عشـرة، تعدَّدت القـراءات وتنوَّعت، وصرتُ أقرأ، سـرّاً، كتباً لِمَن هم أكبـر من عمري، وأجد صعوبةً في قراءتها، وبعضها لا أفهمه، ويبدو لي كمتاهة، لا أعرف من أين دخلتها، أو كيف أخرج منها!.

أخرجني أخي من ذاك العالم؛ عالم الصِّغار، ولفتني إلى أن هناك كتبـاً غير كتب الأطفال والألغاز، علـيَّ ألَّا أقترب منها، قصَّر عليَّ طريق المعرفة والأدب، حينما كنتُ أحبو وسـط الأسطر، وأغرق بيـن صفحـات الكتب الصغيـرة. هل أشـكره لأنه أوعـز إليَّ بأن القراءة شيء ينطوي على خطورة، ويستجلب الخوف؟

في الثانية عشـرة مـن عمري، كتبتُ أوّل قصةً لي، بالطباشـير، علـى حائط عريشـة بيتنا، وهـي مـكان المقيل والطبـخ وتناول الوجبات. أخي سافر، حينها، للعمل في مدينة أخرى. أكان سيدع هذا الفعل يمرَّ بسلام؟ لا أدري. كانت قصّة للأطفال، علـى كلّ حـال، بعنـوان «الأصدقـاء الثلاثة»؛ وبذا فـإن ذاك الحائـط أوّل منصَّة نشـر بالنسبة إليّ. كان خطّي متوتّراً، كتبتُ بسرعة كي لا تضيع منـي الأفكار، انكبَّتْ حـارّة، طازجة وبكراً علـى الحائط الرمادي الصَّلـد. بعـض أفـراد أسـرتي رأوا أن هـذا تلطيخ لـه، وبعضهم قرؤوهـا ولـم يهتَمّـوا، وبمـا أننـا نعيش فـي وسـط اجتماعي، الحياة فيه مفتوحة، كذا الأبواب، فإن كثيراً من الجيران وأبنائهم وأصدقاء أخوتي وصديقات أخواتي قرأوا القصّة، واختلفت ردود أفعالهم، لكنني لا أذكر، الآن، تحفيزاً صريحاً أو موافقة واضحة أو تشـجيعاً، أذكر بعض التعليقات، من قبيل: «.. ولكن الأسـطر مائلة» أو «كويسة»، وهذا هو أفضل تعليق حصلتُ عليه، إضافةً إلى ضحكات أمّي وابتسـاماتها على ما فعلتُه، وعليَّ ذكر أنها لم توبِّخني، وكانت ابتسـاماتها بمثابة التربيـت على كتفيّ، وأظنّه تشجيعاً مبطَّناً وبعض رضا.

بقيت القصّة على الحائط الإسمنتي فترةً من الزمن. ربَّما اعتادوا في البيت على رؤيتها، فصارت كأنها ديكوراً لا يلفت إلَّا نظر الغريب، لـم يمحُهـا أحد، إلى أن أزالتها مياه المطر التي كانت تتسـرَّب من سقفِ العريشـة المكوَّن من القشّ والحصير وجوالات الخيش. لم تكن التجربة محمِّسة جدّاً. تركتُ تلك المحاولة اليتيمة المفضوحة في مكانها، وقد تشوَّهت الكلمات: مُسح بعضها، وبعضها صارت باكية بسبب مياه المطر التي سالتْ على جزء من حروف الكلمات، وعلِق جزءٌ من الطباشـير على الحائـط تحت الكلمات كبقايا دمع متحجِّر، بدت للرائي كأنها تبكي. والحقيقة أني أنا من كنتُ أبكي، لا بدمعٍ ظاهر، بل بدمع منسكب من القلب.

لاحقـاً، فـي بواكيـر مراهقتي، خصّصـتُ أحد دفاتري المدرسـية للكتابة فيه سـرّاً. كتبـتُ الخاطرة والقصّة وبعـض القصائد، كذا نسختُ فيه قصائد أعجبتني، وألصقتُ فيه ما اقتطعته من مجلّات



العمل الفني :بيلينا برايكيسنكوفا-روسيا

وصحف وصور الممثّلين والمشاهير. صار عملي، على هذا الدفتر، من أهمّ النشاطات اليومية، بل أهمّ من أنشطتي وواجباتي المدرسية. شيء واحد كان يعكّر صفائي واحتفائي به؛ هو مكان تخبئته. كنتُ أغيّر مخبأه كلّ يوم: مرةً تحت فراشي، وأخرى أحشره بين أواني المطبخ، وثالثة وسط ملابسي في دولابي، وتارةً تحت وسادتي، خاصّة عندما أعمل فيه حتى وقت متأخر من الليل، وأحمله معي في شنطتي المدرسية صباحاً، وأظلّ مرعوبة، دوماً، من فكرة مزعجة: أن يقع بين يديّ أخي؛ كارثة، ولا شكّ.

نسيته ذات يوم على سريري، كنتُ في عجلة صباحية مستمرّة طيلة سنيّ دراستي؛ دوماً، أتأخّر في النوم. نسيت إدخاله مع كتب اليوم، وعندما اكتشفتُ الأمر في الحصّة الثانية لم أفهم أيّ درس طيلة اليوم الدراسي.. وقعت في توتّر وقلق عظيمين. أذكر أنني لم أتناول إفطاري، وداهمني مغص متقطع. عندما وصلت البيت، كاد قلبي يخرج من فمي عندما لم أجد الدفتر في مكانه! حتماً، سأذبح اليوم. وجدتْني أمّي أقف في منتصف الغرفة، عندما مدّته إليّ، ابتسمتْ ولم تعلّق. أمّي، أمّي كانت الدّاعم الحنون الصّامت، ملاكي الذي بَارَك خطواتي الأولى في درب الأدب والكتابة.

كَثُرت الدفاتر مع الزمن، وأصبحت تغازلني فكرة أن أنشر كتاباً باسمي، اسمي؟! ولكني كنتُ أكتب باسم مستعار هو (الفَارِعَة)، سمَّاني به أحد أصدقاء أخي، وأذيّل كتاباتي، في دفاتري الخاصّة جدّاً. كيف لي أن أكتب باسمي؟ ماذا سيفعل أخي؟

أذكر حادثاً أثّر فيّ، وهزّني هزّة نفسيّة عميقة. وقتها، صرتُ أرتعُ في سنتي الخامسة عشرة: قبل يوم، استعارت صديقتي التي تدرس معي في المدرسة، وتسكن قربنا، أحد دفاتري لتقرأه في البيت. أخذه منها خالها، واطّلع عليه، لكنه ثار، وضربها ضرباً شديداً، وبدأ في تمزيق الدفتر. ذهبتُ إليهم في التوقيت الخطأ، حيث أصابتني سكاكين كلامه، واتّهمني بأنني أريد تعليمها (قلّة الأدب)، وأنني غير متربية، وإلّا ما كتبتُ مثل هذا الكلام! منعها من رفقتي، ورمى دفتري شبه الممزّق على الأرض، ثم طردني، ومنعني، بتاتاً، من دخول بيتهم.

في الصّف الأوّل الثانوي، كانت مادّة الجغرافيا صعبة بالنسبة إليّ وغير جاذبة، استغللتُ وقتها في قراءة كتب أستلفها. ذات يوم تمَّ عقابي لأنني، بدلاً عن التركيز مع المعلّمة، كتبتُ قصّةً على كرّاسة الجغرافيا، وعندما انتبهتْ لي، جاءت قربي، أوقفتني وسألتني عمَّا كانت تقوله. بالطبع، لم أعرف. سألتني ما الذي تفعلينه؟ أجبتها: أكتب قصّة.. ضجّ الفصل بالضحك. أخذتْ المعلّمة الكرّاسة من بين يديّ غاضبة، وعاقبتني، فوريّاً، بالضرب، وطُردت من الفصل. لمدّة أسبوعين، وحُظِر عليَّ حضور حصّة الجغرافيا، لكن ذلك لم يكن كارثياً، فقد لفت إليَّ انتباه معلّمة اللّغة العربيّة، وطلبت أن تقرأ كتاباتي، وشجّعتني. وليس ذلك هو التشجيع الوحيد، بل كان- أيضاً- من صديقاتي في المدرسة، وبنت الجيران، والأستاذ فيصل المكي، الذي اعتبره بمثابة أبي الروحي في الكتابة.

في الكليّة، كنتُ ما زلتُ أكتب باسم الفارعة، وسأكتب به حتى قبل نشر قصّتي الأولى، في الصحف، بقليل. أكتب كلّ يوم على ورق من القطع الكبير، وألصقه في لوح إعلانات الكلّيّة. في البدء، كان الجميع يمرّون، و- شيئاً فشيئاً- صار البعض يقف ليقرأ، وكَبُر التجمُّع، وزاد مع مرور الأيام، وزادت التساؤلات: من هي الفارعة؟ كنتُ أتوارى خلف ذاك الاسم؛ لا كي أستمع إلى ردود موضوعية عن كتاباتي، فهذا التحايل بعيداً عن ذهني، حينها، تماماً، بل كان تواريّ متّسقاً مع الإرث الثقيل والظالم، للمرأة في بلادي، الذي ينظر إليها ككائن يجب ستره أو إخفاؤه. التخفيّ في الكلّيّة لم يدم سوى بضعة أشهر، ومع معرفة هويّتي استمررت في الكتابة بالاسم نفسه (الفارعة).

عند نشر أوّل قصّة لي، أو- بالأحرى- قصّتين، في الملفّ الثقافي لصحيفة «الصحافة»، في أكتوبر، 2001، ابتهجتُ، وابتهج أهلي، الذين تعايشوا مع واقع أنني أكتب. وقبلها، نشرتُ على الإنترنت العديد من القصص. مع ذلك، لم أجرؤ على وضع صورتي، ككلّ الكتّاب، مع عمودي الأسبوعي، في الملف الثقافي، في صحيفة «الأضواء»، الذي شرعتُ في كتابته عام 2003. كنتُ متهيّبة من نشر صورتي على الملأ، في البدء، وصار التهيّب، بمرور الوقت، تردُّداً، إلى أن حسمتُ أمري في النهاية، ونشرتُ صورتي: هذه هي أنا، ولستُ مجرّد اسم أحمله، امرأة سودانيَّة كاتبة، تبرز هويّتها وصورتها، ولا تبالي.

ولأن الكتابة ارتبطت عندي بأنها نشاطٌ سرّيّ، فإنني- حتى الآن- لا أستطيع أن أكتب، وهناك عينٌ تراقبني، أو حتى من المحتمل أن تقع عليَّ في أثناء كتابتي: أكتبُ في عزلة، أختبئ، وأمارسُ طقسي الحميم جدّاً، المحرَّم سابقاً، متعتي الكبرى. سيكون ترفاً ومنحةً باذخة، لن أتخيّلها أن أكتب في مقهى، أو في الهواء الطّلق، مُطلّةً على النيل الأزرق، في شارع النيل، في مدينتي ودمدني، أو حتى أن أكتب في صالة مطار، حيث الكلّ غرباء، حيث الكل عابرون. لن أستطيع هنا؛ لأن الكتابة ارتبطت لديّ بالخفاء والعزلة والتكتُّم، أو- ربّما- لأنها جنوني بالغ الخصوصيَّة، والأكيد أنها لعبتي السرّيّة.



السينما في المغرب

الكَمّ والكَيْف والخارطة..

مشهد من فيلم «الراقد»

دخلت السينما للمغرب منذ البدايات الأولى لاختراع الأخوين لوميير لآلتهما العجيبة، واللذين يُنسب إليهما إنجاز عِدّة «مشاهد متحرّكة» عام 1896، أما أول عرض سينمائي فقد كان بالقصر الملكي بفاس إبان فترة السلطان عبد العزيز الذي صَوَّرَهُ في ما بعد «غابرييل فير» رفقة أسرته سنة 1897.. هكذا انطلق الشغف، وبدأت المحاولات الأولى التي دشّنها المخرج العصامي محمد عصفور بفيلمه «ابن الغابة» (1941) الذي يُحاكي قصص «روبين هود» و«ابن طفيل» لتتوالى المحاولات بشكل مستقلّ، وتطالعنا أفلام وأسماء سرعان ما رسمت المعالم الفَنّيّة والفكريّة للسينما المغربية التي كانت ملامحها واضحة من خلال الأفلام الأولى من قبيل «وشمة» (1970) لحميد بناني، و«أحداث بدون دلالة» (1974) لمصطفى الدرقاوي، و«الشركي أو الصمت العنيف» (1975) لمومن السميحي، و«رماد الزريبة» لمحمد الركاب (1976)، و«السراب» (1980) لأحمد البوعناني.. وهي تجارب مهمومة بقضايا الذات والوطن، وبإحداث قطيعة مع الصورة النمطية التي أعطتها السينما الاستعمارية للفرد والمجتمع المغربي، والمزاوجة بين الوعي الفَنّي والحسّ النقدي مما جعلها تكون مُؤسِّسَة بالفعل لما سيأتي وما سيكون.

حالياً بدأت السينما تصنع الحدث في المغرب، فقد أسهمت بعض الأفلام في خلق جدل واسع حول المواضيع الرّاكدة في المجتمع المغربي. وعلى مستوى آخر، وبفضل جهود المهنيين في القطاع السينمائي المغربي، تحقّقت مجموعة من المكتسبات على أرض الواقع؛ حيث كانت استجابة الدولة على عِدّة مستويات منها خلق لجنة لدعم الإنتاج والقاعات السينمائية وكذا المهرجانات والتظاهرات السينمائية، فصار للسينما بالمغرب يوم وطني، ومناظرة وطنية، كما تبلور سنة 2013 كتاب أبيض سعى واضعوه إلى تحديد استراتيجية توجّهات السينما بالمغرب.

وسنة 2015 وصل عدد الأفلام المُنتَجَة والتي في طور الإنجاز ما مجموعه 28 فيلماً طويلاً، و123 فيلماً قصيراً، وتجاوز عدد التظاهرات والمهرجانات، المدعومة وغير المدعومة، ما يزيد على السبعين، وتراجع عدد القاعات إلى 31، وهي أرقام تحمل في طياتها نجاحات وإخفاقات ومفارقات؛ ففي الوقت الذي يرتفع فيه حجم الإنتاج من حيث الكَمّ والجودة التقنية تتراجع الإبداعية وينحبس الخيال ثم تنسد قاعات العرض أو يهجرها الجمهور مما يستدعي التفكير في حَلّ الأزمة، بما يجعل للدعم قيمة ومردودية.

في هذا الملف نظرة على واقع السينما في المغرب من خلال ما يقترحه المخرجون السينمائيون المغاربة والعاملون في القطاع للصعود بالفيلم المغربي إلى مستويات أرقى.

تقديم وإعداد: محمد اشويكة

عاماً ونصف العام بعد تعيينه على رأس المركز السينمائي المغربي، المؤسسة التي تُنفِّذ السياسة العامة للدولة في صناعة الفنّ السابع، يؤكد مديره العام، صارم الفاسي الفهري في هذا الحوار مع «الدوحة»، أن أولوياته تصب في اتجاه تشجيع تطوُّر صناعة سينمائية مستقلّة وقوية على مختلف المستويات ومواكبة الاستثمار في القطاع. وهي أولويات جسدها مخطط ثلاثي يتضمن تصوّراً مستقبلياً لمختلف حلقات سينما تتزامن فيها طفرات كمية في الإنتاج مع تفاوت واضح في الجودة الفَنّيّة ومشاكل على مستوى التوزيع والاستغلال.

وبالرغم من الانتقادات الموجَّهة إلى بعض جوانب سياسة الدعم التي رفعت بشكل ملحوظ من وتيرة الإنتاج السينمائي المغربي، فإن المسؤول، القادم من مهنة الإنتاج، يتمسّك بمسار يعتبره ذا الفضل في النقلة السينمائية التي يعرفها المغرب منذ سنوات، بإنتاج أكثر من عشرين فيلماً سنوياً. لكنه يقرّ بضرورة العمل على الرفع من مستوى الجودة بالتوازي مع النتائج الكميّة المحققة. ويشدّد على أن الدعم العمومي سيظلّ السند الأساسي لحركية إنتاج الأفلام، لأن السينما ليست مجرّد صناعة عادية يترك أمرها للخواص.

يضع صارم الفاسي الفهري نصب عينيه مَدّ الإشعاع السينمائي المغربي في محيطه العربي متطلّعاً إلى توطيد الشراكات مع آليات وبرامج دعم السينما في الدول العربية، وخصوصاً الخليجية.

كما لا يغفل الحديث عن رهان أساسي في صناعة السينما بالمغرب، يتمثل في الحفاظ على جاذبية الفضاءات الطبيعية لكبريات شركات الإنتاج لتصوير مشاريعها الضخمة، من خلال تدابير تشجيعية متعدّدة.

صارم الفاسي الفهري، مدير المركز السينمائي المغربي:

دعم الدولة سيظلّ المحفِّز الأساسي لصناعتنا السينمائية

حاوره: نزار الفراوي

▪ ينخرط المغرب منذ سنوات في سياسة عمومية للنهوض بالقطاع السينمائي، متعدِّدة الحلقات. اليوم، ما هي أولويات هذه السياسة، خصوصاً بعد عام وأكثر من توليكم مهمة إدارة المركز السينمائي المغربي؟

- منذ تعييني على رأس إدارة المركز السينمائي المغربي في 02 أكتوبر/تشرين الأول 2014، فتحنا عِدّة ورش للنهوض بالقطاع السينمائي، وذلك بتعاون مع وزارة الاتصال وبتشاور مع كافة المهنيين. وبمناسبة اليوم الوطني للسينما في أكتوبر/تشرين الأول 2014، أكدت أن من أولويات المركز تشجيع تطوُّر صناعة سينمائية مستقلّة وقوية تدفع بحركية القطاع السينمائي إلى الأمام، على مستوى مختلف الواجهات. كما التزمت بالعمل على مواكبة المستثمرين والجماعات المحلية في مجال تأهيل القاعات السينمائية.

وتجدر الإشارة إلى أن الاجتماع الأخير للمجلس الإداري لهذه المؤسسة قد وضع مخطّطاً ثلاثياً برسم سنوات (2016 - 2018) يرمي إلى وضع تصوُّر مستقبلي لقطاع السينما ببلادنا ويهتم بإعادة تنظيم المركز السينمائي المغربي ووضع ميثاق للسينما المغربية قصد تحيين النصوص القانونية والتشريعية في مجال التوزيع والاستغلال والإنتاج السينمائي وكذا الترويج للسينما المغربية باعتبار المغرب



وجهة لجلب الاستثمارات الأجنبية في ميدان تصوير الأفلام الأجنبية وتعزيز وصيانة التراث السينمائي الوطني من خلال رقمنة الأرشيف السينمائي وتنمية البنيات التحتية لمختبر المركز السينمائي المغربي من أجل مواكبة التكنولوجيا الرقمية الحديثة والتطبيق الأمثل للمنظومة القانونية للدعم المُخصَّص لكلّ من الإنتاج والرقمنة وتحديث القاعات السينمائية وتنظيم المهرجانات السينمائية.

ثمّة وتيرة إنتاج سينمائي منتظمة تفوق عشرين فيلماً مطوّلاً سنوياً على مدى العقد الأخير. في المقابل، تتعالى أصوات ناقدة بقوة، تجاه إشكالية الجودة التي يعتبر النقاد أنها تغيب عن غالبية هذا الإنتاج. أين يكمن الخلل في هذا الصدد؟

- لقد دافعنا منذ سنوات عن الإنتاج السينمائي المغربي، وكان هدفنا أن يتجاوز عدد الأفلام السينمائية التي يتم إنتاجها سنوياً حاجز الخمسة أفلام، واليوم أصبح الحديث عن إنتاج 20 و25 في السنة، يستفيد 15 فيلماً ضمنها من الدعم، هذا في ما يخصّ الكَمّ، أما في ما يخصّ الكيف، فلا يمكن أن نطلب بأن تقدّم لنا كلّ هاته الأفلام نتيجة مبهرة من حيث الجودة السينمائية، لكننا واثقون من أننا سنصل تدريجياً إلى المستوى المطلوب.

ولَعلّ لجوء اللجنة المنظمة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، منذ دورة 2015، إلى تقليص عدد الأفلام المغربية إلى 15 فيلماً على الأكثر، للمشاركة في مسابقة المهرجان خير رسالة يمكن توجيهها إلى صُنّاع الأعمال السينمائية التي لم يتم انتقاؤها لحثهم على الاشتغال وبذل المزيد من الجهد على مستوى الموضوع والسيناريو وغيرها من العوامل التي من شأنها ضمان نجاح الفيلم.

يجب أن يدرك صُنّاع هاته الأعمال بأن عليهم احترام المتفرّج المغربي، وليس من حقهم تقديم ما يحلو لهم لمجرد أنهم استفادوا من الدعم.

مناسبة الدورة المنصرمة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة، كان من الملفت خطابكم المباشر حول مشكل السيناريو في المنتوج السينمائي المغربي، أيّة حلول تقترحونها لتجاوز هذا المشكل؟

- غالباً ما يؤخذ على الفيلم المغربي ضعف السيناريو. لمعالجة هذه الإشكالية وبدعم من مؤسّسة المهرجان الدولي للفيلم بمراكش، تقرّر تنظيم ورشة لكتابة السيناريو بمدينة إفران موجّهة بالأساس إلى المخرجين المغاربة المستفيدين من التسبيق على المداخيل بغية الرفع من جودة السيناريو.

ولهذه الغاية، التأم 12 مخرجاً سينمائياً بجامعة الأخوين بإفران وذلك من 07 إلى 13 يونيو/حزيران 2015، وخلال هذه الفترة عمل ثمانية من المخرجين وكُتّاب السيناريو، من بينهم سبعة أجانب، على تأطير المخرجين المغاربة قصد مساعدتهم على تحسين كتابة مشاريعهم.

ونظراً للنجاح الذي حقّقته هذه العملية، تقرّر بمعيّة مؤسسة المهرجان الدولي للفيلم بمراكش تنظيم هذه الإقامة سنوياً.

مع الاعتراف بدور سياسة الدعم العمومي في تطوير الإنتاج السينمائي، يعتبر البعض أن الوقت حان من أجل ترشيد آليات الدعم وتوجيهها نحو التحسين النوعي للمنتوج السينمائي. إلى أي حَدّ تتفقون مع هذا الرأي؟ ثم متى يمكن للسينما المغربية أن تستغني عن دعم الدولة وتعتمد على حركية القطاع الخاص؟

- السياسة المتبعة في الدعم أثمرت نتائج مرضية، جعلت السينما المغربية تحقّق قفزة في الكَمّ، وأصبح المغرب يتجاوز عتبة عشرين فيلماً في السنة، وبذلك أضحى المغرب في صدارة الدول المنتجة للأفلام على الصعيدين العربي والإفريقي، وسيتواصل هذا التقدّم في السنوات المقبلة، وبالأرقام يترقب أن نصل إلى إنتاج 23 فيلماً سنة 2016 بغلاف مالي يقدر بـ 60 مليون درهم، ثم 26 فيلماً سنة 2017 بميزانية 70 مليون درهم، إلى 30 فيلماً سنة 2018 بغلاف مالي سيصل إلى 100 مليون درهم.

وتجدر الإشارة إلى أنه في سنة 2015 امتد الدعم ليشمل دعم إنتاج الأفلام الوثائقية حول كلّ من الثّقافة والتاريخ والمجال الصحراوي الحساني بغلاف مالي يقدر بـ 15 مليوناً.

سيظلّ دعم الدولة المُحفّز الأساسي للإنتاج السينمائي الوطني، علماً بأن المغرب بفضل هذا الدعم استطاع إنتاج 117 فيلماً ما بين سنتي 2009 و2014 وهو رقم مشرف وواعد.

وأؤكّد لكم أنه في أغلب الدول، فإن الصناعات الثّقافية ليست كباقي الصناعات. فباستثناء الولايات المتحدة والهند وبعض الدول التي تعتمد على القطاع الخاص، فإن جُلّ الصناعات السينمائية في العالم لا يمكنها أن توجد بدون الدعم العمومي.

يــعرف العالم العربي تزايداً في آليات تمويل ودعم الإنتاجات السينمائية، خصوصاً على صعيد بعض الدول الخليجية. هل من رؤية مغربية لربط شراكات مع هذه الآليات، لضخ موارد جديدة في صناعة الأفلام بالمغرب؟

يجب أن يدرك صُنّاع هذه الأعمال بأن عليهم احترام المتفرِّج المغربي، وليس من حقهم تقديم ما يحلو لهم لمجرد أنهم استفادوا من الدعم

- من المعلوم أن المملكة المغربية ترتبط بعلاقات وطيدة مع دول مجلس التعاون الخليجي في جميع المجالات ومن بينها المجال السينمائي الذي يقتصر على حضور الفيلم المغربي في المهرجانات التي تنظم في دول مجلس التعاون الخليجي، خاصة مهرجاني دبي وأبو ظبي في الإمارات العربية المتحدة ومهرجان الدوحة في قطر ومهرجان مسقط بسلطنة عمان. كما أن هناك صناديق خليجية تساهم في دعم أعمال سينمائية مغربية خاصة مؤسّسة الدوحة للأفلام بقطر وصندوق «سند» بالإمارات العربية المتحدة.

وفي هذا الصدد، نقترح دراسة إمكانية إبرام اتفاقيات للإنتاج المشترك والتبادل السينمائي بين المغرب ودول مجلس التعاون الخليجي تؤطّر أعمال الإنتاج السينمائي المشترك بين الطرفين، وتنظيم أيام سينمائية بالمغرب وبدول المجلس، إضافة إلى تعزيز حضور الفيلم المغربي في المهرجانات السينمائية بدول المجلس، وحضور الفيلم الخليجي في المهرجانات المنظمة بالمغرب، وأخيراً دعم توزيع الفيلم المغربي في القاعات السينمائية التجارية بدول مجلس التعاون الخليجي وكذا توزيع الفيلم الخليجي في القاعات السينمائية المغربية.

يُعدّ المـــغرب، وفضاءاته الصحراوية في ورزازات، أساساً، وجهة لتصوير الأفلام العالمية. هل استغلّت المملكة على نحو أمثل الاضطرابات التي عرفها عدد من البلدان المنافسة في المنطقة من أجل الرفع من جاذبيتها لدى شركات الإنتاج الكبرى، علماً بأن بعض وسائل الإعلام تحدّثت عن تراجع في وتيرة الاستثمارات الأجنبية مؤخراً؟

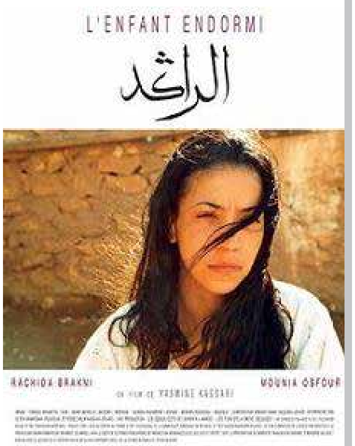
- بمناسبة تقديم الحصيلة السنوية لسنة 2015، أبرزت بالأرقام عدد الإنتاجات الأجنبية التي صوّرت بالمغرب في مختلف الأصناف، إذ سجلت سنة 2015 ارتفاعاً مقارنة مع السنوات السابقة. وهكذا انتقل العدد الإجمالي للمشاريع المصوّرة من 62 سنة 2010 إلى 52 سنة 2011 و63 سنة 2012 و61 سنة 2013 و75 سنة 2014 وصولاً إلى 78 مشروعاً برسم سنة 2015.

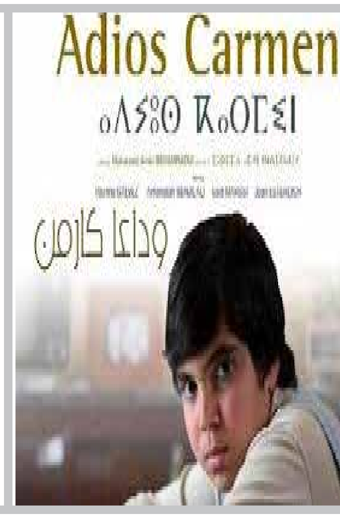
هنا يؤكّد خلافاً لما راج في بعض وسائل الإعلام، أن بلادنا مازالت تلقى كامل العناية والاهتمام من كبريات الشركات العالمية، إذ تكفي الإشارة إلى أنه في سنة 2015 تم تصوير 20 شريطاً طويلاً من 9 دول، ويتعلّق الأمر بستة أفلام من فرنسا، و5 من أميركا، و3 من بريطانيا، وفيلم واحد لكلّ من هولندا، والهند، والسويد، وإيطاليا، وألمانيا، وبلجيكا.

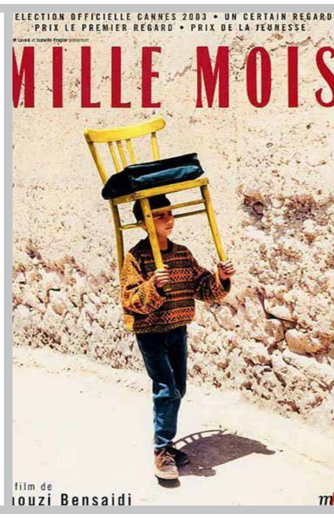
لقد اختارت اليومية البريطانية «دو غارديان» في إبريل/نيسان 2015 المغرب كأفضل ثاني وجهة عالمية لتصوير الأفلام. ومن أجل ازدهار هذا القطاع الحيوي، قام العديد من المستثمرين المغاربة والأجانب بإنشاء استوديوهات مُجهَّزة بشكل تام للتصوير في كلّ من الدار البيضاء وورزازات، وقام جلالة الملك محمد السادس بتدشين استوديو سينيسيتا سنة 2005 بمدينة ورزازات.













فيلموغرافيا نوعية، لم تأخذ حقها !

حميد اتباتو

عرفت السينما المغربية طيلة مساراتها تجارب ذات انشغالات فكرية وجمالية وتسويقية مختلفة باختلاف المرجعيات الموجّهة للإبداع لدى كلّ مخرج، وباختلاف خصوصية السياق التاريخي التي اندرجت فيه هذه التجربة أو تلك، وهو ما يسمح بحصر خصائص عامة لأنواع من التجارب يعنينا أن ندرجها في ما يمكن تسميته بـ«السينما الطليعية» التي نعتبر أنها انطلقت بقلق خاص في مراحل سابقة، وتعمل على استدعائه باستمرار لتأصيل ما تم اقتراحه، أو تحيينه، أو تجديد ملامحه.. إنه ما نقف عنده في هذه المقالة من خلال العناصر التالية:

1 – ثوابت السينما الطليعية بالمغرب

يبدو الحديث عن السينما الطليعية متسرعاً أو بمثابة مجازفة نقدية وفكرية لكون هنا المفهوم كما السينما المقصودة به لا يمكن تحقيقها إلّا من داخل سياق

إبداعي قوي يسمح من مكوناته وجود صناعة سينمائية حقيقية، وتنوُّع كبير في التجارب والأعمال، وثراء كمّي ونوعي حقيقي.. إلخ. إنه ما يعنينا كشف عدم صحته بقراءة فاحصة لمسارات الاقتراحات الفكرية والجمالية في مجموعة من النماذج الفيلمية، بل وتجارب متكاملة فيها ما يؤكد أن الطليعة اختيار قائم في السينما المغربية منذ التجارب التأصيلية الأولى في هذه السينما، إلى الأعمال المخلخلة لثوابت التأصيل بصيغ عديدة منها الاقتراح التقني والتجريب الأسلوبي، والإبدال الجمالي والتأسيس الفكري كما في نماذج نعتمدها لاحقاً للتمثيل لما نقوله.

تبلور مفهوم الطليعة في السينما المغربية بشكل تجريبي مع مجموعة من المخرجين انشغلوا أواخر ستينيات القرن الماضي بترجمة آثار معارفهم السينمائية والجمالية في ما يبدعونه من أعمال، والقطع التدريجي مع الأنماط السائدة في السينما المغربية وفي ما يتم عرضه في القاعات آنذاك، ومن هؤلاء نذكر مومن السميحي وأحمد البوعناني، وعبد المجيد الرشيش وحميد بناني، ومصطفى الدرقاوي، ومحمد الركاب وسهيل بن بركة وغيرهم.

ما اقترح في أعمال هؤلاء باعتباره من الثوابت الأولى للسينما الطليعية هو التأسيس الفكري، والتجريب الخلّاق، والاشتغال على أنواع السلط الاجتماعية، والعمل الجماعي، والانفتاح الفاعل على أساليب وأجناس لم تكن معهودة في السينما المغربية من قبيل وثائقي المونتاج والوثائقي الإثنوغرافي والأسلوب الشاعري، وجماليات الفقير، واختيارات سينما المخرج المؤلِّف. إنه ما عكسته أفلام طويلة وقصيرة، روائية ووثائقية كما في «الغابة» و«السي موح لا حظ لك» و«وشمة» و«أحداث بدون دلالة» و«أموك» و«ألف يد ويد» و«رماد الزريبة» و«آليام آليام» و«الشركي» و«السراب» و«الناكرة 14» و«طرفاية» أو «مسيرة شاعر»، و«6/12».. إلخ.

لقد استجابت أعمال رواد السينما الطليعية للثوابت المعروفة في هذا النمط الإبداعي فجاءت مفاجئة في اقتراحاتها الفكرية والجمالية. الأهم أنها استجابت في الغالب



لقطة من فيلم «أشلاء»



المخرج أحمد المعنوني برفقة الممثلين هشام بهلول ومحمد الدرهم أثناء تصوير «قلوب محترقة»

لحاجة كانت من صميم وعي المرحلة، وهي الإسهام في خدمة الثقافة الوطنية وتجديد ملامحها من داخل بناء المشروع السينمائي الوطني. كانت الطليعة في السينما ترجمة لوعي ثقافي وجمالي وفكري وسياسي كان يعنيه إدراج الممارسة الإبداعية عامة في صيرورة الصراع الاجتماعي التي كان من معانيها اقتراح ما يعمل على نقض وخلخلة ما يعتبر سائداً، بل ما يرتبط بالنسق الثّقافي المهيمن، وهو المجهود الذي وفّر فيلموغرافيا نوعية لم تتوافر لها الشروط الطبيعية للإنتاج والتوزيع والعرض، كما عاشت قهر المنافسة مع الأفلام المصرية والهندية والغربية، لكنها بقيت خالدة في ذاكرة جمهور السينما والنقاد والمرتبطين بالفَنّ السابع بالمغرب، بل شكّلت مرتكزاً لقياس مدى تطوُّر إبداعية السينما المغربية في كلّ امتدادها إلى الآن.

2 – امتدادات السينما الطليعية بالمغرب

راهنت التجارب الطليعية في السينما المغربية على إعادة إنتاج ثوابت التأسيس

من خلال محافظة الروّاد على ملامح ما اقترحوه في أعمالهم الأولى، والعمل على تجديدها في مشاريع جديدة حملت بوادر تنوُّع على مستوى الأجناس الفيلمية، وعمّقت حضور مرتكز التجريب، وصار الاشتغال على القلق الاجتماعي ثابتاً يترجم القلق السياسي الذي لم يسمح الوضع العام آنئاك ببروزه وانتظرت السينما المغربية ما حصل لاحقاً من تحوّلات لاقتراحه أساساً للتخييل، وبهذا تشكّلت سينما المؤلِّف حاملاً أصيلاً لمعاني الطليعة عكسته الأسماء السابقة وما انضاف إليها من مبدعين اعتبروا أمر تحيين مشروع السينما الوطنية، وتجديد ملامحه من مهامهم التاريخية، كما كان الحال مع الراحل محمد الركاب وأحمد المعنوني وعبد القادر لقطع وسعد الشرايبي وجيلالي فرحاتي وغيرهم.

انطبعت التجارب الطليعية بالمزج بين المواضيع ذات القيمة الاجتماعية وبين نوعية الاختيارات الفَنّيّة مع السعي إلى التحكُّم في الجوانب التقنية ودائماً بالاعتماد على الإنتاج الفقير الذي لم يسمح للكثيرين بالذهاب بعيداً بتجاربهم التي غالباً ما واجهت صعوبات مادية كبيرة، وأكره أصحابها على الانتظار طويلاً قبل إبداع عمل إضافي. الأهم أن هذه الاقتراحات ستؤسّس لظهور حساسية سينمائية جديدة تراكمت من داخلها أعمال بقيمة كبرى حقّقت نجاحاً مهما كما كان الأمر مع «حلاق درب الفقراء» و«الحال» و«شاطئ الأطفال الضائعين» و«حب في الدار البيضاء» و«نساء ونساء» و«بادس»...

لقد برزت قضايا المرأة، إفلاس العلاقات الاجتماعية، السلطة الذكورية، والتراث الخاص كموضوعات بارزة في هذه الأفلام مما عمّق علاقة السينما المغربية أكثر مع جمهورها، إلّا أن بروز توجّه سوقي استفاد من الدعم الرسمي وقبول مؤسّسات التوزيع والاستغلال بتسويقه وترويجه غطّى على قوة حضور السينما الطليعية التي بدا توهجها يختفي في انتظار بروز مجهودات فاعلة سمحت بتحيين الحاجة إلى هذه السينما واقترحت ما يجدِّدها سواء بصيغة أعمال متفرّقة، أو بصيغة تجارب متكاملة وفّرتها أسماء محدَّدة، كما الأمر لدى داود أولاد السيد، وحكيم بلعباس، ومحمد مفتكر، وهشام العسري، وأسماء أخرى قليلة.

3 – إبدالات السينما الطليعية بالمغرب

شكّلت أواخر التسعينيات وما بعدها مرحلة أزهرت فيها اقتراحات عديدة ما أغنى البعد الطليعي في السينما المغربية، وهو ما يمكن التمثيل له بفيلموغرافيا مهمة نذكر منها «في بيت أبي» و«باي باي السويرتي» و«عود الريح» و«ألف شهر» و«خيط الروح» و«أشلاء» و«الراكد» و«الرحلة الكبرى» و«عطش» و«قلوب محترقة» و«فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق» و«براق» و«وداعا كارمن» و«هم الكلاب»...

ما يمكن اعتباره من صميم هذه الاقتراحات المجدَّدة لمعاني الطليعة في امتداد السينما المغربية نذكر ما يأتي:

أ- التحكم في الجوانب التقنية: تحوّل الاشتغال التقني في الكثير من الأعمال من بعده الحرفي إلى أبعاده الخلّاقة ومعانيها الوظيفية والجمالية والإبداعية. إنه المعنى الذي أصبح للإضاءة والملابس والمونتاج والحوار والكتابة والإضاءة والمكان والرؤية الإخراجية وإدارة الممثل، كما الأمر عند داود أولاد السيد وأحمد المعنوني وفوزي بنسعيدي، وحكيم بلعباس، وياسمين قصاري وغيرهم...

ب- الانفتاح على المكبوت: شكّل الانفتاح على المكبوت أحد الأوجه المميّزة للسينما المغربية عامة منذ أواخر التسعينيات إلّا أن التجارب الطليعية جعلت من ذلك مدخلاً لتحيين السينما الفاعلة ومشروع السينما الوطنية، وللانتقام من قهر طويل غيّب موضوعات السياسة والدين وقهر السبعينيات والجسد والانتساب اليهودي والأمازيغي بالمغرب من مجال الاشتغال السينمائي، كما في «ألف شهر» و«وجهاً لوجه» و«جوهرة بنت الحبس» و«عيون جافة» و«الراكد» و«موشومة» و«جنور» و«وداعا كارمن» و«هم الكلاب»...

ج- تنويع الأجناس والأساليب الفيلمية: برز البعد الطليعي من داخل ما يعتبر ميزة السينما الحقيقية، وهو التنويع في الأجناس والأساليب الفَنّيّة، وهو ما تُرْجِمَ في الفيلموغرافيا المغربية الجديدة من خلال ترسيخ الاهتمام بجنس الوثائقي وتعديد أساليبه وأنواعه التي منها الوثائقي الأنثروبولوجي والإثنوغرافي والإثنوموسيقي، والبورتريه، والتخييلي والوثائقي الأطروحة والوثائقي التأملي؛ وهو ما نجده لدى علي الصافي وإزة جنيني وحكيم بلعباس ورشيد قاسمي. بالمقابل اغتنى حضور الجنس الروائي بحضور أنواع تغنيه من قبيل سينما الطريق والكوميديا والفيلم التاريخي والدراما والفيلم الغنائي، ومن نماذج ذلك «دموع الشيخات» و«الرما» و«خيط الروح» و«الجامع» و«اهتزازات أطلسية» و«الرحلة الكبرى».. إلخ.

د- تعميق المتخيّل والاختيارات الجمالية: أصبح المتخيّل والمكوّن الجمالي من صميم الاختيارات المشكّلة للبعد الطليعي في تجارب عديدة صارت تُعنى أكثر باللامرئي والممتع وغير المألوف والسير الذاتية والجماعية والمتخيّل الأدبي، كما أصبحت تعتمد على الصيغ غير المألوفة في السرد وما له علاقة بالأبعاد التشكيلية والرمزية في اللقطة وكلّ مكونات العملية الإبداعية في الفيلم، واعتماد بلاغة البساطة والجماليات الفقيرة المعتمدة على المهمل والمنسي، وبراعة الرؤية الإخراجية، وهو ما سمح بالحضور الواسع لهذه الأفلام والتجارب في المهرجانات الوطنية والدولية وفي المتابعات النقدية والإعلامية.

ما يمكن الختم به هو الإشارة إلى أن البعد الطليعي ليس توجّهاً واضحاً ومكتملاً في السينما المغربية، بل هو استنتاج لقراءة مسار هذه السينما ولأهم تجاربها المندرجة في سينما الاختلاف التي انشغلت بقلق تجاه ما اختلف باختلاف السياق التاريخي، حيث أخذ ملمح قلق السينما الوطنية في أواخر ستينيات القرن الماضي وما بعدها، وتجلّى بصيغة حساسية سينمائية جديدة انطلاقاً من أواخر تسعينيات القرن الماضي، وترجم بتوجّهات تجريبية منشغلة بالمكبوت واللامرئي والإبدال الجمالي والتقني انطلاقاً من أواخر العشرية الأولى من القرن الحالي إلى الآن.

دعم المخرجين
سلاح ذو حدّين

سعيد منتسب

هل تحوّل الدعم السينمائي إلى ورطة؟ وهل السينما المغربية ستكون مهيضة الجناح بدونه؟ هنا هو السؤال الذي يرخي دائماً بظلاله الكثيفة على المشتغلين بقطاع السينما كلما اقترب موعد المهرجان الوطني للفيلم، وكلما تبيَّن أن هذا الفيلم أو ذاك لا يحمل معه سوى التخريب السينمائي. ذلك أن السؤال الذي يؤجّج غابة من الأسئلة يظلّ هو: هل صندوق الدعم يدعم السينما أم يساهم في «الإغناء غير المشروع» لسينمائيين يهتبلون الفرصة لإنتاج أفلام متعبة وتعاني من داء المفاصل الحاد والمزمن؟ هل الصندوق يقف مع الجودة أم يتمترس ضدها؟

لقد تم إحداث صندوق دعم الإنتاج السينمائي الوطني سنة 1980، وكانت الغاية هي تشجيع إنتاج الأفلام الوطنية، غير أن التجربة أبانت سريعاً أن النتائج المحقّقة لم ترقَ إلى مستوى الأهداف المتوخاة، وأن أزمة الإنتاج التي كان من المفترض أن تخفّف من حدّتها مبالغ الدعم تحوّلت إلى أزمة إبداع، بل أزمة رؤية وضعف على مستوى اللّغة السينمائية.

ولتمكين الصندوق من القيام بدور أفضل في تنمية الإنتاج السينمائي الوطني، وجعله يواكب التطوُّر الذي تعرفه السينما على الصعيد الدولي، تمت إعادة النظر مِراراً في النصوص القانونية المنظمة لهذا الصندوق بهدف جعل هياكله وموارده المالية في مستوى طموحات المهنة، وفي مستوى طموحات السينمائيين، حيث تمت مراجعة الصندوق سنة 1987، ثم وقع تعديل في السياسة عام 2004، ثم جاء تعديل سنة 2012 الذي حدّد أهدافه في ما يلي:

- دعم الإنتاج السينمائي الوطني ورفع جودته وترويجه وتنمية الإنتاج المشترك الدولي.
- تطوير بنيات الصناعة السينمائية واستعمال التقنيات الحديثة الرقمية.
- تشجيع حرّيّة الإبداع والانفتاح على العالم والتجارب الإنسانية وصيانة تعدّدية تيارات الفكر والرأي.
- تثمين مكونات ومقومات الهويّة المغربية وتعزيز إشعاع حضارة وثقافة وتاريخ المغرب.
- تمكين وتقوية التعبير الثّقافية الجهوية والمحلية على مستوى الإبداع السينمائي وإبراز التنوُّع الجهوي والمجالي الجغرافي وتقوية الاشتغال على قضايا المجتمع.
- تشجيع الإبداع السينمائي للشباب وتوفير شروط ترويجه ودعمه.

ولهذا الغرض تقرّر إحداث ثلاث لجان تجتمع بالمركز السينمائي المغربي، تتولى دراسة وانتقاء الأعمال والملفات والمشاريع المرشحة للدعم، وتحدّد مستويات الإعانات المالية وقائمة الأشغال والتوريدات والمعايير التقنية للتقديرات المالية، وفق دفاتر تحملات. وتتكوّن هذه اللجان الثلاث من شخصيات تنتمي إلى عالم الفَنّ والثّقافة والتربية والسينما والقطاع السمعي البصري، بالإضافة إلى ممثلين عن وزارات الاتصال، والمالية والثّقافة والمركز السينمائي، على ألّا يتجاوز عدد كلّ لجنة 12 عضواً، يعينهم وزير الاتصال بناءً على اقتراح المركز السينمائي واستشارة الغرف المهنية في ميدان السينما، وذلك لمدة عامين قابلة للتمديد سنة إضافية واحدة. تمنح تعويضات جزافية عن الأتعاب لأعضاء هذه اللجان، كما تخصّص مصاريف لتسيير أعمالها.

وإذا كان المهتمون بالسينما يتفقون على أن سياسة دعم الدولة للإنتاج السينمائي خلال الثمانينيات والتسعينيات، خلقت دينامية داخل الحقل السينمائي، مما نتج عنه إنعاش القطاع السينمائي ورفع مستوى إنتاج الأفلام، فضلاً عن تصالح الجمهور مع سينماه على نحو غير مسبوق، فإن نور الدين الصايل المدير السابق للمركز السينمائي المغربي يرى أن «تصوير الأفلام المدعومة هو الفرصة الوحيدة التي تُفتح أمام الشباب لتعلُّم هذا الفَنّ والتمكُّن من أدواته الصناعية والإلكترونية، وأن الانتظام في الإنتاج يساعد المخرجين على التمرُّس المستمر، مما يخلق تراكماً كمياً ينتج عنه لا محالة تراكم نوعي يشبع أذواق الجمهور ويؤسِّس لسينما متعدّدة».

هنا هو الطموح المُعَبَّر عنه، فهل حققنا الارتفاع المأمول لهذه السينما؟ وهل تمكننا من تحقيق سينما منافسة على المستوى



مقر المركز السينمائي المغربي

الدولي، وذات خصوصية ثقافية وجمالية؟ وما فائدة الدعم نفسه إذا لم يكن الكثير من الأفلام المدعومة يصمد في القاعات السينمائية لأكثر من أسبوع؟ وما فائدة الدعم إذا لم تجد تلك الأفلام قاعات للعرض لتحقيق اللقاء مع الجمهور العريض؟

يعتبر العديد من المهتمين بالقطاع أن الدعم السينمائي سلاح ذو حدّين، فهو بمثابة أنبوبة أوكسجين لإبقاء السينما المغربية على قيد الهواء، وهو كيس الدم الذي يضمن استمرارها، لكن مع ذلك يتعامل معه بعض السينمائيين كخبز الإعاشة، فيجاهدون من أجل الاقتطاع منه لشراء الشقة والسيارة وتأمين العيش. وهنا هو الخطير في الأمر. ذلك أن ملايين الدعم هي في العمق ليست على ما تبدو عليه، والسبب يعود إلى أن تمويل عمل سينمائي يحتاج إلى مبالغ كبيرة. ومع ذلك فإن سينمائيين معروفين، وسبق لهم أن حققوا سمعة طيبة في الإخراج السينمائي، ثبت في حقهم «الإثراء غير المشروع»، ولذلك فالمطلوب هو محاربة الريع السينمائي الذي يتيح إغناء البعض وتفقير البعض الآخر، كما ينبغي اللجوء إلى القضاء عندما يثبت عدم احترام معايير الشفافية، وعندما يرفض المستفيدون من الدعم إرجاع المبالغ المستولى عليها.

صحيح أن ليس بوسع الدعم الذي يقدّمه المركز السينمائي أن يغطي تكاليف فيلم متوسط الكلفة على غِرار تلك الأفلام التي تنتجها فرنسا أو إسبانيا، على سبيل المثال. لكن مع ذلك، يمثل الدعم، في الحالة المغربية، طوق النجاة الذي يتشبّث به أغلب المخرجين الذين لا يراهنون على القاعات السينمائية الكاسدة التي تعتبر، عادة، هي المصدر الوحيد تقريباً لاستعادة ما صُرِفَ من أموال، باستثناء بعض المداخيل المالية المتواضعة، التي تدفعها جمعيات وجماعات سينمائية أجنبية لمنتجين ومخرجين مغاربة، لأجل تشجيع السينما المغربية للوقوف على رجليها، وسط مدّ لا يُقاوم من الأفلام القادمة من الخارج، وخاصة أفلام هوليوود وبوليوود.

إن الأساس من الدعم ليس هو تشجيع «صائدي المكافآت»، بل أساساً فسح المجال أمام المبدعين المستحقين للدعم من أجل تحقيق مشاريعهم، أو على الأقلّ المساهمة في ذلك. فبعد 36 سنة على إنشاء صندوق الدعم، ما زلنا لم نؤسّس لسينما مغربية ذات خصوصية، وما زال «التجريب» المتردّد هو سيد الموقف، وما زال بعض الدخلاء يقتحمون عن عمد وسبق إصرار هذا القطاع، فيستبسلون من أجل الحصول على البطاقة التي تخوّل لهم الحصول على الدعم، ويستبسلون من أجل استمالة بعض أعضاء اللجنة المشرفة على منح الدعم، ولا يتوانون في زرع الفخاخ تحت أقدام الجميع في سبيل الظفر بالملايين من أجل إنتاج عمل لا يستحق المشاهدة. ولعلّ هذا ما دفع كاتباً مثل فيصل عبدالحسن إلى الدعوة إلى إشراك ممثلين عن المجتمع، من خلال ترشيحهم من قبل الأحزاب الفاعلة، أو من طرف جمعيات المجتمع المدني، وذلك لمساعدة اللجنة في اتخاذ قرار دعم هذا الفيلم أو استثناء ذاك، حتى يتم تجنب تكرار إعادة المشهد في كلّ مرّة، حين يقدّم الدعم لبعض الأفلام، ويهمل غيرها يستحق الدعم، فيثير ذلك زوبعة من ردود أفعال الكثيرين ويوجد الحزازات والمشاكل في الوسط السينمائي المغربي.

لقد اعتبرت ماجدة واصف، المندوبة العامة لمهرجان السينما العربية بباريس ومرسيليا، نظام الدعم السينمائي الذي اعتمده المغرب لدعم الإنتاج السينمائي «نموذجاً يحتذى به في العالم العربي». وقالت إنه أصبح حالياً الأكبر بالعالم العربي. وهنا يوضح أن الدعم مكسب للمخرجين المغاربة، وينبغي أن يعضوا عليه بالنواجذ، وأن يساهموا في أن ينتصر هنا الاختيار للجمال والجودة، مما قد يساهم في تصالح الجمهور الواسع مع السينما، ومما قد يدفع المنتجين الخواص إلى ركوب تجربة الاستثمار في القطاع، وأيضاً تشجيع إنشاء قاعات سينمائية أخرى بمواصفات عالمية، بل الأكثر من ذلك البحث عن أسواق أخرى للترويج للفيلم المغربي، بدل الاكتفاء بفيلم يشارك في المهرجانات الدولية، ويعجز عن اقتحام قاعات الآخرين العمومية.

خارج الدعم !

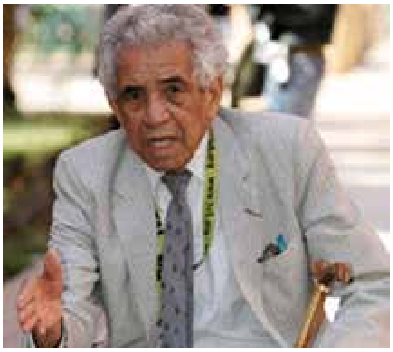
محمد البوعيادي

كان الظهور الأولي للسينما في المغرب من خلال تجربة سينمائية لها كلّ المقومات المميّزة للسينما المستقلّة، ويتعلّق الأمر بتجربة الرائد محمد عصفور الذي يُعدّ بحق أول مخرج سينمائي مغربي يلج مجال الإبداع السينمائي. ويعود الفضل لمحمد عصفور في التأسيس للبدايات الأولى للسينما المغربية، كما يمكن اعتبار تجربته مؤسّسة لنموذج السينما المستقلّة بالمغرب. فما يميّز هذه التجربة وجودها خارج رعاية الدولة وخارج المدار التجاري الذي لطالما سيطر عليه القطاع الخاص. منذ أول أفلامه «ابن الغابة» (1941)، وهو لازال طفلاً لم يتجاوز عمره 14 سنة، فقد واظب عصفور على إنتاج وإبداع وترويج أفلامه في استقلال تام عن المؤسّسة، حيث اعتمد كلياً على إمكانياته المادية المحدودة، واستعان بأصدقائه وأفراد عائلته، بل وأسّس بنية ترويجية؛ إذ حوّل محمد عصفور مرائب السيارات إلى قاعات سينمائية يعرض فيها أفلامه لجمهور مشكّل في غالبه من الأطفال، حيث امتلك بمدينة الدار البيضاء ثلاث «قاعات» سينمائية خاصة لتوزيع أفلامه. إن اللافت في تجربة عصفور السينمائية تأسيسها على مبدأي الاستقلالية والعشق، فالأول يتأكد من خلال الحرّيّة المطلقة التي تمتع بها الراحل محمد عصفور سواء على المستوى الإنتاجي أو الإبداعي أو الترويجي، وهو ما سمح له أن يصير سيد فعله الإبداعي وألّا يظلّ تحت رحمة سلطة المال والمؤسّسات الراعية، والثاني يتمثل في كون أن هاجس الفعل الإبداعي في تجربة عصفور كان هو العشق، حيث استطاع أن ينجز أفلاماً تعبّر عن وجهة نظره وتعكس هواجسه الإبداعية. لقد ظلّت «عيسى الأطلس» (1951) و«جحا» (1951) و«أموك الذي لا يقهر» (1954) و«الابن العاق» (1958) و«بوخو النجار» و«اليتيم» (1957) و«الهاربون» (1963) و«طريق الأمل» (1964) و«الكنز المرصود» (1970) نماذج مؤسّسة لتجربة سينمائية تتضمن كلّ ملامح ومقومات السينما المستقلّة.

إذا كانت السينما المستقلّة بالمغرب عرفت بدايتها الأولى في الأربعينيات مع تجربة الراحل محمد عصفور الذي يمكن اعتباره رائداً لهذا النموذج من السينما، فإن فترة السبعينيات، بما تشكّله من أهمية في تاريخ المغرب المعاصر سواء على المستوى الثّقافي أو السياسي أو الفنّي، ستعرف انطلاقة حقيقية لهذا «التيار» الذي سيتعزز بتجارب سينمائية لمخرجين مغاربة اختاروا التعبير عن وجهات نظر وعن رؤى ثقافية وفكرية وجمالية تعكس خصوصيات السينما المستقلّة. هذا النموذج الإبداعي الذي ينحو نحو الاستقلالية سيتواصل بداية السبعينيات مع فيلم «وشمة» (1970) لشركة «سيكما 3» ومخرجه حميد بناني، حيث شكّل الاتحاد الفكري والمالي الأرضية التي انخرط فيها كلٌ من حميد بناني وأحمد البوعناني وعبد المجيد الرشيش ومحمد السقاط لإنتاج فيلم سينمائي يحقّق بعض صفات الفيلم المستقلّ. هذا البعد الجماعي المؤسّس على الأرضية الفكرية والمالية سيتأكد أيضاً من خلال تجربة سينمائية أطلق عليها مجموعة الدار البيضاء الأولى، وهي المجموعة التي ضمت كلاً من محمد الركاب، وعبد القادر لقطع، ومصطفى الدرقاوي، وسعد الشرايبي، ونور الدين كونجار، والعربي بلعكاف، وعبد الكريم الدرقاوي الذين أنتجوا فيلماً مهماً بعنوان «رماد الزريبة» (1977). هذا البعد الجماعي سيستمر مع ما عُرِفَ بمجموعة «الدار البيضاء الثانية»، والتي سعى أعضاؤها إلى الاتحاد مالياً وتقنيّاً من أجل إنتاج فيلم لكلّ مخرج في الفترة ما بين 1990 و1992، حيث ضمت هذه المجموعة كلاً من حكيم النوري، وحسن بن جلون، وسعد الشرايبي، وعبد القادر لقطع، ومصطفى الدرقاوي وأخرجوا على التوالي: «المطرقة والسندان» (1990) و«عرس الآخرين» (1990) و«أيام من حياة عادية» (1991) و«حب في الدار البيضاء» (1991) و«قصة أولى» (1992). ولَعلّ الملاحظة التي يمكن تسجيلها بصدد هذه المجموعات الثلاث هو ما يلي:

1) إن تجربتي «سيكما3» و«مجموعة الدار البيضاء الأولى» تحققان الملامح الكبرى لمفهوم السينما المستقلّة، وهي الملامح التي يتقاطع فيها بشكل جلي البعدان الفكري والمالي، حيث استطاعتا أن تنتجا عملين سينمائيين يحضر فيهما ذلك الهوس التجريبي والطليعي الذي يحدِّد هويّة الفيلم المستقلّ.

2) إن معنى الاستقلالية في هذه التجربة يحضر بشكل جلي من خلال الاتحاد المالي والتقني الذي اختاره هؤلاء المخرجون لمواجهة المشاكل الإنتاجية التي



محمد عصفور



أحمد أبو العناني



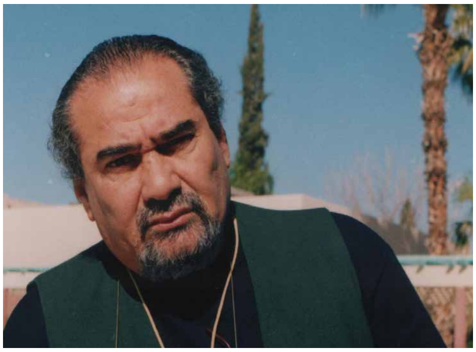
حميد بناني



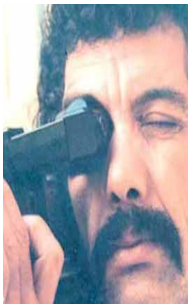
عبد الكريم الدرقاوي



سعد الشرايبي



مصطفى الدرقاوي



محمد الركاب



ملصق فيلم رماد الزريبة



ملصق فيلم البحر من ورائكم



هشام العسري



ملصق فيلم جوع كلبك

كانت تعترض المخرج المغربي وإن كانت المستويات الإبداعية تتفاوت من فيلم لآخر ومن مخرج لآخر.

لقد اغتنت الخزانة السينمائية المغربية بنماذج من الأفلام المستقلّة عبر فترات وسياقات لاحقة، حيث يبرز كلّ مرّة مخرج أو فيلم يحقّق الصفات الإبداعية للسينما المستقلّة. وفي هذا السياق ستعرف بداية الألفية ظهور بعض التجارب والأسماء التي شكّلت أفلامها امتداداً للملامح الكبرى للفيلم المستقلّ سواء في بعديها الفكري والجمالي أو المالي، وسيبدو مسعى تقويض آليات التمثل التقليدية المرتبطة بمؤسّسات الصناعة السينمائية واضحاً من خلال عنصر التجريب. ومن بين الأسماء التي يتوضّح عندها هذا المسعى يمكن الإشارة إلى تجربة المخرج محمد زين الدين، خاصة في فيلمه «يقظة» (2003) والمخرج حميد فريدي في فيلمه «الدراجة» (2007) كما يتوضّح أيضاً في أفلام المخرج هشام العسري «هم الكلاب» (2013)، و«البحر من ورائكم» (2014)، و«جوع كلبك» (2015)، ففي أفلام هذا الأخير تتحقّق بعض ملامح السينما المستقلّة، خاصة منها ما يتعلّق بالبحث عن تجريب جماليات بديلة، فما يميّز تجربة هشام العسري هو ذلك «النكاء الجمالي» الذي يجد ترجمته من خلال مجموعة من التقنيات التي يوظفها المخرج والتي تسم أسلوبه الإبداعي وتؤسّس لخصوصيته.

تظلّ السينما المستقلة مساحة إبداعية للتجريب والطليعية وتقويض النظم الكلاسيكية في التمثل، كما أنها سياق فكري لإنتاج المعرفة التي تؤمن بفعل المقاومة باعتباره خياراً للتحرّر ولتجسيد الاختلاف. وبما أنها تتبنى المقاومة كآلية لتأكيد وجودها الرمزي، فإن السينما المستقلّة تسعى لتأكيد هذا الوجود خارج مؤسّسات الصناعة السينمائية الكبرى بأنظمتها وأحلامها وأوهامها التي ما فتئت تثبتها عبر مجموعة من الصيغ لعلّ أبرزها نظام النجوم «star system».



آراء، انتقادات، مُتَمَنِّيات

استطلاع: محمد اشويكة

باتت السينما المغربية تثير الاهتمام بشكل كبير من لدن الجمهور والمتتبعين والنقّاد والباحثين والطلبة والمنشغلين بالبحث والتدريس، فالبرغم من تراجع مشاهدتها في قاعات العرض التي تختفي بالتدريج سنة بعد أخرى، إلّا أن متابعتها تتم بطرق أخرى، وخاصة عبر التحميل الإلكتروني والقرصنة والتليفزيون والمهرجانات والملتقيات والتظاهرات السينمائية المقامة في شتى بقاع المغرب، وهي مؤشرات دالة على قيمتها رغم سلبيات القرصنة وإضرارها بالمؤلّفين والمنتجين والموزعين والمستغلين. لقد حقّقت السينما المغربية طفرة كميّة مهمة، وكرّست أسلوباً نوعياً يُحْسَبُ لمخرجين مجتهدين قلائل، وفي المقابل قد طفت على السطح ظواهر سلبية تتعلّق باختراق القطاع من قِبَلِ الباحثين عن المال على حساب الإبداع بدعوى حرّيّة التعبير والاستثمار وما إلى ذلك من مقولات سيثبت الزمن بأنها ستتهاوى لأن تحويل القطاع إلى مجال للتجارة سيلحق الكارثة بالتربية والذوق والخيال وأسلوب العيش والقيم... في هذا الاستطلاع نستجلي آراء عيّنة مختلفة من المهتمين والمتتبعين:

محمد حافظي
(مكون في المعهد المتخصّص في مهن السينما بورزازات):

الحديث عن السينما المغربية ذو شجون، إنها سينما وطنية من المفروض فيها أن تتحدّث عنا ونجد في شخوصها والقضايا التي تعالجها ذواتنا ومشاكلنا

مصوغة بفَنّيّة تبعدها عن المباشر والتافه. لكن ما نجده هو سينما تعبّر عن هموم أصحابها وعن أهوائهم السياسية مستعملين في غالب الأحيان قوالب تعوزها الفَنّيّة بالرغم من إخراجها الجيد وتقنياتها العالية. كما أن عِدّة سيناريوهات تفتقر لحرفية البناء الدرامي السينمائي، ومنها ما يعتمد كليشيهات وكوميديا مبتذلة يتهافت عليها الجمهور العريض وينفر منها الواعي والمثقف.

أضف إلى ذلك أن الأجيال الصاعدة لا تعرف إلّا أفلام العشرية الأخيرة دونما أفلام الأبيض والأسود أو الغنائية. وهذا ليس تقصيراً منهم، بل المسؤولية تتحمّلها الجهة الوصية على القطاع والقنوات المليئة بالبرامج الفاشلة وعدم وجود قاعات سينمائية حتى في المدن التي تُدرَّس بها السينما كورزازات.

سعيد شملال
(باحث وناقد سينمائي):

لا يمكن لأي أحد اليوم أن ينكر الطفرة السينمائية التي يشهدها المغرب، سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيع... بيد أن السينما المغربية، في رأيي المتواضع، لم تبصم بعد على مسار محدّد وواضح المعالم، حيث إن التجريب، كما ورد في خلاصات ساندرا كارتر في كتابها حول السينما بالمغرب، لازال الأمر الطاغي على التجربة المغربية. بالرغم من مرور ما يناهز ستين سنة على بداية السينما المغربية في شِق الفيلم الطويل، إلّا أنه لا يمكن الحديث عن مدرسة (أو مدارس) سينمائية مغربية لها مميزاتها الجمالية الخاصة ليبقى السؤال مطروحاً: هل يمكن الحديث عن سينما مغربية أم السينما بالمغرب؟

محمد تنفو
(قاص - ناقد أدبي):

لا يمكن إنكار أن السينما في المغرب عرفت في العقود الأخيرة تطوُّراً ملحوظاً من حيث الكَمّ والنوع. لكن هذا التطوُّر لم يصل إلى المستوى المطلوب. فالسينما في المغرب حديثة الولادة مقارنة بالسينما الغربية العريقة. لذلك تحتاج إلى بذل مجهودات جبارة والعمل وفق استراتيجيات محدّدة. يجب أن يواكب التحسن التقني تطوُّراً على مستوى المضمون الذي يبدو، في أغلب الأفلام، هشاً وسطحياً، ومفتقراً للرؤية العميقة. يلزم أيضاً استثمار ما هو محلي ووطني، ومنحه بعداً إنسانياً وكونياً. وهذا لن يتحقّق سوى بالانفتاح على الأدب. كما يلزم على الجهات المسؤولة أن تضرب صفحاً عن عمل الهواة والمتطفلين، وتقدّم الدعم اللازم للمحترفين والمتخصصين. فلا يمكن للمخرج إنْ كان مخرجاً أن يقوم بدور السيناريست أو مهمة المتخصّص في الموسيقى التصويرية. فالتخصُّص يُعدّ شرطاً أساسياً للجودة. آنذاك، يمكن الحديث عن صناعة سينمائية مغربية.

محمد ملال
(أستاذ الفَنّ التشكيلي):

رغم المجهودات والمحاولات المبذولة لجعل السينما المغربية تبدو على أحسن وجه وفي أحسن صورة، فإنها لا زالت تعيش وضعاً خاصاً يجعلها عاجزة عن تحقيق المنافسة في السوق، والسمو إلى عالم الرقي الذي يطبع الفَنّ السابع الذي يطمح إليه المشاهد المغربي وغيره.

فهل الخلل يكمن في النصّ أو طريقة التعامل معه من قِبَل المخرجين والمشرفين على العملية الإبداعية؟ أم أن المسؤولية يتحمّلها المركز السينمائي المغربي من جانب المراقبة والتسيير الصحيح وما يدور في الكواليس، وإسناد المسؤوليات الكبرى لغير المؤهلين وتهميش ذوي الاختصاصات والجوانب الأخرى من الثّقافة الوطنية؟ أم أن اللمسة الساذجة جزءاً لا يتجزأ من أسلوبنا في إنتاج أي فيلم، وأننا لا نتقن سوى تقديم الرداءة إلى الجمهور الذي استقال من القاعات أصلاً كلما تعلّق الأمر بفيلم مغربي؟

صفاء لمهوس
(طالبة سينما):

بين من يؤيد دعم السينما المغربية وبين من يجزم أن مشكل هذه الأخيرة هو أزمة سيناريو بالأساس تظلّ التجربة المغربية محترمة، خصوصاً أن أول فيلم مغربي «الابن العاق» لمخرجه محمد عصفور لم يَرَ النور إلّا بعد خروج الحماية الفرنسية على المغرب بسنوات. الآن، هناك نوع من الحِراك على مستوى الصورة والمؤثرات، لكن النمطية التي يسلكها بعض المخرجين باشتغالهم على نفس التيمة يؤثر في الناشئة السينمائية إلى درجة أن إبداعهم أو مفهومهم للسينما يجد في أن السوق تطلب هذه النوعية لا غيرها (فيلمي «الزيرو» و«كازانيجرا» مثلاً).

أكيد أن السينما المغربية فتية، لكنني أود أن أرى أفلاماً سريالية، فليس بالضرورة أن نعتمد على الرواية والحبكة والخط الصاعد والنازل في الأحداث، كما أتمنى أن أرى فيلماً يتوّج في مراكش لا أن يحضر فنانونا ومخرجونا فقط من أجل «التمهرج»، ولِمَ لا يفوز فيلم مغربي بمهرجان «كان» ويتوّج فنانونا بالأوسكار والسيزار؟ وهذه متمنيات شابة تدرس السينما وتحاول أن تفهم الحِراك أو بالأحرى أن ترى سينما أفضل.

ريم جوهري
(تلميذة):

الفَنّ مرآة المجتمع، وهذا بدوره ينطبق على السينما المغربية فهي تعكس المرآة الحقيقية للمجتمع. وقد بلغت مكانة مهمة خاصة في ظِلّ مشاركتها الواسعة وحضورها القوي في التظاهرات العالمية وتتويجها بعِدّة جوائز في كبريات الفعاليات الدولية. لكنه، ورغم التراكم النسبي على المستوى الفيلموغرافي، إلّا أن هناك بعض الأفلام هي التي حقّقت نجاحاً جماهيرياً، لأنها تعالج مواضيع أقرب إلى الوجدان العام كالأفلام المرحة ذات الحس الفكاهي. إلّا أنني، ورغم كلّ هذا النجاح الذي حقّقته السينما المغربية، أعتقد أنه لا زالت هناك بعض الإنتاجات التي لا صلة لها بالمجتمع المغربي وثقافته، ولا تلبي إلّا طلبات أصحاب الاهتمامات الخاصة، بل إنها ترضي طبقة معيّنة من المجتمع فقط.



العمل الفني للفنانة الفلسطينية منى حاطوم

مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني

تحفل مدونة الفَنّ التشكيلي الفلسطيني بالغنى والتنوُّع والتجدّد، في علاقة الواقع بمضمون الصورة وتكوينها.. د.عيسى ديبي أراد أن يطرح سؤاله المهم في هذا المحور وهو، هل نحن بحاجة إلى تأريخ الفَنّ؟ ويقول إن مئة عام من التجربة الفلسطينية الحديثة لم توثّق بشكل كافٍ أو مرضٍ رغم وجود أربع محاولات مهمة، تبدأ بالكتاب المرجعي للفَنّان إسماعيل شموط الذي كان نصاً نضالياً في تأريخ التجربة الفلسطينية التي كانت تشهد مرحلة إطلاق الأحلام وانصهار الشخصي بالعام. والمحاولة الثانية التي جاءت عبر قيام رائد الحركة الفَنّيّة عبد عابدي بالتوثيق الإعلامي، ثم المحاولة الثالثة التي اقترنت بصدور دراسة أكاديمية حول الفَنّ الفلسطيني للفَنّان بشير مخول، وبصدور كتابه المشترك مع الناقد البريطاني جوردون هونز بعنوان «جذور الفَنّ الفلسطيني»، وانتهاءً بكتاب «الفَنّ الفلسطيني»، وتقارير صحافية مهمة للكاتبة سامية حلبي.

تُشكّل المقالات الخمس حول الفَنّ التشكيلي، في هذا الملف الخاص، امتداداً لحالة الحوار بين الفَنّانين والمهتمين والنقّاد حول المنجز الفَنّي الفلسطيني، حوار بالكتابة ومحاولات التأريخ، وحوار بالأعمال الفَنّيّة عبر المعارض الفردية والجماعية. ويمكن القول إن الجيل الجديد من الفَنّانين فتح الأبواب على الحداثة برؤى غير نمطية، غير أن التحدّي الأكبر هو بالانفتاح على المجتمع الفلسطيني من موقع الناقد والمبادر إلى رفع الذائقة الفَنّيّة والجمالية.

تقديم وإعداد: مهند عبد الحميد

علامات على الطريق

نصف قرن من الفَنّ في فلسطين

يتميز الفَنّ التشكيلي في فلسطين بالغنى والتنوّع والعديد من المزايا والسمات التي يصعب على أي ناقد رصدها بعجالة، وهي إلى ذلك مدونة متجدِّدة ودائمة التطوُّر والحيوية. سيلاحظ الدارس امتداد هذه الممارسات الفَنّيّة على فترات زمنية مختلفة ومنتشرة وممتدة على جغرافيا واسعة غير مقتصرة على حدود فلسطين التاريخية، حيث أماكن الوجود الفلسطيني المتعدِّدة في بلادهم والمهجر.



خالد حوراني

خالد حوراني (رام الله)

وإذا كانت النكبة في العام 1948 قد شكّلت منعطفاً في التاريخ الفلسطيني، فكم حري بالفَنّ أن يتأثر بذلك. فقد حال تشريد الشعب الفلسطيني دون استمرار الحياة الطبيعية وانقطعت حبال التطوُّر والإنتاج الفَنّي المتأصل، لتقوم بعدها أشلاء حياة مبعثرة في ما تبقّى من وطن وفي شتى بقاع الأرض إلى جانب من بقي منهم في مناطق الـ 48. واقع ما بعد النكبة أثّر على طريقة عمرانهم وملابسهم وصناعاتهم وعاداتهم وحرفهم التقليدية وفَنّهم.

لقد فجّرت المأساة الفلسطينية المشاعر الوطنية وأبرزت المعنى السياسي لممارسة الفَنّ ووسائل التعبير المختلفة المنادية بالتحرّر الوطني والاستقلال، وبهذا دخل الفَنّ على خط المواجهة.

إن الصدى السياسي للممارسات الفَنّيّة في فلسطين أصبح طاغياً ولطالما عرف الفَنّ كفعل مقاومة محملاً بمعاني الصمود وتأكيد الهويّة في مواجهة محاولات نفيها. هكذا، يعرف الفَنّ في السياق الفلسطيني كفَنّ مجند وفي حالة مواجهة، وغالباً ما يقرأ في إطار الصراع حتى لو تعمّد الفَنّان تجاهل الواقع السياسي المباشر والتفت لقضايا اجتماعية داخلية أو جمالية بحتة.

رسم الفلسطيني ونحت ونقش وكتب قبل الاحتلال وبعده وزيّن حياته بالتطريز والحلي والعمارة والخطوط والزخارف كأي شعب حي له فنونه الممتدة من حواكير البيت إلى المزرعة وإلى المباني في المدن وأماكنه المقسة وطوّر صناعاته الحرفية وخزفه وأيقوناته والرسومات التي تزيّن جدران البيوت ورسم الطبيعة والإنسان والحيوانات والشجر. واتسمت الفنون في فلسطين بمزايا خاصة لها علاقة بالجغرافيا والتجربة الإنسانية والاحتكاك بالجوار القريب والعالم الواسع وخصوصية المكان الدينية والروحية. إلى جانب الفنون الشعبية برزت هناك العديد من الأسماء كفَنّانين في مطلع القرن العشرين وبعده. توزّعت بين المواهب الفطرية والدراسة الأكاديمية التي بدأت مع ابتعاث البعض للدراسة في مدن أوروبية وفي الداخل على أيدي مدربين أجانب ومحليين.

ومن الأسماء التي دونتها المراجع في تلك الفترة، نقولا الصايغ، توفيق جوهرية،



العمل الفني: منى حاطوم

داود زلاطيمو الذي تتلمذ على يديه الفَنّان إسماعيل شموط لاحقاً. هؤلاء يعتبرون من الطلائع الريادية الأولى لولادة الفَنّ التشكيلي في فلسطين بالمعنى الحديث. ذلك الفَنّ المتصل بالحياة وذو البعد الجمالي والوظيفي، كالاهتمام بجذب السياح والحجاج إلى الأماكن المقدسة، فضلاً عن استجابته لرغبات الجمهور وحاجاته. ومن الفَنّانين الذين التحقوا بمدارس أوروبية في حينه الفَنّان «حنا مسمار» المولود في مدينة الناصرة عام 1898 والذي التحق بالمدرسة الألمانية التي تعلّم فيها فَنّ الخزف، ليفتتح بعد تخرجه فيها عام 1925 محترفاً لإنتاج القطع الخزفية الوظيفية والتراثية. وبعد النكبة اتجهت أعماله النحتية لتصوير واقع المعاناة الفلسطينية.

والفَنّان «فضّول عودة» المولود في مدينة الناصرة عام 1906، الذي أتيحت له الفرصة لمتابعة الدراسة في إيطاليا وحصوله على الإجازة الجامعية في مجال الرسم والتصوير، وليعود بعدها إلى فلسطين لمزاولة مهنة تدريس التربية الفَنّيّة، واستقرّ به المطاف بعد النكبة في لبنان، حيث تابع عمله هناك كرسام ومدرس.

وتحفظ المدونة أيضاً اسم الخطاط والفَنّان جمال بدران، المولود في مدينة حيفا عام 1909، الذي درس في «مدرسة الفنون والزخارف» بمدينة القاهرة، ليتخرج عام 1927 ويعمل مدرساً في الكلية العربية والمدرسة الرشيدية بمدينة القدس، وكان له محترف شهير في مدينة رام الله، لكنه غادر في أثناء النكبة إلى سورية وعاش في دمشق واستمر في مزاولة عمله كمدرس للفنون في دار المعلمين، وقد كان له أكبر الأثر في اكتشاف المواهب الفَنّيّة ودعمها، ومن الذين تتلمذوا على يديه في فلسطين، أخوه عبد الرزاق بدران.

وقائمة الأسماء تطول لتضمّ أسماء الفَنّانين محمد وفا الدجاني، جبرا إبراهيم جبرا الذي ذاع صيته في الرسم والترجمة والأدب. وفي أربعينيات القرن العشرين برزت أسماء مثل فيصل الطاهر، وخليل بدوية من يافا، ونجاتي الإمام الحسيني، وداود الجاعوني المولود في القدس والذي درس في الأزهر لمدة عام ثم تعلّم الرسم والخط والزخرفة بمدرسة الفنون التطبيقية بالقاهرة عام 1938، وعمل مدرساً للرسم والخط والزخرفة في





العمل الفني: اسماعيل شموط

مدارس القدس والمجدل حتى عام 1948، حيث انتقل لمدينة غَزّة فالكويت، وهو فَنّان لوحاته مسكونة بجماليات الخط العربي. وشريف الخضرا المُتخرج في مدرسة الصناعات الزخرفية عام 1938 ثم درس فَنّ التصوير الملوّن في معهد «ليوناردو دافينشي» في القاهرة. وقد لمعت أيضاً أسماء مثل فاطمة المحب، صوفيا حلبي، أديب الزعيم، حربي حب رمان، زلفى السعدي، عبدالبديع صبح، بشير شمّا، ممدوح الخياط، منير ساق الله، عبد القادر وفائي، جورج فاخوري، محمد الشاعر، عبدالله عجينة، عبدالرزاق اليحيى، روبير مكي، جوزيف مارون. وليس أوضح للدلالة على الحيوية التي كانت تتسم بها ممارسة الفَنّ في فلسطين إلّا تلك الصفحات من دفتر الزوار لمعرض الفَنّانة زلفى السعدي، والذي أُقيم في القدس في العام 1933 في إطار المعرض العالمي في فلسطين والحفاوة التي اُستقبل بها هذا المعرض.

مع الوقت وعلى هذه الشجرات وافرة الأغصان نمت بذور فَنّيّة كثيرة، فرغم الانعطافة والهزيمة والظلم، إلّا أنه تشكّلت مع الوقت رغبة جامحة في إنتاج الفَنّ المعبّر عن قضايا الإنسان وهمومه، وراحت المعارض والإنتاجات الفَنّيّة ترافق الأحداث وترفع من معنويات الناس وتؤرشف قصصهم وتؤرّخ لحالهم، وقد شكّل المعرض التاريخي الذي أقامه الفنّان إسماعيل شموط في القاهرة وغَزّة والذي افتتحه الراحل جمال عبد الناصر عام 1954 نقطة دفع باتجاه بلورة مدونة جديدة أو صفحات أخرى في تاريخ هذا الفَنّ المرتبط بالقضية. فمن ناحية سجلت أعمال شموط جردة حساب مع التاريخ والذاكرة وعبّرت عن النكبة والتشرُّد والصمود، ولاحقاً المقاومة. شموط الذي يُعدّ بحق واحداً من الآباء المؤسّسين لما بات يُعرف بالحركة التشكيلية الحديثة في فلسطين وهو المولود في مدينة (اللد) عام 1930، كان لا يزال في الثامنة عشرة من عمره عندما نزح مع عائلته في العام 1948 من مدينة اللد إلى مخيم خانيونس للاجئين في قطاع غَزّة وقد كانت المنطقة التي انتقل إليها اللاجئون عبارة عن رمال خالية ممتدة ونقيض الخضرة والبيارات والجبال والسهول التي عاشها شموط منذ طفولته.

وربما ينطبق عليه كفَنّان أكثر من أي فنان آخر شرط قراءته في السياق الاجتماعي والسياسي نظراً لطول تجربته وفرادتها، فالرجل عاش وعمره أكبر من الدولة التي تسببت في مأساته ومأساة شعبه وأعماله تكاد تكون وثائق وسجلات لهذه المعركة الممتدة منذ النكبة



العمل الفني: القدس ، داود زلاطيمو



العمل الفني: هاني زعرب

وحتى يومنا هنا.. كونها تشكل سلسلة متصلة تفضي إلى سيرته كفنّان وإلى سيرة الشعب الذي ينتمي إليه.

وتبقى لوحات شموط التي تحوّل بعضها إلى أيقونات وملاحم مثل «إلى أين؟» (1953) والتي تصوّر عجوزاً وثلاثة أطفال في فضاء قاحل وفي الخلفية البعيدة آثار قرية، و«سنعود» (1954) و«ذكريات ونار» (1956) و«عروسان على الحدود» (1962) وغيرها من بواكير أعماله الواقعية التي نافست الكاميرا في تصوير النكبة والنزوح. هذه اللوحات تبقى في الذاكرة والوجدان كوثائق وليست مجرد لوحات تعبيرية، الأمر الذي أكسبها أهمية تاريخية إلى جانب إمكانياتها التعبيرية. وقد وقفت أعمال شموط بجدارة إلى جانب الصور المتوافرة للنكبة بالأبيض والأسود آنذاك والتي في الغالب كانت لمصورين أجانب ولبعض المصورين الفلسطينيين. إن تراجيديا النكبة التي عاشها الفنّان بوعي الشاب ونقلها بريشته وبألوان الزيت على التوالي أسوة بلوحات الفنّانين الكبار في حينه توثيقاً وتعبيراً عن المرارة والظلم التاريخي الذي لحق به وبمجموع اللاجئين وهم ينتزعون من أرضهم عنوة ويشردون كانت بمثابة الدليل ورواية الشاهد التي تركت بصماتها على مسيرة الفَنّ في فلسطين بعد ذلك، وكذلك الصمود والمقاومة في أعماله اللاحقة والتي نلحظ بها استمرار رصده لحالة الفلسطينيين ولملاحم وصور البطولة التي ظهرت في أعماله. شموط نقل الضحية من حالة الضياع والألم كما في لوحة «إلى أين؟»، إلى حالة التأمل في «ذكريات ونار» ثم إلى حالة الصمود والأمل، كما في «عروسان على الحدود»، ولاحقاً المقاومة والثورة في كلّ تجلياتها بدءاً من الثورة المسلحة وحتى ثورة الحجارة والفدائيين.

مثلما تعلّم شموط على يد معلمه الأول داود زلاطيمو، تعلّم وتأثر آخرون بفَنّ شموط ومجايليه لاحقاً وقد أصبح للفَنّ مؤسّساته أيضاً التي ترافقت مع تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية في العام 1964.

إلى جانب إسماعيل شموط وزوجته الفنّانة تمام الأكحل برزت هناك أسماء كثيرة، ففي أواسط الخمسينيات تبع هؤلاء الفنّانين مجموعةٌ أخرى كانت تُعدّ من الوجوه والمواهب الجديدة في هذا المجال؛ مثل الفنّان توفيق عبد العال، ولاحقاً عبد الحي مسلم وجمال غربية ونصر عبد العزيز وبشير السنوار وشفيق رضوان وسمير سلامة وإبراهيم هزيمة وكمال بلاطة وبول جرجسيان وسامية حلبي وعبد الرحمن المزين وآخرين كثر يصعب حصرهم. غير أن هذه المدونة تحمل الكثير من الإنجازات والتنوّع حتى الستينيات والسبعينيات تخرجت هذه المجموعات في الأكاديميات والكليات الفَنّيّة التي درسوا بها، وأصبحت هذه المجموعات نشيطة في الأوساط الفَنّيّة، سواء الفلسطينية أم العربية؛ فقد أقيمت المعارض الجماعية والندوات، واستقطبت حالة الحِراك فنانين جداً من أمثال سامية طقطق الزور ومحمد بوشناق ومصطفى الحلاج وحسني رضوان، ونشّطت فنانين سابقين كعفاف عرفات، وغيرهم كثر امتد تأثيرهم على المشهد الفَنّي في فلسطين حتى يومنا هذا.

كانت تصلنا تلك اللوحات مطبوعة وتعلّق على جدران البيوت والمحلات، وكانت لوحات شموط ولاحقاً سليمان منصور وفتحي غبن ونبيل عناني وتيسير بركات وكامل المغني هي الأبرز، منجزات تربينا عليها، وكنت كفنّان من جيل مختلف أبحث بين ثناياها عن لغتي. وأنا أسأل هل أقطع معها؟ كنت أرى بعضها مغرقة في الرومانسية والشعارات وبعضها يشبه الرسوم التوضيحية وكثيراً من الحرف والبكائيات. رغم ذلك أدركت أهميتها وأحببت بعضها. ووجدت ضالتي مع فنانين آخرين معاصرين أمثال منى حاطوم وخليل رباح، وأملي جاسر وشريف واكد وتيسير بطنيجي وغيرهم، وقد ازدادت مدونة الفَنّ في ما بعد غنى وتنوّعاً، غير أنني في هذا المقال سأقف عند ذلك وأقفز إلى العام 2009 لنتأمل تجربة الفنان المعاصر هاني زعرب، وكأننا بها نصغى إلى رجع الصدى للوحة شموط «ذكريات ونار».



عدنية شبلي

عن الواقع الذي يقف خلف التجريدية

كثيرة هي الأحيان التي نتعامل فيها مع الصور الفوتوغرافية على أنها تعرض الواقع بدقة لا مثيل لها، مثلما هو الأمر مع لوحات فَنّيّة تمّ رسمها بالاعتماد على الهندسة المنظورية، التي شهد استخدامها انتشاراً واسعاً في عصر النهضة في أوروبا بين أهم الفَنّانين كساندرو بوتيشيللي (1455 - 1510)، وميكال– أنجلو كرافاجو (1571– 1610)، ويان فرمير (1632 - 1675). ثم بعد غيابها في العصر الحديث مع الفَنّانين التكعيبيين والتجريديين والتعبيريين، عادت تقنية الهندسة المنظورية للظهور مجدّداً مع فنانين معاصرين وإن كانت بشكل مغاير. دافيد هوكني (1937) مثلاً يعتمد في رسوماته على الهندسة المنظورية كمرجع، ولكن عبر النظر من نقاط متباينة، وليس واحدة فقط كما هو الأمر في العادة. ويعود شعورنا حول واقعية صورة أو لوحة ما، في هذه الحالات، كما يُشير بعض منظّري الثّقافة البصرية، وعلى رأسهم مارتن جاي ونورمان بريسون، إلى العلاقات الهندسية بين الأجسام المصوّرة، أو المرسومة والنِسَب بين أحجامها، دون تدخُّل من طرفنا، وهو ما يضفي عليها كذلك طابع «الموضوعية».

عدنية شبلي

إلّا إن كلّ هذا الحديث، يدور حول انعكاس الواقع في مضمون الصورة، وما يظهر فيها من أشكال. ماذا عن انعكاس الواقع في تكوينها؟ فلا يمكن تجاهل حقيقة أن اتباع الهندسية المنظورية في تكوين رسومات عصر النهضة، وحتى التصوير الفوتوغرافي، هو نتاج لحدث تاريخي مُعيّن رافق ظهور حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر، والتي شهدت ترجمة كتاب «المناظر» لحسن بن الهيثم، ومن ثَمّ تعريف الرسامين (والعلماء والمفكّرين أيضاً) في أوروبا بالهندسة المنظورية. إنما يمكن القول إن الواقع دائماً ما ينعكس في تكوين الرسومات، على نقيض مضمونها الذي قد لا يفعل ذلك في جميع الأحيان. أقول ذلك وفي ذهني أعمال الرسام هاني زعرب (1976، مخيم رفح/غزّة). بدءاً بمجموعته الفَنّيّة «حصار» (2004 - 2006)، مروراً بـ«مخرج» (2006)، ثم «تعليق» (2008)، وحتى مجموعته الأخيرة «حب بجودة منخفضة» (2015)، أعمال زعرب نادراً ما تتّبع الهندسية المنظورية في مضمونها، باستثناء بعض الرسومات في مجموعتي «درس طيران» و«انتظار» (2009) بشكل عام، الأشكال التي يرسمها زعرب تتقوقع في أكثر الوضعيات الجسدية استحالة، أو مشوّهة، إن لم تكنّ مجرّدة من أي تفصيل، كما أن ألوانها محدودة وفي الغالب قاتمة. مع ذلك، هي ليست إلّا انعكاساً دقيقاً للواقع في تكوينها. مجموعة «تعليق»، هي مثال رئيسي على ذلك.

أبدأ بوضعية الفَنّان، وكيف يحدّدها الواقع المحيط بالفَنّان.

لوحة وصيفات الشرف (1656) للفَنّان دييجو فيلاثكيث (1599 - 1660)، تعرض وضعية الفَنّان وهو في خضم عملية إنتاج اللوحة، واقفاً أمام القماش، بيده ريشة وطبق الألوان. واقعية مضمون اللوحة تؤكد اعتمادها على مبدأ الهندسة المنظورية، كما تفعلن وضعية الرسام، التي تؤكد أنه كي يتمكّن المرء من ذلك على أحسن وجه، عليه أن يكون واقفاً أمام اللوحة.

في زيارة لمرسم هاني زعرب، ألمح مقعداً واطئاً جداً، يكاد يشبه في صغره درجة واطئة كتلك التي يعتمدها المرء للوصول إلى رف عالٍ. وإذ يستوقفني المقعد، ألتف إلى هاني مستفهمة، فيرد، إنه حين يرسم، يفعل ذلك وهو جالس على هذا المقعد الواطئ، بحيث يمكنه أن يطل فوق القماش الممدود على الأرض. باختصار هو يرسم منحنى الجسم واللوحة أسفله. واكتشاف المرء لهذه الوضعية الشخصية لزعرب في أثناء عملية الرسم، يجعله يدرك دون أن يحتاج إلى رؤية ما في اللوحة، إلى



العمل الفني: هاني زعرب

تخلي الفَنّان عن الرسم وفق تقنية الهندسة المنظورية. لكن كيف توّصل زعرب إلى هذه الوضعية من أساسه؟ يتحدّث زعرب عن مولده في مخيم رفح للاجئين، حيث عاش سنوات طفولته خلال فترة انتفاضة العام 1987، والتي خضعت لظروف قاسية، منها فرض قوات الاحتلال لمنع التجول على أهل المخيم لأسابيع طويلة. وخلال تلك الأيام الطويلة التي كان من غير الممكن لأحد مغادرة مكان سكنه، وجد زعرب ملاذاً في أبعد زوايا بيت العائلة؛ زاوية شغلتها كُتُب ومجلات والده، التي احتوى بعضها على رسومات عدّة. وقد حثّت هذه الرسومات زعرب الطفل على نسخها مستخدماً الورق الشفاف. كان يضع الكتاب على الأرض ثم ينحني فوقه لإنجاز عملية النسخ هذه، في وضعية ستلازمه طيلة مسيرته الفَنّيّة، كما وستحدّد أسلوبه في الرسم. منحنياً في تلك الوضعية، أرى زعرب يدفق ألوانه فوق القماش، دافعاً إياها في أنحائه بعفوية تشوّه الأجسام.

وأية ألوان هذه؟

تغلب اللوحات في مجموعة «تعليق» ألوان قاتمة، مصدرها مادة الزفت بالأساس التي يعتمدها زعرب في بعض إنتاجاته. «اختيار مادة الزفت كمادة أساسية لمشروعي الفَنّي «تعليق» هو ثمار تجربة جسدية ونفسية، مرّرت بها خلال فترة مُعيّنة من حياتي. العتمة والألوان الرمادية دائماً سيطرت على المحيط الذي كَبُرْت فيه»، يقول زعرب. ويخص بالذكر حدثاً بعينه، ساهم بشكل رئيسي في احتلال مادة الزفت دوراً مركزياً في إنتاجه الفَنّي، ويتمحور حول شجرة. كما هو معروف، قلّما توفّرت مساحات خضراء في مخيمات اللاجئين عامة، لاكتظاظها. وهكذا إن حدث ذلك وتمكّن أحدهم من زرع شجرة، يكون لها حضور كبير في بحر الرمادية الذي عادة ما يكتنف المخيمات. زعرب يذكر شجرة نخيل، كانت مزروعة قريباً من بيتهم، في ساحة المخيم. بالنسبة له، كانت هذه النخلة نقطة الخضرة الوحيدة في حياته، تؤنسه رؤياها يومياً. ثم ذات يوم، بعد رفع حظر التجول الذي كان قد دام لمدة أربعين يوماً ذلك خلال انتفاضة العام 1987، وجد سكان المخيم بأن شجرة نخيلهم قد تحوّلت إلى سوداء، بعد أن رشتها قوات الاحتلال بمادة الزفت، خلال فترة مكوثهم داخل بيوتهم. ثم تعود مادة الزفت للظهور مجدّداً في حياة زعرب كمادة مركزية، لكن هذه المرة في مدينة رام الله، خلال فترة انتفاضة العام 2000. في فترة إعادة الاجتياحات لبعض المدن الرئيسية في ربيع العام 2002، يصف زعرب، كيف تحوّلت رام الله «إلى أكوام من الزفت المنتشرة في كلّ مكان، بعد تدمير الشوارع فيها لتصبح أكواماً من المواد الخام المكوّنة من الإسمنت والرمل والزفت».

لكن ليس هنا فقط. في تلك الفترة جرى اعتقال زعرب أيضاً، مع بقية أفواج سكان المدينة من الذكور المتراوحة أعمارهم ما بين السادسة عشر والأربعين، بعد أن اُقتيدوا إلى سجن عوفر قرب بلدة بيتونيا. وكان قد تم بناء هذا السجن وقتها على عجلة لاحتواء الأعداد الكبيرة من المعتقلين، حيث تم جرف مساحات واسعة قرب معسكر جيش كان قائماً في المنطقة من قبل، ومن ثم تم سكب مادة الزفت على هذه المساحات ونصب خيم فوقها. وكان على المعتقلين النوم داخل هذه الخيم فوق الزفت المسكوب حديثاً مباشرة، والذي راحت رائحته تتدافع إلى أنف النائمين فوقها مباشرة طيلة الليل. بحسب زعرب، بعد تلك التجربة، عادت مادة الزفت لتعشش ليس فقط في ذاكرته وإنما في وعيه الفَنّي، بحيث كانت الطريقة الوحيدة لمواجهتها هي عبر سكبها بنفسه فوق قماش اللوحة، كما حدث في مجموعته «تعليق».

أما ما يتشكّل فوق القماش إثر هذه المواجهة، فهو مسخ وجوه وأجزاء أجساد مشوّهة، تشكّلها خطوط مادة





العمل الفني: هاني زعرب

الزفت وألوان الزيت الغليظة الداكنة، وتتجمّع في مركز اللوحة، تاركة هوامشها خالية، معيدة تمثيل الركام الذي كان قد صادفه الفنّان في واقعه الحياتي. إنها انعكاس لواقع ناجم عن رغبة الاحتلال الممنهجة في هدم كلّ ما يجري بناؤه من قِبَل الفلسطيني، في إطار عيشه اليومي. الألوان والأشكال والأسلوب الفنّي التي تشهدها مجموعة «تعليق» تظهر، وإن بدرجات متفاوتة، في أعمال الفنّان كافة، وآخرها «حب بجودة منخفضة» (2015). لكن في هذه المجموعة، يمكن للمرء أن يلاحظ قدراً قليلاً من الألوان الفاتحة والخطوط الحادة الواضحة وقد تسلّلت إلى القماش أيضاً؛ استخدام يصل ذروته في مجموعة «درس طيران» و«انتظار» (2009) يختلف أسلوب زعرب في هذه المجموعة إلى درجة كبيرة عن أسلوبه في الأعمال السابقة، التي تغلبها الخطوط الغليظة العشوائية، كما في مضمونها، الذي يعتمد هنا، إلى حدٍّ ما، على الهندسة المنظورية التي كان زعرب قد نبذها في السابق. يمكن القول بأن ما قام زعرب بإنتاجه منذ العام 2009، يشي بانقطاع حاد مع الماضي كانقطاع يمكننا تعقّب آثاره ثانية في الواقع الحياتي للفنّان. منذ العام 2006، وإثر إقامة فنّيّة في مدينة الفنون الدولية في باريس، دُفِع زعرب إلى المنفى جراء منع السلطات الإسرائيلية له بالعودة إلى رام الله، وهو تحوّل مكاني ترك أثره العميق على إنتاجه الفنّي، كما تشهد له أعماله الحديثة، وهو أمر يعيه زعرب تماماً. في اقتباس من كتاب الفنّ «حِراك» (2012، مؤسّسة القطان) يأتي على لسانه التالي، «كلّ تغيير في الواقع، يؤثر في عملية الخلق وعليها، حتى التغيير الزمني، فالزمن له مفعوله الطبيعي في كلّ النواحي على الإنسان. لكنني أعتقد أن الزمن وحده لا يصنع تغييراً عميقاً في الفنّ، إذ يبقى في حالة تطوُّر زمنية لا أكثر ولا أقلّ. أما تغيير المكان، فهو قادر على إضافة عناصر جديدة تُغني عملية الإبداع وتُكسبها بعداً أعمق.

«مثلاً، كان لمكان ولادتي في مخيم رفح للاجئين في غَزّة وإنهاء دراستي الثانوية هناك، تأثير كبير... فقد... كانت وسائل التعبير المتاحة أمامي مختلفة جداً عن تلك المتوافرة لأي طفل يهوى الرسم وولد في مكان آخر غير غَزّة. وقتها كانت لوحتي هي الحائط ومجلات الحائط في المدارس والمساجد خلال المناسبات الوطنية وأيام التصعيد والمواجهات، وأدواتي لم تكن سوى قلم رصاص، وألوان الشمع الرديئة التي كانوا يوزعونها علينا في مدارس وكالة الغوث للاجئين، وألوان الرش التي تستخدم في الكتابة على الجدران. ولم أكن أفكّر لحظة في أنه يمكنني أن أرسم على قماش أو ورق مقوّى، وباستخدام الألوان الزيتية ... إلخ، إلّا عندما ذهبت إلى مدينة نابلس للدراسة في كلية الفنون الجميلة، حيث جرى لقائي الأول مع مواد الرسم «الطبيعية»، كقماش اللوحة المشدود، وألوان الزيت والأكريليك، وورق الكانسون والفيبريانو وغيرها من الأدوات الخاصة بالرسم. لكنني اصطدمت هناك أيضاً بصعوبة العمل على لوحات كبيرة الحجم والمشاركة بها في معارض داخل فلسطين وخارجها، وذلك بسبب صعوبة حركة التنقل داخل فلسطين والشحن خارجها، التي اختفت بسفري إلى باريس في العام 2006، وهو ما كان المفصل الكبير التالي في حياتي كفنّان. أذكر أنه في المرة الأولى التي دخلت فيها محلاً لبيع الأدوات الفنّية في باريس، لم أشترِ أي شيء، وذلك لكثرة الخيارات والأشياء التي لم أعرف ما هي وكيف تستخدم». ومن ثمّ، لا تغفل أعمال زعرب الواقع الذي خارجها ولو للحظة في تجريبيتها.

في مساءلة الرموز تشــكيلياً



مجد عبدالحميد

منذ انطلاقتها أُسندت حركة التحرّر الفلسطيني بخطاب ثقافي مُتقدّم، وبإنتاج فَنّي أسّس لخطاب بصري فلسطيني يُعبّر عن حالة الصدمة من فقدان كلّ شيء، والتحوُّل إلى لاجئين إلى أجل غير مُسمّى. في هذا السياق قام فَنّانون وفَنّانات فلسطينيون في كافة أماكن تواجدهم بالتعبير عن مأساة الشعب الفلسطيني عبر أعمالهم. إن الاغتراب عن فلسطين بالتهجير أدى بالذاكرة الجمعية إلى تحويل المكان إلى جنة مفقودة. وفي أَوْجِ العمل الوطني في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين تمّت استعارة رموز التمرُّد العالمي على الظلم ويمكن رؤية ذلك في أرشيف بوسترات منظمة التحرير. فقد كَوَّن انفتاح التحرّر الفلسطيني على قوى التقدّم والثّقافة الإنسانية في العالم، مناعة نسبية ضد احتكار الفلسطيني لصورة الضحية وضد استخدامها كمحور أساسي في تعريفه باعتباره أولاً وآخراً الضحية الكبرى، وربما الوحيدة في العالم.

مجد عبدالحميد

ومع الاصطدام الفلسطيني مع الواقع، ومع فقدان الرموز لفعاليتها، تبيّن أن شماعة الاحتلال لا تكفي لتأجيل أسئلة أساسية حول من نحن وما نسعى لبنائه على ما تبقى لنا من أرض. كان ذلك يفترض الانتقال من رَدّ الفعل إلى الفعل، ومن اليوتوبيا إلى الواقع الواعي وإلى البدء ببناء المستقبل الواقعي، والذي يستدعي إعادة تعريف أنفسنا وعلاقتنا بأرضنا وماضينا ومستقبلنا بلا مبرّرات أو مجاملات، ويستدعي التعلّم من تجربة سابقة والبناء فوق جانبها المضيء. التحرُّر يبدأ برفض تعريف الفلسطيني كضحية في الخطاب الثّقافي ومن ضمنه الفَنّ، وتحصيل حاصل في الخطاب السياسي. يقول باولو فريري في كتابه «تعليم المقهورين»: الاضهاد يعمل على تدجين ضحيته وأخطر عقبة أمام تحقيق التحرُّر تكمن في واقعية الاضطهاد اليومية التي تمتص مَنْ بداخلها وتعمل على كي الوعي البشري للمضطهدين».

البحــث عن الطــــبيعي في اللا طبيعي

الثّقافة والفَنّ مدعوان للسجال مع كافة أشكال السلطة القامعة (الاحتلال / الأبوية / العشائرية / الذكورية / الاحتكار / الجشع / الفساد / القمع)، انطلاقاً من أن الحرّيّة لا تتجزأ ولا تتأجل عناصرها، أما عندما يسعى المنتج الفَنّي إلى مجاملة الضحية فينا وإعادة إنتاج صورها التي لها سوق لا بأس به لدى متعاطي ومقتني الفَنّ الأثرياء، أو لها قبول واسع في أوروبا المصابة بعقدة الذنب المزدوج تجاه ضحيتهم اليهودية وضحية ضحيتهم الفلسطينية. عندما يكون المنتج الفَنّي بدون أي نوع من النقاش أو السجال مع الفلسطيني صاحب الشأن، بل يتم تحويله إلى موضوع والتكلّم نيابة عنه، في هذه الحالة يهبط الفَنّ وينحدر إلى الأسفل. في حين أن المطلوب - وكما قال الشاعر محمود درويش - «البحث عن الطبيعي في اللا طبيعي» لكن الضحية فينا وقد ضاقت ذرعا بمكانتها وبحاجتها إلى البطولة، تدرك أنها لن تنتقل إلى سجالها مع نفسها، ومع الآخر، لإنجاز مكانة العادي، إلّا بفضل التاريخ، على الرغم من أنها ضحية التاريخ! وتدرك أن حاجتها الملحة إلى البحث في هويّتها تأذن للإبداع الحُرّ بجماليات الصراع مع الهويّة أن يكون فاعلاً. بمقدور الثّقافة أن تحاكم ذاتها



العمل الفني: ساعة الرمل للفنان مجد عبدالحميد

وتنشط أسئلتها المؤجّلة التي تمس بعض محرمات مجتمعها، حتى لو انطوت المحاكمة على سخرية، يحدث ذلك عندما تتحرّر الثّقافة والسخرية معاً من حالة الطوارئ».
إن تماهي الحالة الثّقافية والفَنّيّة الفلسطينية مع المجتمع وتجنُّب أي مواجهة مع أي تيار داخله، فلا يوجد أي حوار داخلي بخصوص المواضيع ذات الأهمية. كيف نعيش وكيف نقاوم؟.

الخطاب من الداخل

تحت عنوان «الخطاب من الداخل» قدّمت مجموعة من الأعمال واللوحات التي نقدت واقع طغيان الرمزية في المجتمع الفلسطيني، المنبعث من تقديس الرموز التي اخترعناها بأنفسنا، والذي أدى إلى مصادرة أية محاولة لنقاش مشاكلنا. أردت القول عبر العديد من الأعمال أن دور الفَنّ بالأساس هو خلق نقاش وحوار مجتمعي داخلي، وليس تمثيل المجتمع ونقله برموزه إلى الخارج، ولا حصر الفَنّ في التعبير فقط عن المعاناة. أردت وضع المجتمع أمام تساؤلات باستخدام فَنّ معاصر مليء بالهزل وبالنقد وبالاستجواب الذي لا يستثني الرموز، ويطرح قضايا خلافية قد تؤسّس لتعبيرات جديدة. كالتعريف بالذات وبالقضية ليس من خلال الاحتلال الإسرائيلي أو من خلال أحداث تاريخية تؤطرنا في صورة الضحية، بل التعبير عن أنفسنا كشعب قبل أي شيء آخر، فالشعب الفلسطيني يسبق الاحتلال والرموز المرتبطة بالمآسي، وقراءة جديدة للذاكرة من خلال الأعمال الفَنّيّة الصادمة. كانت رسالتي كفلسطيني «أنا إنسان قبل أن أكون ضحية، وعليّ تخطي هذا الوصف لا تكريسه».

«لهاية»

العمل التركيبي الملون «لهاية» قدّمته بصورة «مفتاح العودة» الذي هو أيقونة القضية الفلسطينية، ورمز أساسي من رموز الذاكرة الجمعية. عرضت عدداً من المفاتيح الملوّنة بألوان زاهية من مادة السكر الملون الهشّ بنفس شكل مفتاح العودة المصنوع من مادة الحديد الصلبة. أجريت التحويل من يوتوبيا إلى حلوى ملوّنة تفرح الأطفال، أوجدت للمفتاح وظيفة بصيغة فكاهة تنطوي على اعتراض عميق. والاعتراض كان على استخدام الرموز كبديل للعمل، والاكتفاء بمفتاح البيت بمعزل عن البيت الفعلي والمكان الفعلي اللذين لا يوجد توضيح في الخطاب السياسي والفَنّي التقليدي يبيّن كيفية استعادتهما، وبهذا وضعت الناس وجهاً لوجه أمام هذا التناقض.

خط جرافيتي وتجريد

وفي لوحات (خط جرافيتي وتجريد)، المعروفة بـ «إعلان الاستقلال» الذي يعلّق في كلّ مكان في فلسطين، حوّلت الإعلان إلى حروف مبعثرة بعضها متلاش بنسق فَنّي جمالي يتحوّل إلى ست لوحات هندسية كلّ واحدة بلون. ولا أحد يستطيع قراءة الإعلان عبرها، في إشارة إلى أنه لم يبقَ شيء من الإعلان ومن مضمونه (الحرّيّة والاستقلال والعدالة والمساواة) أردت أن أكشف الفراغ السياسي أو الانهيار الداخلي للخطاب الذي أفرغ من مضمونه بفعل عوامل داخلية «العجز والنمطية ومجتمع الاستعراض»، وخارجية «خداع السلام»، المسكوت عنها. هكذا ومن وجهة نظري يدخل الفَنّ في الفراغ السياسي، ويعوّض النقص؛ يصبح الفَنّ- دون أن يعي- مقاومة، وفي كلّ الأحوال يستعيد حيويته.



العمل الفني: مفاتيح العودة للفنان مجد عبدالحميد

ساعة رملية

العمل الفَنّي «ساعة رملية»، وهي مجموعة صناعية لعدد من ساعات الرمل بأحجام متباينة، حيث يتم الربط بين الفَنّ والحرف اليدوية، لقد استبدلت في هذا العمل مادة الرمل الأصلية بإسمنت مطحون من جدار الفصل العنصري. والمعروف أن الإسمنت لا يتدفّق عبر الساعة الرملية، فتتوقّف الساعة ويتوقّف معها الزمن، وبما أن الزمن لا يتوقّف، تحدث صدمة تشويه الزمن؛ في إشارة إلى وقف تطوُّر الشعب الفلسطيني «اللا معقول» كما في لا معقول توقف الزمن. وإذا كان النقد الساخر الكوميدي لاستخدامات «مفتاح العودة» و«وثيقة الاستقلال» و«قبة الصخرة» المغطاة بمسكنات يستهدف المؤسّسة ومجتمع الاستعراض، فإن النقد التراجيدي الساخر لـ«ساعة الرمل» موجه ضد الكولونيالية الإسرائيلية التي عملت على «وقف الزمن». إنه ذلك النوع من التدخُّل الفَنّي الداخلي وفي مواجهة الآخر ضمن معادلة أسبقية نقد الذات. هذا هو ما يعنيه الفَنّ في حالة الفراغ السياسي، يعوّض الفَنّ النقص؛ يصبح الفَنّ- دون أن يعي- مقاومة، وفي كل الأحوال يستعيد حيويته. هذا المفهوم الذي أتبناه وأجسده كواحد من الجيل الجديد من الفَنّانين الفلسطينيين في الأرض المحتلة الذين يطرحون أسئلة مهمة من داخل المجتمع ويتوقفون عند تحوُّل الرموز إلى «كليشيهات» وفقدان اللغة دلالتها وعبثية السياسة. محاولين إدخال المشاهد إلى مناطق غير مألوفة والتأمل في ما هو أبعد من التعبير الفَنّي. كاستجواب الرموز ومساءلتها ومحاولة الخروج من صنميتها دون التقليل من أهميتها. والأهم أنسنة الفلسطيني بعيداً عن صورته النمطية كضحية.

بورتريه بوعزيزي

أنجزت هذا العمل بالتعاون مع ثماني نساء من قرية (فرخة/سلفيت) قمنا بتطريز تسع صور لمحمد بوعزيزي، وهو الشاب التونسي الذي أشعل النار في نفسه ليحدث عمله نقطة تحوُّل فارقة في العالم العربي. طلبت من كلّ واحدة من النساء أن تطرز بورتريها لوجه الشاب مثل الذي قمت أنا بتطريزه باستخدام الحرير واللون الذي يحببنه. أصبح العمل إنتاجاً جماعياً. البورتريه يسترجع أعمال بورتريه آندي وأرهول «لمارلين مونرو». أردت تقديم رمز بوعزيزي الذي صنع المفارقة من خلال التطريز الفردي والجماعي. بوعزيزي خلق جدلاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً وفلسفياً ودينياً. فلا يمكن أن يعود العالم العربي كما كان عليه قبل إشعال بوعزيزي النار في نفسه. أردت المشاركة في الجدل فَنّياً باستخدام لغة وتصوير البوب آرت مقروناً مع الطقس التراثي الفلسطيني (التطريز).

«دوّار الملح»

أقمت «تلة من الملح» وسط دوّار قلنديا بجانب أضخم حاجز أمني إسرائيلي يفصل مدينة القدس عن رام الله، قمت بتشكيل وإقامة التلة بالتعاون مع نادي شباب مخيم قلنديا، تضامناً مع الأسرى المضربين عن الطعام في السجون الإسرائيلية والذي دخل إضرابهم شهره الثالث آنئاك. الأسرى لا يتعاطون خلال إضرابهم إلّا الماء لمنع الجفاف والملح الذي يحول دون تعفن الأمعاء. البعض أطلق على الدوّار اسم «دوّار الملح». حاولت في هذا العمل أن أطرح قضية الأسرى والتضامن معهم ودعمهم من زاوية أخرى، فالملح هنا يساهم في بقائهم على قيد الحياة، وكانت سلطات الاحتلال قد هدّدت بمنع الملح، وما كان مني إلّا أن قدّمت الملح بأسلوب فَنّي أثار جدالاً في وسائل الإعلام ووسط



إعلان الاستقلال على الجدار

الناس. أردت إطلاق رسالة ضمانات عبر الفَنّ للأسرى عبر تلة الملح، والقول إنه كما ينوب الملح ويتطاير مع الرياح، سينوب الاعتقال الإداري.

«بيادق» أو بلا عنوان

يبحث هذا العمل المجسم برقعة شطرنج تتساوى فوقها كلّ القطع وتتحوّل إلى لون واحد تم تصميمها من الخشب على لوحة كبيرة، وقمت بتحريكها والانتقال من جهة لأخرى، وتم تقديمها عبر فيديو يكرّر المشهد. أردت طرح موضوع برمجة الإنسان وسلب صفاته وإرادته الإنسانية في محاولة لجعله أكثر فاعلية وأقلّ إزعاجاً. عسكرة الإنسان والعسكريتاريا هي من أوضح الأمثلة على ذلك فالمجند يتحوّل إلى آلة ميكانيكية لتنفيذ الأوامر بعد أن يُسلب منه حقه في التساؤل، وحرّيّة الاختيار والتفكير. عمل يصور إنتاج الكائنات الميكانيكية في لعبة استخدام الجنود في مواقع محدّدة لمواجهة عدو يُعرَّف ويُعاد تعريفه دائماً من قِبَلِ القائد وحده.

ملح الأرض

شاركت في عمل فَنّي تركيبي في معرض الشارقة بعنوان «ملح الأرض» ضمن 7 مشاريع بصرية عربية وعالمية قدّمت نماذج لعمل تركيبي حوَّل الجمالية من مستواها التشكيلي إلى تأمل ذهني قائم على الفكرة.

«ملح الأرض» يتناول واحدة من القضايا الإنسانية العالقة في الراهن العربي، والمتمثلة في هجرة الشعوب من بلدانها، وبحثها عن العيش الآمن. وضعت مجموعة من القدور المملوءة بماء البحر، يتدلى من سقف الغرفة حبال من الصوف إلى داخل القدور، ومع بداية التبخر تصعد ذرات الملح مع البخار على الحبال وتتسلق الحبل مُشكّلة بلورات، ذرات الملح التي تخرج من القدر وتتسلق الحبال إلى الأعلى ترمز إلى المهاجرين. والتعلّق بالحبال هو المكان غير الآمن. ولأن قضية اللاجئين هي من أكثر الأزمات مأساوية حاولت تقديمها من خلال هذا العمل الذي يُحفّز على التأمل في مصير جموع بشرية تتخبّط في خضم معاناة لا نهاية لها.

الفَنّ التشكيلي الفلسطيني

مأزق عدم مفارقة الواقع!



أسماء الغول

لا توجد حركة تشكيلية فَنّيّة، كانت دائماً أسيرة سؤال الهويّة، وتحت ضغط تشكيل مدرستها الفَنّيّة الخاصة، كما كان الأمر مع الفَنّ التشكيلي في فلسطين، فهو الفَنّ البصري الوحيد الذي اكتسب جنسية بلده، وأُصبغ بالوطنية، ولم يكن أبداً مستقلاً عن واقعه السياسي، بل إن هذا الواقع لطالما تحكّم بموضوع العمل الفَنّي، وجعل للفَنّ وظيفة اجتماعية وسياسية، وبدلاً عن ارتهانه لإرادة الفَنّان، أصبح رهن إرادة الحدث، وغاب معيار الفَنّ البِدئي؛ الجمال.

* أسماء الغول (غَزّة)

ومن هنا يظهر مأزق الفَنّ في فلسطين والتصاقه بالواقع وديمومة التعبير عنه، سواء في أولى سنوات شهرته، حين كان الفَنّان يرسم اللوحات بيده وينحت كل خط ويظلّل كلّ لون، فيحتفظ بمكانية وزمانية العمل الفَنّي؛ وجوده الأول، والتي يسميها الفيلسوف والتر بنيامين الـ Aura[1]، أو عبر الفَنّ الحديث الذي يعتمد على إنتاج الفَنّ بالتقنيات الحديثة وفقدانه لهالة «الأورا»، فيصبح تداول ونسخ هذا العمل الفَنّي، أكثر شيوعاً من تأمله.

إن الفَنّ أصبح متلازمة السياسة الفلسطينية، فتتحكم الأخيرة به وتتلبسه منذ عام 1948، عام النكبة، حينها طفقت الحركة الفَنّيّة تأخذ أهميتها من القضايا السياسية، كما استندت الأخيرة إلى هذه الحركة الفَنّيّة في التعبير عن هويّتها ومقاومة الاحتلال، فقد أصبح الفَنّ رد فعل على السياسة، والسياسة تعتبره إحدى وسائلها.

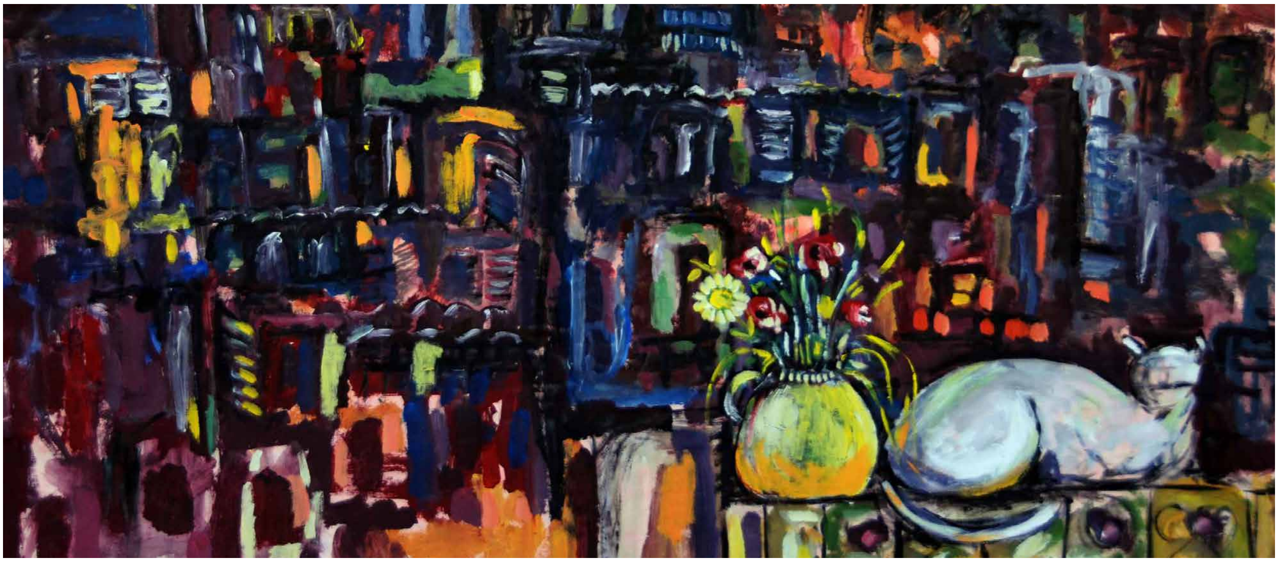
ولم يكن من الممكن للرواد الأوائل أن يشكِّلوا حركة فَنّيّة جماهيرية قبل عام 1948، إلّا أن النكبة، وتحويل معظم أبناء فلسطين إلى مشردين تكتظ بهم مخيمات اللاجئين في ظروف معيشية وصحية وتعليمية بالغة القسوة، ساعدا على أن تتمثل قوة المأساة بشكل جلي في الفنون البصرية عموماً، والفَنّ التشكيلي خصوصاً[2].

وكان شموط يمثل في لوحاته المأساة الحقيقية لتهجير الشعب الفلسطيني بألوان الزيت والألوان المائية، وكانت أعماله بسيطة ومباشرة، تحاكي الواقع في الحركة واللون ولا تكاد تخرج عنه، وهي تضج بجهارة صوت الخطاب والشعار السياسي، وهكذا؛ فإن هذه المرحلة، دفعت بالعديد من الشبان الموهوبين لدراسة الفَنّ ورفد الحركة التشكيلية[3].

وإذا كانت هذه الحركة التشكيلية ساعدت القضية الفلسطينية، لكنها ظلمت الفَنّ التشكيلي نفسه كأسلوب تعبيري عالمي وإنساني، فالجميع استخدم الفَنّ كوظيفة ورسالة، ولم يكن أحد يفكّر بالفَنّ من أجل الفَنّ أو الجمال الاستطيقا Aesthetics .

الفَنّانة تمام الأكحل تجاوزت كلّ هذه الصيغ التسجيلية وأخذت مبادرة التجريب الفَنّي على الرغم من أنها لم تخرج عن واقعها في مواضيعها، وكان تَخَرُّجها من المعهد العالي للفنون الجميلة في القاهرة قد ساعدها على تلك المبادرة، فابتعدت عن تسجيلية الرواد، وتحرّرت نسبياً من مظاهر الواقع الفيزيائي، وتطوّرت باتجاه واقعي جديد عبر التجارب الرمزية، ما حرّرها من المفاهيم الكلاسيكية والأطر الجاهزة، فاعتمدت البنية الهندسية المعمارية للتكوين الفَنّي، لتخرج عن الواقعية التعبيرية إلى التعبيرية التأثيرية في شكل أقرب إلى الانطباعية عبر الاهتمام باللون كأساس للتعبير من حيث الرؤية[4]. إلّا أنها بقيت تتراوح بين مواضيع المخيم واللجوء والفدائي، والأرض، كرموز عبّرت عنها أجيال الحركة الفَنّيّة التشكيلية ما بعد 1948، وإذا جاز أن نطلق عليها «الأجيال الكلاسيكية مقارنة مع جيل الفَنّانين الفلسطينيين الحالي».

استعان الكلاسيكيون بمشاهد من الحدث السياسي كمشاهد النكبة في لوحات شموط، وبالرموز كما السلاسل في لوحات الفَنّان كامل المغني، وبالخط العربي كما فعل الفَنّان سمير سلامة، والمعمار في لوحات نبيل عناني. أما عناصر التراث الشعبي والمقاومة فقد حازت على أهمية خاصة في الفَنّ الفلسطيني كرد فعل على محاولات الاحتلال الإسرائيلي سرقة الهويّة الفلسطينية، فظهرت رموز متنوّعة مثل شجرة الزيتون في أعمال الفَنّان خليل ريان، ونبتة الصبر عند فتحي غبن، وألوان العلم عند الفَنّان أحمد أبو الكاس، والتطريز الفلسطيني عن الفَنّان عبد الرحمن المزين[5].



العمل الفني: قط الجيران لباسل المقوسي

واستمرت هذه الرموز بكثافة في الأعمال الفَنّيّة، ضمن صيرورة العمل السياسي، والتعبير عن الهويّة الفلسطينية، نزولاً عند طلب الجماهير لمناصرة القضية بالفَنّ، إلى درجة أن هذه الرموز السياسية التي جاءت كمعادل موضوعي للوطن والمقاومة في العمل الفَنّي أصبحت كطابع بريد سياحي يمثل فلسطين في العالم العربي والغربي دون إثارة نقاش عن الفَنّ وتكنيكه ومآله، بل لا تزال الأولوية للسياسة.

وما زاد التصاق الفَنّ بواقعه أن الاحتلال ذاته اعتبره وسيلة مقاومة يعاقب عليها، بعد أن انتشر الفَنّ التشكيلي وحظي بشعبية، وكان وقتها يتميّز بكونه عملاً حياً أصيلاً وفردانياً أي يؤديه فَنّان تشكيلي واحد، فيرسم الشهداء والأسرى، فلكل مخيم فنانه؛ من ثَمّ يتم تعليق هذه اللوحات مباشرة على الجدران، فمثلاً في مخيم رفح جنوب قطاع غَزّة كانت العائلات تتوجه إلى شاب موهوب في الرسم اسمه «عوض الغول» لرسم الشهداء، وانتشرت هذه الظاهرة بشكل واسع في أنحاء القطاع حتى شيوع عمل المطابع.

وأثار هذا الانتشار قلق السلطات الإسرائيلية التي صادرت لوحات فَنّيّة تضمّنت مادة سياسية، وأغلقت معارض، ومنعتها، كما كان هناك أمر عسكري رقم101 المادة[6] يمنع طباعة أو نشر أي مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أية وثيقة تتضمّن مادة لها مغزى سياسي إلّا بعد الحصول على ترخيص القائد العسكري، وكانت الطباعة تشمل الحفر على الحجر أو الآلة الطابعة أو الاستنساخ أو التصوير الفوتوغرافي أو أي من أشكال التعبير التواصلي (6).

وهذا الأمر العسكري لم يُثر خوف الأهالي، فنادراً ما خلا منزل في مخيم أو قرية من ملصق أو بوستر، كعلامة مباشرة على تأييد مقاومة الاحتلال. وانتشر وقتها وبسعر بسيط[7] بيع البوسترات وملصقات اللوحات الفَنّيّة الشهيرة؛ كلوحة «جمل المحامل» للفَنّان سليمان منصور، والتي كانت عنوان مرحلة الانتفاضة الأولى، وتسبّبت هذه الملصقات واللوحات في اعتقال عدد من الفنّانين منهم الفَنّان فتحي غبن.

كما ظهرت رموز وطنية جديدة في اللوحات الفَنّيّة؛ كالكوفية الفلسطينية، وإشارة النصر وشجرة الزيتون كرمز للأرض، وقبة الصخرة كرمز للإيمان، والقدس وتلاحمها مع كلّ الأرض المحتلة (8).

وكانت الحركة التشكيلية في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات اغتنت برفد من الشبان والشابات من خريجي معاهد وكليات الفنون العربية والغربية وبلدان الكتلة الاشتراكية، وآخرين تدربوا على الرسم داخل السجون الإسرائيلية، وعمل الجميع وقتها تحت رعاية الأجهزة الرسمية التي ترعى وتطوّر الحركة التشكيلية الفلسطينية سواء قسم الثّقافة الفَنّيّة بمنظمة التحرير بإدارة إسماعيل شموط، أو قسم الفنون التشكيلية في الإعلام الموحّد لمنظمة التحرير بإدارة منى السعودي، أو الاتحاد العام للفَنّانين الفلسطينيين وفروعه، أو رابطة التشكيليين الفلسطينيين[9].

وكما نلاحظ لم ينفك الفَنّ التشكيلي لحظة من تلابيب السياسة، كما أنه لم يتحرّر من جنسية الفَنّان، ما يؤكد مأزق الفَنّ التشكيلي الفلسطيني كونه لصيق الواقع، بل كان هذا الواقع يهاجم الفَنّ إذا ما دافع عن أهمية بقاء ذاته مفارقة له، فلا يريد أحد تحرّر الفَنّ واستقلاله. ونستعرض هنا مقولة هيجل «إذا جرى الادّعاء بأن المحاكاة تشكّل هدف الفَنّ، وأن الفَنّ يُشكّل بالتالي محاكاة أمينة لما هو موجود أساساً، فإننا نجعل إجمالاً من التنكّر قاعدة للإنتاج الفَنّي، عندها سيفقد الفَنّ حرّيته، وقدرته في التعبير عن الجميل».

الفَنّ هنا ليس إرضاءً للذاكرة، بل إرضاء الروح، فليس مهمته نقل الواقع، بل هو مُخَلص منه، ومفارق له ويتجاوزه، ويعلو عنه عبر إنتاجه. ومن هنا يأتي السؤال الأكبر؛ أين موقع الفَنّ التشكيلي الفلسطيني ما بين الجمال الحَرفي المتبع وبين الجمال الفَنّي؟![10].

وفي وصف مكثّف لواقع الفَنّ التشكيلي في آخر عشرين عاماً تابعتهم كاتبة هذا المقال عن قرب، بحكم تغطيتها للصحافة



العمل الفني: جبل المحامل لسليمان منصور

الثّقافية، فقد كان هناك على الدوام تطوّر على مستوى التجريب والتكنيك في مختلف الأساليب الحديثة كـ «التركيب الإنشائي، والرسم التجريدي، والنحت، والتصوير الفوتغرافي، والفيديو آرت والطباعة»، وكلّ ما يحاول الفَنّان تجريبه أو تقليده، لكن هذا التجريب يلتصق بمواضيع شديدة الواقعية، ونادراً ما يقترب من الفَنّ والجمال لذاتهما، أو يقدّم القضية الإنسانية للفلسطيني بتجريد، بعيداً عن الرموز المكرّرة الحديثة؛ كالبسطار، و«زجاجة الحليب للطفل»، والطائرات، وورق الجرائد.

حين نتحدّث عن هذه الفترة الحديثة نسبياً، فهذا يعني أننا نتحدّث عن الفَنّانين من قطاع غَزّة؛ تيسير البطنيجي، وإبراهيم المزين، وفايز السرساوي، وباسل المقوسي وماجد شلا، وشريف سرحان، ورائد عيسى ومحمد الحواجري، وريم المزين وعبد الناصر عامر، وشحدة درغام وغيرهم.

وبحكم دراسة بعضهم أو تلقيهم دورات في الخارج وأثر الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)؛ نجد أن التجريب استمر معهم بمختلف الأساليب في النحت والتصوير والفيديو آرت والرسم والتركيب الإنشائي، والتصميم على الكمبيوتر، لكن نادراً ما كانت تخرج مواضيعهم عن الهَمّ الوطني والسياسي.

وفي بعض المرّات مَسّ التجريب الثيمة؛ وتم التعبير عن مواضيع عادية؛ كالطبيعة والبحر كما فعل كلٌّ من شريف سرحان وشحدة درغام، أو فكرة «تعليق صور الآباء» كما فعل تيسير البطنيجي، وهناك المرأة كعنصر جمالي اهتمت به الفَنّانة ريم المزين، وثيمة الكرسي أيضاً عَبّرَ عنها الفَنّان محمد حرب بمساعدة المخرج خليل المزين في مقطع «فيديو آرت» عن ماهية الكرسي.

وهناك من الفَنّانين كمحمد جحا، وحازم حرب، وشادي الزقزوق، مَنْ امتزجت تجربتهم مباشرة بالتجربة الفَنّيّة العالمية إلى حَدٍّ كبير على مستوى التكنيك والأفكار، وأصبح استخدامهم لأي رمز سياسي كجزء من العملية الفَنّيّة وليس العكس. وبالفعل تحرّروا إلى حَدٍّ كبير من ثقل القضية الفلسطينية، فقد أضحت لا تتعدّى رمزاً اختيارياً في لوحة فَنّيّة تمشي على خط العصر كجزء من مشهد الفَنّ العالمي؛ وفي الوقت ذاته ابتعدوا عن التقنيات، وأخلصوا لاستخدام اليد، وأهمية تأمل المتلقّي للعمل الفَنّي، وهنا يؤكد أنه غالباً ما تعود الحداثة بالمبدع للأسباب الأولى للأشياء وأصالتها، في حين أن السياسة يكون هدفها بالأساس التحكّم بالعمل الفَنّي، وأن يخرج في نتاجه وفقاً لما يناسب المتلقّي والمرحلة، وهنا يخالف المعيار الأصيل لأي عمل فَنّي حقيقي.

وكي تكون هذه المقالة ابنة زمانها يجب الإشارة بوضوح إلى إشكاليات الفترة الحالية من جيل الفَنّانين التشكيليين، فالمشكلة الأولى فلسفية تتعلّق بكينونة ووجودية العمل الفَنّي، فقد تخلّى الفَنّان عن اليد للمرّة الأولى؛ عن وظيفتها الفَنّيّة الأهم في عملية إعادة الإنتاج صورياً، وركّز كثيراً على التصوير الفوتوغرافي والفيديو، «الأمر الذي سيلتقي بالمسؤولية من الآن فصاعداً على العين وحدها. ولأن إدراك العين أكثر سرعة من دلالة اليد، فإن عملية إعادة الإنتاج الصورية أصبحت من السرعة الهائلة بحيث يمكن أن تتماشى مع عملية التحدّث. يشير إليها بول فاليري بقوله: مثل ماء، مثل غاز، مثل تيار كهربائي منسرب إلى مسكننا من كل صوب، على قبضة يد، تكاد تكون لا مرئية، هكذا نتشبع بالصور أو بالأنغام، التي نكاد نلمسها بكف صغيرة، لتغادرنا بعدها بالطريقة نفسها»[11].

والمشكلة الأخرى تتعلّق بأن الحراك التشكيلي في قطاع غَزّة والضفة الغربية حالياً، لم يأتِ نتاج حال تشكيلية طبيعية، بل حال متقطعة تشرف عليها مؤسّسات المجتمع المدني، ليس لأن لديها اهتماماً بالفَنّ التشكيلي بحدّ ذاته، بل لإنها توظفه في نشر مبادئها المتعلّقة بحقوق الإنسان والفئات المهمشة، ما يجعل الفَنّ الحديث قائماً على صراع بين القيمة، ومحاكاة المناسبات التي غالباً ما يقع في فخها الفَنّان.

وكما بدأنا معه نختم مع والتر بنيامين بقوله «لا المادة ولا المكان ولا الزمان منذ عشرين سنة هي نفسها المادة والمكان والزمان منذ القدم. وعليه يجب الإقرار بأن مثل هذه الابتكارات الكبيرة هي التي تقوم بتغيير مجمل تقنية الفنون، وبهذا تكون قد طغت على الحالة الإبداعية نفسها، لتصل ربما في نهاية المطاف إلى تغيير مفهوم الفَنّ نفسه واستبداله بنوع أكثر سحراً»[12].

هوامش:

1 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012، /http://www.nizwa.com

2 - المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور، http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

3 - مؤسّسة القدس للثّقافة والتراث، 2012، الفنون التشكيلية الفلسطينية قبل عام 1948، http://www.alqudslana.com/index.php?action=article&id=3752

4 - عايش، ميرفت، 2009، وقائع مؤتمر الفَنّ والتراث الشعبي الفلسطيني –واقع وتحدّيات- الملامح التراثية في أعمال الفَنّانة تمام الأكحل، جامعة النجاح الوطنية، ص103.

5 - منصور، سليم، 2012، التراث الشعبي والفَنّ التشكيلي الفلسطيني، مؤسّسة القدس للثّقافة والتراث، http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=203

6 - الدويك، طالب، الفَنّ التشكيلي في القدس، http://alqudsgateway.ps/wp/wp-content/uploads/2014/02/13-.

7- الدويك، طالب، المرجع السابق.

8- المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور، http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

9 - المركز الفلسطيني للمعلومات (وفا)، 2011، مقال، الفَنّ التشكيلي في فلسطين عبر العصور، http://www.wafainfo.ps/atemplate.aspx?id=2451

10 - مقابلة مع الدكتور إسماعيل أبو شميس المحاضر في مجال الفكر والفلسفة، بتاريخ 21-5-2016.

11 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012، /http://www.nizwa.com

12 - مجلّة نزوى، العدد 86، موقع أون لاين، 1 - يناير- 2012، / http://www.nizwa.com



عيسى ديبي

توثيق الفَنّ الفلسطيني من أين يبدأ؟!

منذ سنوات عديدة وأنا مشغول، كأكاديمي وفنان بهاجس التأريخ للثّقافة، كان دائماً السؤال أو الجدل، أخلاقياً، أكاديمياً وثقافياً. عندما انتقلت إلى القاهرة قبل خمس سنوات للعمل في الجامعة الأميركية كانت مهمتي القيادية آنذاك أن أقوم بإعادة تنظيم وحدة الفنون البصرية، آنذاك أسميت الفنون الجميلة. كانت البداية ذات تحدّيات جمّة. أولاً: طرحنا السؤال على الزملاء وكان سؤالاً أثار صاعقة ثقافية وخاصة في صلب الأكاديمية المستشرقة، من الأجانب الذين أتوا إلى القاهرة من العالم الغربي، وأيضاً بعض الزملاء العرب.

د. عيسى ديبي *

وهنا كان السؤال الأساسي، هل نحن بحاجة إلى تأريخ الفَنّ؟ ومن أين نبدأ، وما هي الأولوية، في مسافة لا تزيد عشر كيلو مترات على أهرامات الجيزة؟ هل يكفي أن نذهب إلى هناك؟ ونختصر على الطالب المعاناة في قراءة أحد الكتب الصادرة في الولايات المتحدة، بموضوع الفَنّ المصري القديم. لم نستطع الإجابة بشكل واضح ومدروس آنذاك، كانت هنالك أهمية كبيرة للقيام بدراسة الموضوع عن كثب تاريخياً ومرحلياً، وأستطيع القول بكلّ صدق إن هذا السؤال لم ينتهِ إلى اليوم.

فعندما انتقلت إلى الولايات المتحدة لأكون رئيساً لقسم الفنون، عاد هذا السؤال مرّة أخرى إلى طاولة المباحثات الأكاديمية. هل ندرس تأريخ الفَنّ لمن ولماذا؟ ومن أين نبدأ؟ كان هناك في الحالتين نفس ردة الفعل، فمن يعتقد أن الأكاديمية الفَنّيّة العربية محافظة أدعوه إلى أميركا، وهنا أقول مجازياً إنه ليست صدفة تاريخية أن الهجرة العربية إلى أميركا تاريخياً كانت مشروعاً اقتصادياً لا ثقافياً، وهذا ما ناقشته في دراسة الدكتوراه قبل أكثر من أربع سنوات.

بداية يجب التأكيد هنا أن التجربة الفلسطينية هي تجربة جديدة وما هو متوافر الآن من تجارب التأرخة أو التوثيق يُعدّ قليلاً، وقليلاً هنا ليس في مجال الكمّية، بل معرفياً، وهنا أودّ أن أؤكّد أن مئة عام من التجربة الفلسطينية الحديثة (بعد سايكس-بيكو) لم يتم توثيقها بشكل كافٍ أو مُرضٍ، وهنا أيضاً يجب تقسيم المنجز فلسطينياً لثلاث مراحل أو ثلاثة أجزاء. أولاً: ما كتبه الفلسطينيون. ثانياً: ما كتبه غيرهم، وهنا أخصّ العالم العربي. ثالثاً: ما كتبه اليسار الإسرائيلي عن التجربة الفلسطينية، وهذا بحدّ ذاته موضوع شائك وبحاجة إلى دراسة أطول.

من المنتصف الثاني للقرن العشرين وحتى اليوم قام العديد من الروّاد في الحركة الفَنّيّة الفلسطينية بتوثيق تجاربهم. وكانت البداية الأولى للفَنّان الراحل إسماعيل شموط. فقد أنجز كتاباً مرجعياً كان آنذاك المصدر الوحيد الذي يقدّم توثيقاً قد يكون شاملاً إلى حَدّ ما. وإذا أردنا اليوم العودة إلى كتابة شموط نرى أن تجربته ما هي إلّا محاولة لتأرخة التجربة الفلسطينية. كانت تجربة نضالية كاملة وهذا تعريف أكاديمي للتأرخة، تجربة نضالية شاملة. أعني هنا الشخصي والعام. فمنجز شموط كان باعتقادي تلخيصاً لتجربة شخصية مهمة تؤرّخ الشخصي والعام. ولكن العمل المنجز كان نصاً نضالياً، وهذا أولاً يعود إلى خصوصية المرحلة الفلسطينية آنذاك.

في أواخر السبعينيات وأوائل



سامية حلبي



كمال بلاّطة

الثمانينيات، هذه مرحلة تتميّز بأنها مرحلة الكفاح المسلح، كان آنذاك المنفى الفلسطيني يؤسّس لمشروع العودة وبناء الدولة. وهنا أعتقد أن من الأهمية التاريخية أن نعتبر ما أنجزه شموط عملاً معنوياً مهماً. في هذا السياق التاريخي من المرحلة الفلسطينية أنا أذكر جيداً عندما وصلت النسخة الوحيدة لمكاتب جريدة الاتحاد في حيفا، وكنت آنذاك أعمل كفَنّان غرافي في صحيفة الحزب الشيوعي ذي الأكثرية الفلسطينية.

كنا نتنافس على مَنْ يستعير الكتاب، كان يومها كتاب شموط في الداخل الفلسطيني يُعدّ مادة متفجّرة أمنياً، وكان مصدراً للاعتزاز لنا نحن من يعيش النكبة يومياً. هنا أيضاً أنا قمت بشكل واعٍ بخلط الشخصي والعام، وهنا أودّ التأكيد، أن هذه المرحلة كانت مرحلة انصهار الشخصي والعام، مرحلة الأيديولوجيات الجميلة والأحلام الكبرى، وهنا ما ميّز إنجاز شموط معنوياً.

وفي المرحلة ذاتها كان الداخل الفلسطيني مشغولاً بما ينجزه، كالمحاولات القيمة لرائد الحركة الفَنّيّة في الداخل الفلسطيني الأستاذ عبد عابدي، حين قام بتوثيق التجربة الفلسطينية عبر وسائل الإعلام المطبوعة التقدمية، وهنا أخص صحيفة الاتحاد، ومجلة الجديد ومجلة الغد ودار نشر الاتحاد التي كان لها دور مهم في توثيق التجربة الفلسطينية والتعريف بها من خلال الصحافة. كان عملاً توثيقياً صحافياً ولم ينجز أي كتاب حول التجربة إلى سنة 1990 عندما عاد الطالب الفلسطيني بشير مخول لينجز أول دراسة دكتوراه حول الفَنّ الفلسطيني عام 1995، كانت حينها أول دراسة شاملة أكاديمية منجزة ولم يتم نشرها حتى اليوم إلى أن أنجز د. مخول مع الناقد البريطاني «جوردون هونز» كتاب «جذور الفَنّ الفلسطيني» عام 2014 صدر الكتاب باللّغة الإنجليزية في دار نشر ليفربول برس. وهنالك العديد من المنشورات والكتالوجات الخاصة بالمعارض الفلسطينية، وفي الوقت الذي كان يعمل فيه مخول كأول متخصص أكاديمي في الفَنّ الفلسطيني، كان الفَنّان كمال بلاّطة والفَنّانة سامية حلبي مشغولين أيضاً بمشروع تأرخة التجربة الفلسطينية. بلاّطة من باريس يكتب وينشر حول الفَنّ الفلسطيني وله كتاب صدر عن دار الساقي في لندن بعنوان «الفَنّ

الفلسطيني من 1850 إلى 2009». في هذا الكتاب يلخص أيضاً بلاّطة التجربة الفلسطينية شخصياً وشمولياً، وقام أيضاً بنشر عدّة دراسات عن بعض الفنّانين الفلسطينيين والعرب. ما يميّز بلاّطة هنا أنه يكتب باللّغتين العربية والإنجليزية، وهذا أمر في غاية الأهمية لأنني أعتقد أن الكتابة الإنجليزية ضرورية، لكن الكتابة باللّغة العربية هي الأهم بنظري فلسطينياً، وهذا ما جعل كتابات بلاّطة تصل إلى الجمهور الفلسطيني. وما يميّز كتابة بلاّطة أنها قريبة جداً إلى الأسلوب الشعري السردي التي تحاول توثيق التجربة. قد يكون العمل روائياً أكثر من كونه دراسة أكاديمية، وهذا كان عاملاً مساعداً في التعامل مع منجز بلاّطة شعبياً، لذا فإن بلاّطة هو من الروّاد في توثيق الرواية الفلسطينية ثقافياً. أما الفنّانة سامية حلبي، التي قامت وبشكل مثابر ونشيط بتوثيق التجربة الفلسطينية منذ سنوات طويلة، فلم تجد طريقها في كتاب منجز حتى الآن، لكنها نشيطة جداً بكتابة التقارير الصحافية السردية، آخرها كتبت مقالاً عن عبد عابدي. وسامية تتبنّى الفكر اليساري الثوري، ولها تحليلاتها للفنّ المثيرة للفضول والمستندة إلى ذلك الفكر.

بعد المرور سريعاً على أربع تجارب فريدة لتوثيق التجربة الفلسطينية حديثاً، أودّ الإشارة هنا إلى عِدّة عناصر مهمة.

أولاً: جميع المؤلفين هنا يقدّمون أنفسهم كمبدعين فلسطينيين. ثانياً: جميع المؤلفين هنا باستثناء عبد العابدي «وأنا كاتب المادة» يعيشون أو عاشوا خارج فلسطين، إما منفى أو مهجراً. ثالثاً: بشير مخول هو أكاديمي وسامية حلبي هي أكاديمية سابقة، وكمال بلاّطة شاعر وفنان وكاتب ومؤرّخ. رابعاً: فقط كمال بلاّطة يكتب باللّغة العربية.

سأنتقل الآن للحديث عن ما أنجزه الآخر وبعدها نذهب إلى (النقاش البيزنطي!) مع ما أنجزه المستعمر. إن التجارب العالمية لتوثيق الفنّ الفلسطيني قليلة جداً، وعادة تعود إلى اهتمام أكاديمي بحثي لأفراد أكاديميين أجانب يهتمون بالثّقافة الفلسطينية أو متضامنين مثقفين أجانب معنيين بما ينجزه الفلسطينيون ثقافياً من منظور سياسي فقط. وهنالك تجارب كثيرة لباحثين أجانب قاموا بتجميع البوسترات الفلسطينية وأنجزوا كتباً أو أقاموا معارض حول الموضوع، وهنا أذكر المتخصص الإيرلندي «دونال أوكيلي»، وهناك العديد من الكتالوجات باللّغات العديدة حول الفنّ الفلسطيني، وعادة ما تكون توثيقاً وحدثاً ثقافياً معيّناً، ولكنني لم أستطع بعد بحث مطوّل في المكتبة الحصول على مصدر شامل يؤرّخ أو يوثّق الفنّ الفلسطيني باللّغة الإنجليزية غير ما أنجزه الفلسطينيون، ما عدا كتاب الباحثة الإسرائيلية المثير للجدل «جانيت الكوري» بعنوان (الفنّ الفلسطيني)، وهنا وبشكل اضطراري سأذهب للحديث عن التوثيق الإسرائيلي للثّقافة الفلسطينية بالعودة إلى المربع الأول.

نحن ندرك إدراكاً لا شك فيه أن «المشروع الصهيوني» في فلسطين أتى إلى المشرق العربي برواية كولونيالية استعمارية مستفيداً من التجارب الاستعمارية الأخرى في المنطقة العربية، لكي يؤسّس لنفسه رواية موازية لمشروع ثقافي متنوّر- على أرض بلا شعب لشعب بلا أرض- وهنا من منطلق رفضي القاطع لمناقشة ما أنجزه (مؤرخون إسرائيليون) في هذا السياق برغم أن ما أنجز قد يكون مهماً في سياقين. أولاً: مشكلة الاعتراف المتبادل بالمستوى الثّقافي. وهنا أودّ أن أشاكس وأدّعي أن الاعتراف المتبادل الثّقافي لم يجد الفلسطيني بشيء، سوى استعمال الفنّانين الفلسطينيين كورقة توت للمشروع الاستعماري وهذه تجربة فنّيّة طويلة من العمل المشترك التي بحاجة ضرورية إلى دراسة ونقد وإعادة تفكير. ومن هنا، أعتقد أن ما أنجزته الكوري وأيضاً «بن كيسفي» كان متاحاً فقط بعد تجربة أوسلو التي حصرت المشروع الفلسطيني في حدود 1967، حينها أصبح من السهل على ما يُسمى بالمسار الإسرائيلي بأن يوثّق للآخر ليؤكّد روايته التاريخية.

إن لهذه الأرض روايتين، واحدة هنا والأخرى هناك، ومن هذا المنطلق تعامل الإسرائيليون مع الفنّ الفلسطيني. ويمكن أن نعود عشرات السنين إلى الماضي للاطلاع على ما أُنجز كعمل مشترك، وأن نبحث عن الأسباب والنتيجة وهنا أيضاً سؤال آخر حول التاريخ. إن تجربة التأريخ الفلسطيني تأتي اليوم بعد عقود من المحاولات الفلسطينية لمراجعة التاريخ المكتوب عالمياً، وخاصة تاريخية الثّقافة، ومشكلة الاستعمار، والرواية ومن أين نبدأ بالكتابة، ولمن نكتب؟. وهذه أسئلة قد تكون قصيرة المدة، ولكنها مهمة جداً لمشروعنا الثّقافي الفلسطيني المركّب. فسؤال التأرخة أو التوثيق لم يطرح بعد، أو لم يطرح بشكل كافٍ. إن التجارب الموجودة حتى الآن لها أهمية سياسية بالغة، وذلك لأن ما أنجز حتى الآن لا يحاول بشكل وبآخر أن يؤسّس لرواية فلسطينية، ولكن لاعتقادي أن جميع المحاولات كانت محاولات فردية جريئة ومهمة. هل هناك حاجة فلسطينية لنؤرّخ، كما كان يقول لي أستاذي الأول عبد عابدي؟. نحن نعمل للتاريخ يا رفيق، والسؤال الأخير التأريخ لمن وخاصة اليوم وكمشاهد وفاعل على الساحة العربية ثقافياً لا يوجد حضور عربي لتوثيق الثّقافة الفلسطينية خارجاً عن التضامن العاطفي وبعض النماذج الضعيفة. هذا ليس انتقاداً للعرب، فالمنطقة العربية في أزمة موت وحياة، هذا سؤال إضافي لنا نحن أبناء فلسطين في كلّ أنحاء المعمورة المعنيين بالثّقافة.

---

*د. عيسى ديبي

باحث وفنان متعدّد الوسائط، المؤسّس لبرنامج الثّقافات البصرية في الجامعة الأميركية والرئيس السابق لقسم الفنون في جامعة مونتكليد في نيوجيرسي / الولايات المتحدة. عمل محاضراً في جامعة مانشستر للفنون في بريطانيا وكلية الفنون في المكسيك. حائز على درجة الدكتوراه في الفنون البصرية بموضوع المهجر العربي في الفنّ من جامعة ساوث هاستون ودرجة الماجستير في جامعة ليفربول ومؤسّس الأكاديمية العربية للفنون، ويقيم حالياً بين جنيف والقاهرة وحيفا.



أمجد ناصر

عولمة قديمة

مَنْ يظن أن العالم القديم كان مغلقاً على نفسه، أو ينظر إلى «الآخر» باعتباره عدواً حقيقياً، أو محتملاً، تقدّم له نقراطيس، كانوب، هيراكليون، هذه المدن المصرية - اليونانية جواباً معاكساً. عندما نفكِّر، الآن، في الهجرات القسرية، أو الطوعية، خصوصاً التي لها علاقة بالاقتصاد (كما هي عليه اليوم دول الخليج) باعتبارها علامة دالة على عولمة تنظم العالم في علاقات يلعب فيها الاقتصاد الدور الأبرز، نعثر في المستوطنات/ المدن اليونانية في مصر على نموذج لعولمة متوسطية (كونية في زمنها) تلعب فيها المصالح الاقتصادية والمعرفة وعلاقات القوة دوراً تكوينيّاً.

***

سبقت مدينة نقراطيس، هونغ كونغ زمانها، كانوب وهيراكليون في الكشف عن موقعها من تحت الردم والأنقاض. عادت نقراطيس (قرية كوم أبو جعيف المصرية حالياً) إلى الوجود، مرة ثانية، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بينما كان على مدينتي كانوب وهيراكليون أن تنتظرا حتى عام 1996 ليقوم الآثاري البحري الفرنسي فرانك غوديو بـ «اكتشافهما» عندما كان يبحث عن حطام لإحدى سفن نابليون في خليج أبي قير.

فجأة وجد الآثاري، المختص بالمواقع الغاطسة تحت سطح البحر، نفسه أمام آثار لها أول وليس لها آخر.. حتى هذه اللحظة. عرف، لاحقاً، أن التمثال، البالغ طوله خمسة أمتار ويزن ستة أطنان من الغرانيت الأحمر، الذي كان يحدّق فيه بهدوء هو إله النيل حابي. وأن ذاك التمثال المنحوت على نحو مثير هو لابنة بسماتيك الأول، أرسينوي، الموصوفة بأنها كليوباترا زمانها. فضلاً عن مئات القطع مختلفة الحجم والوظائف التي تمت استعادتها من تحت مياه المتوسط.. وها هي تُعرض، اليوم، في المتحف البريطاني بعد عرضٍ مُبهرٍ في معهد العالم العربي في باريس.

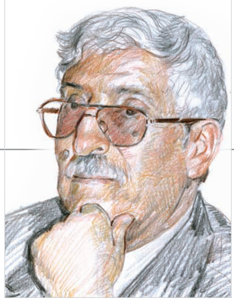
نحو 300 قطعة تحطُّ الآن رحالها في المتحف البريطاني، لستة أشهر قادمة، تحكي لنا قصّة العلاقات المصرية- اليونانية التي يبدو أنها كانت أعمق، وأبلغ تأثيراً في الاتجاهين مما كنا نعتقد حتى اليوم. ما كشفه الآثاري الفرنسي من آثار هاتين المدينتين لا يتجاوز، حسب قوله، 2 بالمئة من حجم الموقع الذي غمرته مياه المتوسط، عند تلاقيها بمياه النيل، لنحو ألف عام وأكثر.

***

تعطينا الآثار المكتشفة، وما سيظهر من أعماق الماء، فكرة أفضل عما كان سائداً في الفترة التي سبقت الإسكندر المقدوني، وخلفاءه البطالمة، من معتقدات دينية جمعت بين أثينا ومصر، وعن الدور الذي لعبه العسكر اليونانيون في الحرب ضد الأشوريين والليبيين والنوبيين الذين كانوا يتقاسمون السيطرة على مصر. سيكون هناك وقت أمام الباحثين لمعرفة «التأثيرات المتبادلة» بين الحضارتين، وربما يتمُّ إنصاف الباحث البريطاني مارتن بيرنال صاحب كتاب «أثينا السوداء» الذي تناول فيه ما يسميه «الجذور» المصرية والسورية للحضارة اليونانية، وتعرَّض بسببه إلى تهكُّم وازدراء من ذوي النزعة المركزية الأوروبية.. أولئك الذين أرادوا أن ينزعوا أثينا من محيطها «الإفريقي والآسيوي» ويجعلوها آريةً خالصةً، لكي يكونوا، بالتالي، آريين خالصين.

***

لم يكتفِ هيرودس الذي قدَّم لنا وصفاً حماسياً لمدينتي كانوب وهيراكليون بمدائحه للحضارة المصرية، بل أورد في كتابه «تاريخ هيرودس»، حكاية ذات دلالة منسوبة إلى بسامتيك الأول، الذي رعى العلاقات اليونانية- المصرية. تقول الحكاية إن الملك المصري أراد أن يعرف اللّغة الأولى للبشرية. فعهد بطفلين إلى راعٍ ليهتم بهما شريطة ألّا يتكلّم إليهما إطلاقاً، وأن يعود إلى الملك عندما ينطق أحدهما كلمته الأولى. ذات يوم صاح أحد الطفلين قائلاً «بِكوس». فهرع الراعي إلى الملك وأخبره بما سمع. عرف الملك لحظتها أنَّ لغة بلاده ليست اللّغة البشرية الأولى، بل اللّغة الفريجية، الأناضولية القريبة من اليونانية، لأنَّ كلمة «بِكوس» تعني بتلك اللّغة: خبز! هكذا يعود هيرودس ليعطف أصل العالم، لغته الأولى في الأقَل، على بلاده اليونان!



عبد العزيز المقالح

القاهرة..
من الدهشة الأولى إلى تلفُّت الوداع

«مصر» هو الاسم المفضّل للقاهرة لدى المواطن المصري، سيما أولئك المواطنون الذين يقطنون خارج رحابها، وهم عندما ينطلقون إليها من مدنهم أو قُراهم، يقولون لمَنْ يسألهم عن وجهتهم، إنهم في طريقهم إلى «مصر»، وهي تسمية ذات دلالة اجتماعية وروحية، تجعل العاصمة رمزاً للقُطر كلّه. وبقدر ما يكون في هذه التسمية من التبجيل فهي لا تخلو من قدر كبير من الحقيقة، فقد كان نهارها إلى وقت قريب، يجعلها تتسعُ لأغلبية شعب مصر. وفي تسمية القاهرة باسم الوطن ما يميّزها عن بقية العواصم العربية، وغيرها من عواصم العالم. وأنت لن تستغرب إذا كنت خارج القاهرة، واقتربت من أية محطة للسيارات، أو الحافلات أن تسمع أصواتاً عالية تُردّد بلا انقطاع «مصر، مصر، مصر»، وتلك أصوات المنادين على السيارات أو الحافلات التي هي في طريقها إلى القاهرة، هكذا لا تسمع اسم القاهرة، بل الاسم المفضّل لها لدى المواطنين، وهو «مصر».

كثيرة هي العواصم العربية وغير العربية التي زرتها، وتكرّرت زيارتي لها أكثر من مرّة، لكنها لم تمنحني سوى الدهشة الأولى، تلك التي تشكّل انطباعاً ذهنياً وجمالياً بما في ذلك «باريس» مدينة النور، كما كانت تُسمى. إلّا أن القاهرة التي دخلتها لأول مرّة في شتاء 1958م وتكرّرت زياراتي لها بعد ذلك، ثم أقمت فيها لسنوات طويلة، لم تفقدني دهشتي التي كانت تتكرّر مع كلّ زيارة جديدة، ولا حتى عندما أصبحت مقيماً فيها، وصارت سكناً لي منذ خريف 1966م إلى شتاء 1977م. فقد ظلّت بكنوزها التاريخية والأثرية مثيرة للدهشة والانبهار. وبما استوعبته عبر العصور من نماذج حاضرة في واقعها، لا تتخطاها عين الرجل العادي؛ فضلاً عن المثقّف والدارس.

كنت في التاسعة عشرة من عمري عندما دخلت القاهرة لأول مرّة قادماً إليها من صنعاء العريقة، والتي لم تكن يومها قد عرفت خيطاً واحداً من أضواء الكهرباء، كما لم تشهد متراً واحداً مبلطاً بالإسفلت. وكان عدد السيارات التي تجوب شوارعها -يومئذ- لا يزيد على أصابع اليدين. فأي دهشة كانت في انتظار فتى قادم من عاصمة بهذه المواصفات البدائية، وأي استغراق سيأخذه في تأمل جمال عاصمة مدينة مضاءة الطرقات والمنازل والميادين والأسواق. كلّ شيء تقع عليه العين فاتن، وباعث على الدهشة من الأشجار الخضراء التي تقع على جانبي الطريق، إلى الحشد الهائل من وسائل المواصلات. وكان الترام الذي يقطع بعض الشوارع الرئيسية ما يزال قائماً، يُقلّ العشرات من الركاب المحافظين على الطرابيش الحمراء، كانوا يتمايلون نحو اليمين تارة ونحو اليسار تارة، والترام يمضي على القضبان وما يصدر عن ذلك الاحتكاك من صوت لافت أجش.

لم تكن زيارتي الأولى للقاهرة عابرة، بل استثنائية، وكانت محاطة باحتفاء غير عادي، فقد كنت ثالث ثلاثة يمنيين شبان، نجحنا في مسابقة للقراءة الصيفية الحرّة تحت إشراف وزارة التربية والتعليم في مصر، واقتصرت على ثلاثة أقطار عربية فقط هي مصر، وسورية في عام وحدتهما الأول، واليمن الذي أراد حاكمه أن يلتحق بغطاء الوحدة.

ومن حق القارئ أن أعتذر له عن هذا الاستطراد، والخروج المقصود عن الحديث عن القاهرة موضوع هذه الزاوية، وما شكّلته زيارتي الأولى لها من انطباع بديع، ظلّ يتجدّد ويتكرّر مع كلّ زيارة لعاصمة عربية، ليست مدينة واحدة، بل مجموعة من المدن المتماهية في بعضها مع احتفاظ كلّ مدينة بطابعها الخاص، وما تعكسه من تلاقي العصور، حيث يحتفظ كلّ حي من أحياء القاهرة، بخصوصية عصره ومعماره. ولَعلّ أقدم أحيائها يعود تاريخه إلى العصر الفرعوني، كما هو حال المنطقة التي ما تزال تحتفظ بآثار ضاربة في القدم مثل حصن «بابليون»، وله جدار من الأحجار الملساء، تغطيه نقوش بالمسند اليماني، يدل على التعاون الذي كان قائماً -يومئذ- بين مصر وجنوب الجزيرة العربية. لقد امتلأ برنامج الزيارة الأولى للقاهرة في ذلك المناخ



العمل الفني: محمد عبلة (القاهرة)

الاحتفائي، بما لا تسمح مساحة هذه الزاوية بالإفاضة فيه، فقد ابتدأت الجولة الأولى بزيارة قلعة محمد علي، وما يجتمع في رحابها الواسع من متاحف مدنية وعسكرية، وما تختزنه ممراتها ومبانيها المختلفة من حكايات وأساطير.
من القلعة، وهي من أبرز معالم القاهرة انتقلنا إلى المتحف المصري، في قلب القاهرة، وهو على جانب من أشهر ميادينها «ميدان التحرير»، الذي أخذ في الأيام الأخيرة شهرة واسعة، جعلت اسمه يتكرّر في أكثر من عاصمة عربية وأجنبية؛ في هذا المتحف- وهو على قدر كبير من التنظيم والترتيب- يقرأ الزائر تاريخ مصر القديم من خلال تماثيل ملوكها وملكاتها، ومن خلال «المومياوات» التي احتفظ بها الزمن لبعض من أولئك الملوك والملكات. ومن هذا المتحف الذي يحتاج استقصاء محتوياته وما يكتنزه من تحف ولقى تاريخية إلى شهور عدّة. انتقلنا إلى الأهرام إحدى عجائب الدنيا السبع، بل أهمها وأقدمها، وفي ساحتها وبالقرب من «أبو الهول» تتقاطر مواكب السواح الأجانب بأزيائهم وسحناتهم التي تتعدّد بتعدّد الأقطار التي جاءوا منها.
وحتى لا يظن القارئ أن تلك هي معالم القاهرة الجديدة التي توقفنا عندها، نقول إن تلك هي العناوين الأولى، فما أكثر معالم القاهرة، وما أغزر حدائقها ومتاحفها ومكتباتها وسينماتها. ولعلّ في تأمُّل أهرامها الشاهقة ما يُوحي بأكثر مما يقوله تاريخها الضارب في القدم، إذ يعكس حلم الأقدمين حينما جعلوا الماضي حياً نابضاً في واقع كلّ العصور التي ستأتي.. مشاهد تترى وتتوالى نصب أعيننا، وكلّ مشهد منها يحتاج استيعابه واستقصاء تفاصيله إلى زمن أطول بكثير من تلك اللحظات العابرة التي ترى الظاهر المرسوم للعيان ولا تتمثل الجوهر الكامن في ما وراء ذلك البناء الضخم الشاهق. واللافت أن كلّ هذه المراثي التاريخية الأثرية منها على وجه الخصوص لم تشغل الشعب الذي صنعها بيديه عن الحلم بمستقبله، وفي الوقت الذي تتابع فيه الأجيال المتعاقبة اجترار حلم الماضي فإنها لا تنسى تبعات الحاضر ومسؤولية المستقبل، وكذلك هي الشعوب الحية لا تفرط بمستقبلها على حساب ماضيها، والعكس صحيح.
وإذا كانت الأهرام، وهي أثر خالد من آثار القاهرة فإن «أبا الهول» وهو أثر خالد من آثارها أيضاً جدير بالحديث والاقتراب منه بمهابة وهو يتابع النظر إلى النيل ذلك النهر العظيم الذي يواصل رحلته من مجراه البعيد إلى مصبه القريب من القاهرة حاملاً بين يديه الحياة ليوزّعها بإنصاف وسرور على ضفتيه المغمورتين بالضوء والخضرة والظلال. وتبقى تلك الابتسامة الغامضة على شفتي «أبو الهول» باعثة على التساؤل: أهي ابتسامة طمأنينة وشعور بالأمل في أن يواصل الخير مجراه؟ أم أنها ابتسامة ساخرة من الزمن الذي يمر ولم تتمكن عصوره المتعاقبة من أن تنال من هذا الأثر الأسطوري الرابض في قلب الصحراء في جسم أسد ثابت على الأرض، وبرأس إنسان لا يكف عن التأمل والتفكير في مصائر الأرض والبشر.
كانت الزيارة الأولى للقاهرة، أو بالأحرى لمصر منتصف شهر 12/1958م وودعتها في 7/12/1977م بعد أن أمضيت فيها سنوات طويلة مقيماً خلال دراستي الجامعية، ثم ما بعد الدراسة الجامعية، ماجستير ودكتوراه، وكانت بمثابة الأم الرؤوم التي لا تبخل على أبنائها بتزويدهم كلّ يوم بجديد ومفيد. وكنت أشعر -يومئذ- وأنا أغادرها أنه الوداع الأخير، لذلك فقد ظللت أتلفت نحو كلّ حي تجتازه السيارة التي أقلتنا إلى المطار، من ميدان الدقي، إلى ميدان التحرير، وشارع رمسيس، والعباسية، وروكسي، ومصر الجديدة، وشارع المطار، كان القلب يتلفت إلى كلّ هذه الأماكن وغيرها، مصحوباً بشجن عميق، لم يخفّف من وطأته متابعة النظر إلى مئات المغادرين ومئات القادمين، ولا الحنين إلى الأهل وإلى صنعاء المدينة التي سكنت الروح منذ الطفولة ومثّلت وما تزال أسطورة المدينة السوريالية بامتياز.

لماذا تذرف التماسيح الدموع ؟

عبد الرحمن بن عبدو

يعيش اليوم، على الأرض، نحو 6100 نوع من الزواحف «reptiles»، منها نحو 300 نوع من العظاء «liz-ard»، و250 نوعاً من السلاحف، و25 نوعاً من التماسيح، يعيش نوعان منها في المناطق القطبية وأرض النار.

الزواحف حيوانات من ذوات الدم البارد، تتوافق حرارة أجسامها مع حرارة البيئة المحيطة، ويزداد نشاطها في الجوّ الحارّ، ويلائمها- تماماً- المناخ المداري، فهي لا تستطيع الاحتفاظ بدرجة حرارة ثابتة مثل الثديّات.

أكثرها بَيوض، والقليل من أنواعها وَلود، تحيا حياة اجتماعية، والأنواع الناشطة منها، نهاراً، يكون بصرها حادّاً، تميّز الألوان، سمعها ضعيف، تقتات بالحشرات والفقاريات الصغيرة.

ظهرت على الأرض، في آخر عصور حقب الحياة القيمة «Paleo-zoic»، منذ نحو 300 مليون عام، تتشابه بأشكالها، من الديناصورات إلى الوزغة.

«أبو بريص»: معظمه صغير الحجم، والقليل من أنواعه كبيرة الحجم، مثل التماسيح والسلاحف والأفاعي، تعيش في بيئات منوّعة كالغابات، والمناطق الصخرية، والصحارى، والمياه، لكنها جميعها تضع بيوضها على اليابسة.

يحتاج الإنسان البالغ، يومياً، إلى 3 ليترات سوائل، بما فيها الماء الموجود في الأغنية، وإذا ما كانت هذه الليترات الثلاثة مياه بحر، فإنه سيدخل إلى جسمه 100 غرام أملاح salts وإذا ما وصلت هذه النسبة الكبيرة من الأملاح دفعة واحدة إلى الدم، فسيهلك الإنسان ويموت.

وعادةً، يتخلّص الجسم من الأملاح الزائدة بواسطة الكلى «kid-neys» التي تطرحها مع البول، والذي هو- عادةً- بمعدل 1 - 5 ليتر يومياً، وأملاح الصوديوم وأملاح البوتاسيوم هي الأشدّ ضرّراً على أجهزة جسم الإنسان، وإن نسبة وجود هذه الأملاح السامّة في مياه البحر عالية، ولم يحصل- قطّ- أن شاهد أحدنا غزالاً أو أيّ حيوان آخر يسلك درباً ضيّقاً ليشرب من مياه البحر (هنا، بغضّ النظر عن الإنسان).

إن ماء البحر لا يصلح أن يشربه أيّ كائن حَيّ (عدا بعض الاستثناءات)، لأنه يحوي على مقادير وافرة من الأملاح الضارّة، تصل نسبتها إلى 35 غرام في كلّ ليتر، منها 27 غراماً من ملح الطعام (كلور الصوديوم، NACL)، علماً بأن نسبة وجود هذه الأملاح الضارّة، في ماء البحر، أعلى حتى من نسبتها في البول المطروح، وعلى الإنسان الذي يشرب مياه البحر ذات النسَب العالية من الأملاح أن يشرب مقادير وافرة من الماء، ليخفّف من ضرّرها.

لكن.. كيف تعيش الأسماك وكائنات البحر الأخرى في خضمّ هذه المياه المالحة؟ وكيف تحصل هذه الكائنات على نصيبها من الماء العذب؟

جهاز التحلية

لقد خصّ الخالق- سبحانه وتعالى- هذه الكائنات البحرية بجهاز لتحلية الماء المالح متخصّص، وذي تقانة عالية، لأن الكلى، هنا، ليس لها دور في عملية طرح الأملاح من الجسم، (كما تعمل في الإنسان)، وهي، هنا، صغيرة وبلا فاعلية.

يكون موقع «جهاز التحلية» الرائع هنا في خياشيم «gills» الأسماك، فهو يحوي خلايا متخصّصة عالية التطوُر، مهمّتها التقاط الأملاح الضارّة المارّة مع الدم، وامتصاصها، ثم طرحها إلى خارج الجسم مع الدموع النازلة كقطرات من العيون، ولذا تكون دموع الأسماك وحيوانات البحر الأخرى ذات نسب تركيز للأملاح عالية جداً.

الغدّة الملحيّة

أجهزة تحلية الماء المالح توجد- أيضاً- في بعض أنواع طيور البحر والزواحف، وموقعها يكون، في هذه الحيوانات، في الغدّة الأنفية، التي تسمّى الغدّة الملحيّة «salt gland»، حيث موقع هذه الغدّة العجيبة، في الطيور، هو القسم العلوي من حجاب العين «eye brow»، ويصبّ



مجراها الإفرازي في تجويف الأنف من الداخل، والسائل الذي تستخلص منه «الغدّة الملحية» الأملاح يفوق، بتركيزه الملحي، 5 مرّات، تركيزَه في دم الطير، ومن 2 إلى 3 مرّات، تركيزه في ماء البحر.

يسيل بعدها هذا السائل، شديد تركيز الأملاح، من فتحات أنف الطير، ليكوّر ويعلَق بشكل قطيرات كبيرة نوعاً ما وشفّافة، بفتحات الأنف الخارجية، إلى أن تقع على الأرض بفعل ثقلها النوعي، وبفعل الثقالة (الجاذبية الأرضية) من منقار الطائر، وإذا حدث أن أطعمنا طائراً من طيور البحر هذه التي تمتلك هذه الغدّة الملحيّة العجيبة، غذاءً شديد الملوحة، فإننا سنشاهد منقاره ينقط القطرات الشفافة، بعد مرور 10 دقائق فقط، وسنظنّ، لو أننا شاهدناه وهو بهذا الحال، أنه مصاب بالزكام.

السلاحف البحرية

أما السلاحف البحرية «turtles»، فإن المجرى الإفرازي للغدّة الملحيّة، عندها وعند الأفاعي والعظاء، يصبّ فيها السائل الملحيّ المُستخلَص بوساطة هذه الغدّة العجيبة في مآق (زوايا العين)، وتسيل إفرازاتها المائية الشفّافة على وجنات الوجه، ثم تسيل إلى خارج الوجه، لتسقط على البَرّ أو في مياه البحر.

تعيش السلاحف البحرية، في أعماق مياه البحار والمحيطات الدافئة طوال العام، ولا تتوجّه إناثها إلى اليابسة إلّا مرّة واحدة في العام، وذلك عندما تتسلّل خلسةً، في ليلة معتمة ذات ظلام دامس، ولمرّة واحدة فقط، لتدفن بيوضها تحت الرمال الشاطئ، ثم تعود بعد أن تؤدّي هذه المهمّة النبيلة التي تحفظ تناسل أجيالها إلى مسكنها ومأواها في طيّات المياه العميقة. وأحياناً (بالصدفة)، قد يشاهد أحدنا هذه السلاحف، بعد أن تغادر موقع دفن البيوض، تبكي بحرقة، وتذرف الدموع الغزيرة، وكان يُظَنّ، قديماً، أنها كأمّ حنون، تبكي على هجرها لبيوضها، وتركها تفقس لوحدها دون حام.

وقد استمرّ تفقيس البيوض وتكاثر الأجيال ردحاً طويلاً من الزمان، وظلّت صورة الأمّ الحنون التي تبكي فراق صغارها ماثلةً في أذهان العلماء وعامّة الناس، إلى أن كشف العلم، حديثاً، أن هذا البكاء وهذه الدموع الغزيرة، ما هي إلّا إفرازات الغدّة الملحيّة للسلحفاة.

رياء ونفاق

نعود إلى عنوان بحثنا المهم: التمساح «crocodiles»، والذي هو بيت القصيد، فالفعل للسلاحف، والسمعة السيّئة والمَثَل للتماسيح.

حين كان الناس يشاهدون هذا الحيوان الغادر والوحش المفترس اللئيم، يبكي ويذرف الدموع غزاراً، بعد تقطيعه لفريسته، والتهامها (مهما كانت)، بدون رحمة أو شفقة، كان يُظَنّ بأنه يبكي حزناً وأسفاً على ما جنت يداه، إذ ليس باليد حيلة: فإمّا أن أقتل وآكل، أو سأموت جوعاً. ظلّ هذا الظنّ الزائف ردحاً من الزمان مُصَدَّقاً، إلى أن كشف العلم الحديث أمر الغدّة الملحيّة، فعادت صفات القسوة والوحشية لتلازم هذا الحيوان الغادر إلى يومنا هذا، والغدّة الملحيّة التي تمتصّ فائض الأملاح من المياه المالحة الداخلة إلى معدته مع القطع المهشّمة لفريسته، تعود لتُفْرَز كدموع مالحة غزيرة من عيونه، ولتُطرَح إلى خارج الجسم. والقول المأثور «دموع التماسيح» كان يطلق كناية عن الرياء والنفاق، ما دام هناك تماسيح تقطّع وتهشّم وتغدر، وما دام هناك بشر، على الأرض، يُراؤون، وينافقون، ويداهنون. وكأن الله- سبحانه وتعالى- جعل الرياء والنفاق في البشر كغدر التماسيح، وافتراسها.

مراجع :

National Wildlife® Magazine
National Wildlife® Magazine
Animal Behavior - Oxford University Press
Scientific encyclopedia van mustards Reinhold
Book of Life - Encyclopedia of the Human Mind and Body
The Marshall Cavendish
scientific encyclopedia v an nostred، s Reinhold
الممتع والطريف في علم وظائف الأعضاء، د. بوريس سيرغييف، دار مير للطباعة والنشر.

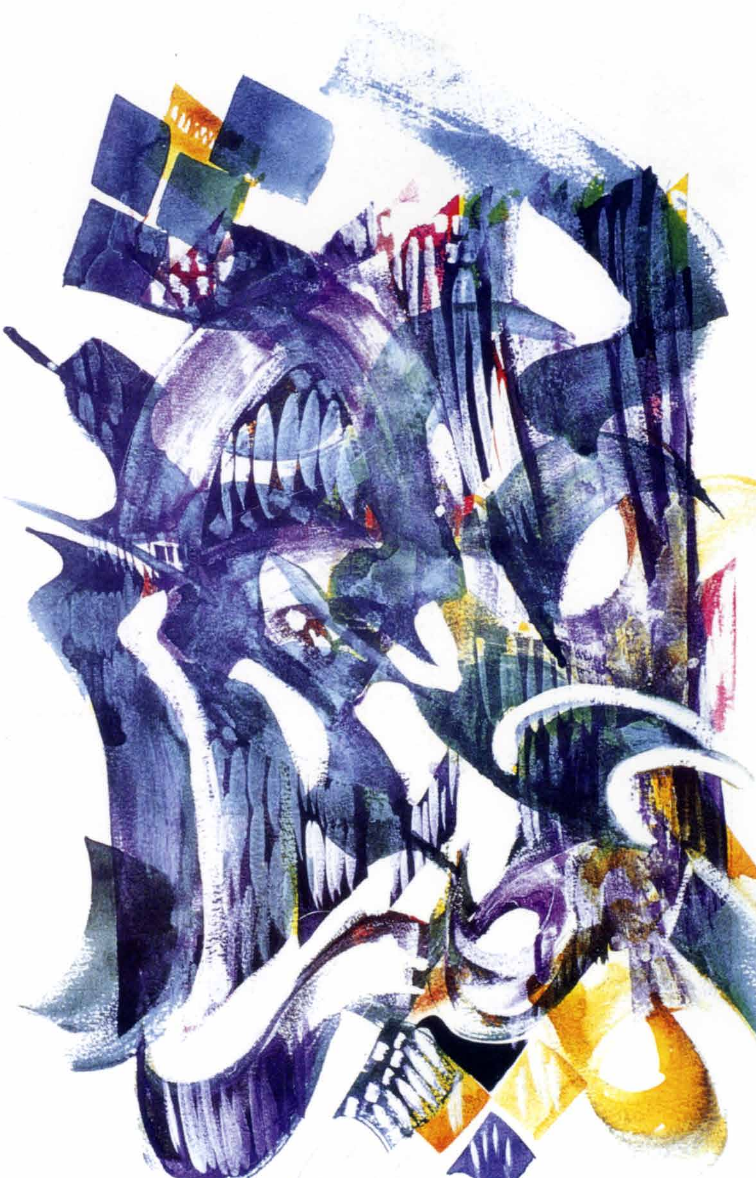
تأمُّلات في العربيّة المُستغرَبة

د. ياسر سليمان*

ما العربيّة؟ سؤال يطرحه دارسو اللسانيات الحديثة، غيرَ عرب كانوا أم عرباً، وما تقديم غير العرب على العرب، تركيبيّاً، إلّا أضاءة لاتّجاه التأثير في الدراسات اللسانية فيما يخصّ هذه اللّغة. أمّا إجاباتهم على هذا السؤال فمحكومة، إلى حَدّ كبير، بفروع الدرس اللساني الذي ينتمون إليه. إلّا أنهم في قاعة الدرس يقولون بوجود لغات عربيّة مختلفة، كالمصريّة، والعراقية، والمغربية،.. وغيرها، تختلف عن العربيّة الفصحى أو الفصيحة، في تركيبها، بالرغم من تقاطع بعضها ببعض، وبالفصيحة، أيضاً. يتركّز هذا الاتّجاه، أكثر ما يتركّز، عند اللسانيين الوصفيّين الذين يميلون إلى دراسة اللّغة العربيّة دراسة بحتة، من أجل فهم اللّغة لذاتها.

يدعم أصحاب هذا التوجُّه رأيهم بالإشارة إلى اختلاف مسارات اكتساب هذه اللغات (كما يسمّونها) عن اكتساب الفصيحة. فالمصريّة، والتونسية، واللبنانية، وما شاكَلَها، هي لغات أُمٍّ، في نظرهم، يكتسبها الفرد، مباشرةً، من بيئته اللغوية، بلا عناء وبدون تعليم رسمي، يقضي فيه سنوات؛ ممّا يلغي فكرة الوقوع في الخطأ في السلوكيات اللغوية لدى المتحدِّثين بهذه اللغات. ومن ناحية أخرى، تتوافر لهذه اللغات صفة الشفاهة العفويّة، التي يرى دارسو اللسانيات أنها سمة أساسية من سمات اللغات الحيّة التي يعكفون على دراستها والتنظير لها؛ فاللّغة، في رأيهم، حديث/نطق أوّلاً، وكتابة ثانياً، على اعتبار أن الكتابة فعل لاحق للمنطوق يتمّ، من خلاله، تسجيل ما يُنطَق به.

إذا انطلقنا من جملة هذه المواقف التي تميّز اللغات العربيّة المحكيّة، في عُرف الدرس اللساني الحديث، فقد نقترب من حدود التشكيك بكون اللّغة الفصيحة لغة حيّة على صنو اللغات الأخرى، كالإنجليزية أو الفرنسية اللتين تجمعان ما بين مظهر لغوي مكتوب، وآخر عفوي منطوق، في الحياة اليومية للفرد وللجماعة، ممّا لا ينطبق على اللّغة العربيّة الفصيحة، بوصفها لغة كتابة، بالدرجة الأولى، على الرغم من حضورها في بعض الفضاءات والسياقات



العمل الفني: علي حسن- قطر

اللغويـة نطقاً. لا شـكّ في أن هـذه النتيجة مصـدر قلق للذين يعتقـدون أن الفصيحـة لغـة كباقـي اللغات، غيـر منقوصة، على الإطلاق، في استحقاقها أن تكون لغة، لا تشوب لغويّتها شائبة.
إن مثل هذه التصنيفات التي تتعارض مع فهم العرب لوضعهم اللغـوي تَظهـر بحُلل أخرى في الـدرس اللغـوي العربي، عند الباحثيـن الأجانـب، ومـن يـردّدون مقولاتهـم من الألسنيّين العرب. وما أكثرهم في قاعة الدرس وعلى منصات المؤتمرات!
ففـي دراسـة ذاع صيتهـا لـ «كيـس فرسـتيخ»، نشـرتها دار جامعـة أدنبرة في أسـكتلندا، في تسـعينيات القـرن الماضي (The Arabic Language)، حَقّـب هـذا اللغـوي الهولنـدي للغـة العربيّة على غـرار اللغات الأجنبية، مصنِّفاً إيّاها ما بين لغة قديمة، ووسـيطة، وحديثـة، وكأن تصانيف هذه اللغات تقـدّم معاييـر، لا تفلت منهـا لغة من لغـات الأرض، متجاوزة مـآلات التحقيب التـي قدّمها الدرس النحـوي العربي. نعم، إن هـذا التصنيف الأخير لا يضبط مراحل تطوُّر العربيّة بالصرامة المطلوبـة، لكن الأمر نفسـه ينطبق على تصنيف «فرسـتيخ» نفسـه، كما ينطبـق على تصنيفات اللغـات الأخرى التي تتبع هذا النوع من التحقيب.
وقد زاد «فرسـتيخ» على البعد التحقيبي الزمني، في دراسـته لتطـوّر اللّغة العربيّة، تصنيفاً إثنياً، لـم تعهده اللّغة العربيّة من قبـل. فهناك (على ما يقول) لغة عربيّة إسـلامية، وأخـرى مسـيحية، وأخـرى يهودية، مع أنه لم يـرد مثل هذا التصنيف فـي أدبيات النحو العربي، ولا نـراه يظهر في تصنيفات اللّغة الإنجليزيـة بين لغة إنجليزية كاثوليكية أو بروتسـتنتية، في بريطانيا، مثلاً. لقد بُني هذا التصنيف الإثني للغة العربيّة على اختلافات لغوية غير مستوغِلة بين الجماعات الإثنية المختلفة فـي حيِّـز جغرافي واحد كبغداد، مثـلاً، دون اعتبار لحقيقة أن أبنـاء الطائفة الواحدة لا يشـتركون بلغـة متماثلة أينما حلّوا. فالاختـلاف بين عربيّة يهـود بغداد، وعربيّة كلٍّ من مسـلميها ومسـيحيِّيها أقـلّ بكثير من الاختـلاف بين عربيّـة يهود بغداد ويهود دمشـق قبل رحيلهم إلى إسرائيل، لكن «فرسـتيخ» يقدّم الإثنيـة، هنا، على الاختلافـات البنيوية كعامل في التصنيف، مـع أن تحقيبـه الزمني اعتمـد اعتماداً تأسيسـياً على الصفات البنيوية للّغة، من حيث الأصوات والصرف والتركيب.
هـذا التصنيـف الإثني للغة العربيّة يسـقط مركّبـات الحاضر، بصراعاتـه المختلفة، على منمنمات الماضي، جاعلاً من اللّغة العربيّة لغات إثنية متباينة في عصور خَلَت. إن مفهوم العربيّة اليهودية (Judaeo-Arabic)، الذي ينساب من الأقلام، دون محاكمـة نقديـة، في الـدرس اللسـاني الحديث، مفهـوم حديث ارتبط بنشأة الحركة الصهيونية كما أوضحتُ في كتاب نَشرْتُه عن دار جامعة أكسفورد، في 2011، هو «Arabic, Self and Identity: A Study in Conflict and Displacement».
لا ينكر أحد أثر الثّقافة الدينية في تشكيل صبغة لغوية خاصّة تشـمل أهـل المعتقد الواحد، قديمـاً وحـــديثاً، لكـن أدبيّات الماضــي - على ما أعرف - لم تجعـل من هذه الإفرازات اللغوية أرضيّـة للتفريـق، والفرقـة، بيـن عربيّـة إسـلامية، وأخرى مسـيحية، وثالثة يهودية، في الـدرس النحوي العربي؛ الأمر الـذي قد يعكـس نظـرة المجتمع على مسـار التاريـخ اللغوي العربـي، الـذي لـم يجعل من هـذه المسـارات لغـات مختلفة. ومن قبيل المقاربة، فنحن، في لبنان أو سـوريا أو فلسـطين، فـي العصر الحاضر، لم نسـمع، حتى أيّـام الحرب الأهلية في لبنان في الربع الأخير من القرن الماضـي - على سـبيل المثال - مـن يعرِّف نفسـه بأنه يتحـدّث العربيّة المسـيحية أو العربيّة المسـلمة، بالرغـم من اختـلاف النكهـة بينهمـا، معجمياً، في حقـل الديـن أو اللاهوت. ومن اللافت للنظر، في هذا السـياق، محـاولات بعـض اليهود العرب في إسـرائيل، مثل «ساسـون سـوميخ» العراقـي المنبـت والنشـأة، وأسـتاذ الأدب العربي السابق في جامعة تل أبيب، تخيُّل عربيَّتهم على أساس إثني، بعد استـيطانهم في إسـرائيل، خلافاً لما كانت عليه هذه اللّغة قبـل رحيلهم إليهـا، عندما كانت، في حينهـا، عربيّة خالصة، يكتبـون فيهـا الشّـعر والنثر، كمـا كانوا يكتبـون مقالاتهم في الصحف والمجلّات، بعيداً عن التوصيفات الإثنية.
ويمتـدّ تأثيـر الدراسـات اللسـانية الحديثـة إلى إنشـاء تعبير حديـث هو «اللّغة العربيّـة المعاصرة» الذي يُترجِم «Modern Standard Arabic» مـن اللّغـة الإنجليزيـة، والـذي أصبح متـداولاً عند اللسـانيّين العرب. هذا التعبيـر يختلف عن «اللّغة العربيّة في العصر الحديث». التعبير الثاني توصيف يعبِّر عن إطـار من أطر تطوّر اللّغة العربيّة، دون فصل بينها وبين ما سبقها. أما التعبير الأوّل فيجعل هذه العربيّة المعاصرة مقابلاً للغـة عربيّة أخـرى غير معاصرة، يسـمّيها بعض اللسـانيين الأجانـب والعـرب «العربيّـة الكلاسـيكية». وتعبيـر «العربيّة الكلاسيكية» ينكِّرنا باللغات الكلاسيكية الأخرى، وعلى رأسها السنسـكريتية، واليونانية، واللاتينية، التي تُعَدّ لغات ميّتة؛ مما يؤدّي - قياسـاً - إلـى اعتبار اللّغة العربيّـة غير المعاصرة لغة ميّتة، أيضاً. هذه المقولة قديمة، خاصّة عند المستشرقين الذين كانت لهم السيادة في مجال الدراسات العربيّة، في القرن التاسع عشر إلى بداية الحرب العالمية الثانية.
لقـد تجلّى هذا الموقف، بكلّ وضوح، في دراسـة نشـرتها دار «بالجريـف ماكميـلان» فـي عـام 2002، لـ «نوليفـار حائري» مـن جامعة «جون هوبكنز»، فـي أميركا، في كتابها «Sacred Language, Ordinary People: Dilemmas of Culture and Politics in Egypt»، تذهـب إلـى اعتبـار ما لا ينتمـي إلى جنـس اللغات العربيّـة المحكيّة (كما تسـمّيها)، بمـا في ذلك ما يسـمّيه اللسـانيون المحدثون «اللّغـة العربيّة المعاصـرة»، لغات ميّتـة. وذهبت «حائري» إلـى أبعد من هذا حيـن جزمت بأن سـيادة اللّغـة العربيّة الفصيحة – ما سَـمَّتْه «اللّغـة العربيّة الكلاسـيكية» - في فضاءاتهـا المختصّة بها في المجتمعات العربيّة الحديثة تُعَدّ شـكلاً من أشـكال «الاستعمار الداخلـي» الذي تنوء تحت سـلطته التعسُّـفية اللغـات العربيّة

المحكيــة، التــي يتوجب أن تحصل على اســتقلالها، بالإطاحة بالفصيحة وبإدخال اللغات العربيّة المحكيّة وسـيلة للتعليم ولتسـيير أمور المجتمع، أدائيّاً. بالنسبة إلى «حائري»- إذن- لا يمكـن للتحديث أن يتمّ- كما تقـول، صراحةً، في كتابها- إلَّا إذا تخلَّـص العرب من العربيّـة الفصيحة، الجامدة والمتقعِّرة، واستبدلو بها لغاتهم المحكيّة في كلّ مجالات الحياة، باستثناء المجـال الدينـي الـذي اعترفت «حائـري» بخصوصيّتــه؛ نظراً لارتباطه بالنصّ القرآني.

لـم تكن «حائـري» الأولى التي تطرح هذه المقولة، بل سـبقها إليهـا «ويليـام ولكوكـس» البريطاني الأصـل (1932-1852) الـذي عزا تأخُّر المصريين، في القرن التاسـع عشـر، إلى عدم اسـتعمال اللّغـة المحكيّة لغـة تعليم في مصر. لقـد حاول هذا الموظَّف، من موقعه المتقدّم في جهاز الإمبراطورية البريطانية فـي مصـر، تحقيق هـذه الرؤيــة، بترجمة بعـض إصحاحات الكتـاب المقدَّس إلـى اللّغة المصريّة، كمـا وصفها، إلَّا أن هذه الترجمـة لـم تلـقَ رواجاً بيـن مسـيحيّي مصر؛ مما يـدلّ على ارتباطهم بنائقة دينية – لغوية، تنأى عما دعا إليه.

وعـوداً إلى تعبيـر «اللّغة العربيّـة المعاصـرة»، أرى أنه ممّا يجلب الانتباه عدم إطلاق مثل هذه التسـميات على ما أُسـمّيه اللغات المعيارية في الدرس النحوي، كالإنجليزية والفرنسيّة، التي لم تفرز لنا تعابير مشـابهة؛ فأنا لم أسـمع بتعبير «اللّغة الإنجليزيـة، المعاصرة» كتعبير مصطلحيّ متداوَل في الحديث عن الإنجليزية، مثلما نجد في الدرس اللساني العربي، وحتى في الإعلام. السـؤال يطرح نفسـه هنا- إذن-: «لماذا الفرق بين العربيّة والإنجليزية»؟ لا أحد ينكر أن عربيّة عصرنا هذا تتباين عـن عربيّة العهـود القديمة: نحـواً، ومعجماً، كمـا تتباين عن عربيّة القرن التاسع عشر، عصر النهضة الذي وُلِدت من رحمه اللّغــة العربيّة الفصيحــة تحت تأثيرات متعـدِّدة. لكن مثل هذا التباين سُـنَّة من سنن التطوّر في كلّ اللغات، ولا ينطبق على العربيّة وحدها.

إذا كان الأمـر على ما قلت، فلماذا «اللّغــة العربيّة المعاصرة»؟ أعتقـد أن الإجابـة لا تنفصـل، في بعض جوانبهـا، عن احتدام الصراع علـى هذه القضية فـي الجامعات الأنجلوسكسـونية، على وجه الخصوص، التي كانت ترى، إلى ما قبل خمسينيات القرن الماضي، وسـتّينيّاته، أن وظيفتها تعليم اللّغة العربيّة المكتوبـة، لكنها بدأت تتراجع، منذ ثلاثـة عقود، تقريباً، عن تعليـم هـذه اللّغة فـي سـياقاتها القديمـة. فليس مـن الغريب هـذه الأيـام، بـل لعلّــه الحـال الأعـمّ، أن تجـد طـلّاب جامعة أنجلوساكسـونية مرموقة يتخرَّجون في دوائـر اللّغة العربيّة فيها من غير أن يدرسوا، ولَوْ سورة، تُراوح في طولها عشرين آية من سور القرآن الكريم، ناهيك عن إهمال دراسة مقتطفات مـن عيون الأدب العربي: شـعراً، ونثـراً، كالمتنبي والجاحظ وغيرهمـا، اللذيْـن قـلّ من يعرفهما مـن خرّيجي هـذه الدوائر. طالمـا اسـتغربت هـذا الأمـر، وطالمـا تسـاءلت: كيف يُسمح لطلاب هذه الجامعات أن يتخرَّجوا دون تأسـيس يشمل بعض أبجديات الثّقافة العربيّة؟

هنا، تأتي «اللّغة العربيّة المعاصرة» كسـفينة نجاة، لتدريس الفصيحــة فــي حلّتها الحديثة، كلغة كتابـة إعلامية، في أغلب الأحـوال، بعيـداً عن الصعوبـات والصـور النمطيــة المتعلِّقة بالعربيّة في حلّتها العتيقة. إذا أخذنا بهذا التفسير، أو ببعض جوانبــه، يمكننــا أن ننظر إلى «اللّغــة العربيّة الفصيحة» على أنهـا محاولة، مـن لدن البعـض، للوقوف في وجه اسـتحواذ اللغـات المحكيّـة علـى تدريـس اللّغـة العربيّة فـي الجامعات الأنجلوسكسـونية؛ الأمـر الذي ينعكس على سـيل الكتب التي تتخصَّـص، هـذه الأيّــام فـي تدريـس عربيّــة مصـر أو لبنان أو فلسـطين أو المغـرب وغيرهـا، لطـلّاب جامعـات أميـركا وبريطانيا.

إن طغيـان اللغـات المحكيّـة، معرفيـاً، فـي الدرس اللسـاني الحديـث برِّر لمن يبحث عن تبريـر، تحييد دور اللّغة الفصيحة فـي قاعـة الـدرس، فـي الجامعـات الأنجلوسكسـونية، بـل الدعوة إلى تقليص دورها لإفسـاح المجال في جدول الدراسـة الأسـبوعي لتطويـر كفايات الطلاب الشـفاهية فـي المحكيّات العربيّــة. لقـد خبرت ذلـك مباشـرةً، وقاومتــه، وأوقفته عن دخول حيِّز التطبيق في جامعة بريطانية، عملت بها. أما حجّة مـن يطالبـون بتدريـس اللغـات المحكيّة في هـذه الجامعات، علـى حسـاب الفصيحة، فتقـوم على أنّ العرب لا يسـتعملون الفصيحــة فـي الحديـث إلّا ما نـدر، فليس من العـدل- إذن- أن نطالـب طلّابنا الأجانب أن يصنعوا ما لا يصنع العرب؟ بمعنى آخـر: هل يصحّ أن نطالب متعلِّـم العربيّة الأجنبي أن يفعل ما يُحجـم عنه العربي في سـلوكه اللغوي؟ لنُعلِّم الفصيحة (هكذا تكون الحجّة عند هؤلاء) بالقدر الذي تخدم به أغراض الكتابة، ولنركِّـز على اللغات المحكيّة خدمةً لمصلحة الطالب الذي يريد أن يتعامل مع العرب، في السـوق والشارع والمطعم والمقهى وغيرهـا من الفضـاءات العامّة. ومن الجديـر بالذكر، هنا، هو أن بعض أشدّ دعاة هذه الفكرة هم عرب يدرِّسون في جامعات أنجلوسكسـونية، ويؤلِّفون كتباً فيها، ممّا يدعو إلى الحذر في القول إن المسـتعربين، من طلّاب الدرس اللساني الحديث، هم وحدهم المسؤولون عن هذا التوجُّه في تدريس العربيّة.

لقد سـمعت مثل هذه المقولات، وخبرت ممارسـتها على أرض الواقع، في الجامعة التي أعمل فيها، حالياً، في بريطانيا. قلت، فـي الردّ على هـذه المقولات، إن العربي الذي يتقن ما يسـمّيه الدرس النحوي لغتَه المحكيّة، ولا يعرف الفصيحة، يظلّ أمِّيّاً فـي العرفَيْن: المجتمعـي، والتربـوي العربيَّيْـن. وإذا ارتأينا تخريج طـلّاب يتّجهون نحو اللغات المحكيّة أكثر من اتّجاههم نحو الفصيحة؛ فهل يعني ذلك أننا نتوجّه إلى ترسـيخ الأمِّيّة اللغوية في تدريس العربيّة وتعلُّمها أكثر ممّا نسـعى إلى محو الأمِّيّــة عنها في العـرف المجتمعي العربي؟ هـل يعقل أن يقبل برنامج جامعي، في جامعة من أرقى جامعات العالم، مثل هذا التناقض؟ كيف لو جعلنا برامج اللّغة الإنجليزية، في الجامعات العربيّة، توجِّه الطلّاب إلى لغة الأسـواق والشوارع والمطاعم

والمقاهي وموسيقى الـ«هِب هوب» فوق لغة الكتابة؛ أسوةً بما تصنع الجامعات الأنجلوسكسونية في مجال الدراسات العربيّة؟ كيف سيُنظر إلى هذه الجامعات، بوصفها مؤسّسات أكاديمية، لو فعلت ذلك؟ الإجابات معروفة؛ لذا لن أضيِّع وقت القارئ في إثباتها. لماذا- إذن- نقبل لأنفسنا، في الجامعات الأنجلوسكسونية، ما لا نقبله لغيرنا؟ ولماذا يقبل الكثير من العرب الذين يعملون في هذه الجامعات ما لن تقبله جامعاتهم لو تَصرَّف مدرِّسو اللّغة الإنجليزية، في الجامعات العربيّة، كما يتصرَّف هؤلاء في الجامعات الأنجلوسكسونية، نحو العربيّة؟

كنت قد كتبت بحثاً مطوَّلاً، باللّغة الإنجليزية، في كتاب نَشَرته دار أكسفورد، عام 2013، هو «The Oxford Handbook of Arabic Linguistics»، أثرْتُ فيه معضلاً مهمّاً في الدرس اللساني الحديث، في تمحوره حول العربيّة؛ ألا وهو ابتعاد هذا الدرس عن الاهتداء بتصوُّرات العرب إلى وضعهم اللغوي، سمّيته (Arabic folk-linguistics). انطلق هذا البحث من مقولة أساسية، مفادها أن الدرس اللساني الحديث يجب أن يهتمّ بالمخيال اللغوي العربي اهتمامه ببنية اللّغة. إذا كانت اللّغة منتجاً لغوياً وظاهرة اجتماعية، في آن واحد، أفلا يتوجّب على اللساني الحديث أن ينتج درساً لغوياً يقتنص أبعاد هذا المخيال، حتى لو اختلف مع مُنتَجِه البنيوي؟ لماذا يقبل اللساني الحديث أن اللّغة العربيّة لغات، ولا يقبل أنها لغة واحدة، لا كلاسيكية ولا معاصرة، بحسب المخيال اللغوي العربي؟ لماذا يقبل اللساني الحديث أن اللهجات المحكيّة لغات، ولا يقبل أنها لهجات أو دارجات، لا لغات، بحسب المخيال اللغوي العربي؟ لماذا لا يصرّ اللساني الحديث على أن ما يسمّيه اللّغة المصريّة- مثلاً- ينبغي أن تكون مجموعة من اللغات، بحسب مفهومه للّغة، لاختلافها فيما بينها، لا لغة واحدة؟ إلى أيّ حَدّ أصبح تعريف اللغات العربيّة المحكيّة مرتبطاً بمفهوم الدولة بوصفها منظومة سياسيّة، تختزل التباين اللساني في داخل الدولة الواحدة؟ إلى أيّ حَدّ يتمّ إنكار حضور أصحاب اللّغة، بمخيالهم اللغوي، في دراسة اللّغة؟ وإلى متى يحصل ذلك؟

هذه الأسئلة على غاية من الأهمّيّة. لكن، يبقى التساؤل معلّقاً: لماذا هذا الإهمال لمخيال أصحاب اللّغة؟ طرف من الإجابة، في رأيي، يتعلّق بالمعايير التي وضعها الدرس اللساني الحديث لنفسه، و- بالذات- اتّباع محكّات في التقييم لا تقبل ما هو ذاتي غير موضوعي. يقول اللساني الحديث: بُنية اللّغة موضوعية، أما المخيال اللغوي فذاتيّ قادر على جَرّ الباحث إلى أزقّة مظلمة، قد تطيح بموقعه بين أقرانه، الذين سرعان ما يسحبون منه صفة الرصانة العلمية. إذا قبلنا بهذه النتيجة فلا مناص من قبول نتيجة أخرى، هي أن ما هو لغة، في الدرس اللساني الحديث، مرهون- إلى حَدّ كبير- بمعايير تقويم الدرس اللساني، وما يمكن تطبيق هذه المعايير عليه جزءٌ من

تأتي «اللّغة العربيّة المعاصرة» كسفينة نجاة، لتدريس الفصيحة في حلّتها الحديثة، كلغة كتابة إعلامية، في أغلب الأحوال، بعيداً عن الصعوبات والصور النمطية المتعلِّقة بالعربيّة في حلّتها العتيقة

اللّغة، وما يتعسّر تطبيق هذه المعايير عليه يقع خارج اللّغة، كما يعرّفها الدرس اللساني.

لقد قدَّم البحث اللساني الحديث الكثير ممّا أغنى فهمَنا للغة، ولا يزال يغنيه، لكنه، بعدم إيلائه الأهمّيّة اللازمة لمخيال الجماعة في توصيف لغتها، يضع اللّغة خارج الجماعة، أو- بالعكس- يُخرِج الجماعة من لغتها من غير حَقّ. لقد عانت اللّغة العربيّة: فصيحةً ولهجاتٍ دارجة، من هذا الاختزال المعرفي، على أيدي اللسانيّين الأجانب، كما عانت على أيدي اللسانيّين من أبنائها. ليس الموضوع، في هذه المعاناة، موضوع مؤامرة تجمع بين أجانب وطابور خامس، كما قد يحلو للبعض أن يتصوَّر ما وَصَفْت، بل حالة من التسلُّط المنهجي الذي يحدِّد آفاق اللّغة ليستطيع احتواءها وتوصيفها على شاكلته، الأمر الذي يوضِّح استخدامي عبارة «العربيّة المُستَغرَبَة» (العربيّة الآتية من الغرب، منهجياً ومعرفياً) في عنوان هذا المقال، عطفاً على الدرس اللساني الغربي، ملمِّحاً- في الوقت نفسه- إلى غرابة مقولات الدرس اللساني الحديث، من وجهة نظر المخيال اللغوي العربي.

كثيراً ما نقرأ أن اللّغة لهجة من بين لهجات متقاربة، لها جيش وعَلَم. هذا توصيف لا يقبله الدرس اللساني الحديث لأسباب وجيهة، لكن أهمّيّته تكمن في توجيه أنظارنا إلى أن هذا الدرس لا يستطيع أن يقدِّم لنا تعريفاً للّغة يشمل كلّ مظاهرها. تعريف اللّغة- إذن- تعريف انتقائي، مرهون بحيثيّات البحث اللساني، بأصنافه المتعدِّدة. للِّسانيّ الحديث تعريفه للّغة، ولعالم الاجتماع تعريفه، ولعالِم السياسة تعريفه، ولعالِم الأنثروبولوجيا تعريفه، ولعالِم اللاهوت تعريفه، ولأصحاب اللّغة تعريفهم. أمّا أنا فأقول: إن أيّ تعريف لا يعكس المخيال اللغوي لأصحاب اللّغة يبقى ناقصاً، ولا يقوى على تفسيرها كظاهرة اجتماعية، بكلّ ما فيها من التناقضات، ممّا يجعل المنتج البنيوي في وادٍ، والمنتج اللغوي الاجتماعي في وادٍ آخر.

---

*جامعة كامبردج ومعهد الدوحة للدراسات العليا

السجال بين
أدباء اللاتينية وأدباء السكسونية

د. عبدالعظيم محمود حنفي

إن مدرسة الشعر العربي الفرنسي شبَّت، في الأرض العربية، منذ القرن التاسع عشر، وامتدّت فروعها إلى مصر ولبنان، وتأصّلت في تونس والجزائر ومراكش، وتوافر نتاجها في النصف الأوَّل من القرن العشرين، حيث نستطيع أن نحصي، من ثمار الشعر وحده، في تلك الفترة، نحو مئة ديوان، لنحو خمسين شاعراً عربياً من تلاميذ هذه المدرسة، إلى جانب مصنَّفاتهم النثرية المنوَّعة الأخرى. وكلّها كُتِبت بأسلوب فرنسي رشيق، لا يقلّ، في بلاغته، عن أسلوب النابهين من أدباء فرنسا، وقد عُرِف عن الشرق حنقه وبراعته في إجادة اللّغات الأجنبية: كلاماً، وكتابةً. ولم يُدرَج في هذا الإحصاء ما كتبه الأدباء العرب، في الشرق والمهجر، بالإنجليزية وبلغات أخرى غير الفرنسية.
ومع أن هذه المدرسة أخذت بالانكماش مع حرارة اليقظة القومية الحديثة، إلّا أنها تحوّلت إلى أثر تاريخي، لا يمكن تجاهله.. ولم يزل من هذه المدرسة أفراد قلائل، ينتجون باللّغة الفرنسية، بالرغم من إجادتهم العربية. والنقّاد من حولهم فريقان: فريق يراهم سفراء للروح الشرقي لدى الغربيين، وفي هذا دعابة وتمجيد للشرق، وفريق يعدّهم غرباء في أوطانهم، وغرباء عن لغتهم.
ولعلّ هذا الاعتراض على الكتابة بغير اللّغة القومية يتخفَّف من حدّته، حينما يترجم إلى العربية ما يستحقّ الترجمة، لا سيّما بعض المؤلَّفات القيِّمة باللّغة الإنجليزية، التي وضعها المهجريّون، من أمثال جبران، وفيليب حتى، وأمين الريحاني، وغيرهم.
ولتصوير الوفرة في هذا النتاج (بلغة الأرقام أيضاً)، نذكر- على سبيل المثال- أن الشاعر الناقد الإيطالي جان موسكاتيلي (1905 - 1965) نشر في الإسكندرية، عام 1955، كتاباً سمّاه «شعراء بمصر»، جمع فيه مختارات شعرية فرنسية لخمسة وخمسين شاعراً من معاصريه ومواطنيه في مصر ممّن كتبوا في النصف الأوَّل من القرن العشرين (وفي مصر فقط)، وقدّمَ كلّاً منهم بسطور من مصنَّفاته.. وقد ذكر في مقدِّمة كتابه هذا أن هناك غيرهم، لم يستطع الحصول على بيانات عنهم، وكان بعضهم لامعاً مشهوراً، فهو لم يذكر- مثلاً- مي زيادة التي أصدرت، عام 1911، ديواناً فرنسياً باسم «أزهار الحلم»، وجورج شحادة، السكندريّ المولِد والنشأة، وواصف غالي، وجوزيه صقلي، وغيرهم. وبين هؤلاء الخمسة والخمسين شاعراً (الذين جاؤوا في الكتاب)، نجد خمسة وثلاثين اسماً عربيّة اللقب، والجنسية، والأصل، ممّن نظموا الفرنسية. أمّا العشرون شاعراً الآخرون، من غير العرب ومن المقيمين في مصر، فمنهم يونانيون، وإيطاليون، وسويسريون، ومالطيون، وأرمن، وأربعة من الفرنسيين، وهم- جميعاً- من هذه المدرسة الفرنسية. وهناك صورة أخرى مكمِّلة، نراها في كتاب وضعه الشاعر الصحافي القاهري «روبرت بلوم»، بعنوان «كُتّاب مصر المعبِّرين بالفرنسية»، عام 1937، وكتاب آخر ظهر للشاعر يوسف عسكر نحّاس، بعنوان «مصر والثّقافة الفرنسية»، عام 1935، والكتابان بالفرنسية. فنحن، هنا، أمام ظاهرة أدبية تستلفت النظر.
وهناك- بلا شكّ- أسباب دعت إلى ظهور هذه المدرسة في الشرق، وأسباب أخرى دفعت الأدباء العرب إلى الإقبال عليها؛ فكان هناك فيض من القصائد الشعرية والموضوعات التاريخية والقصص والروايات منشورة في الصحف والمجلّات الصادرة في الشرق العربي، بلغات أجنبية، كما شهدت المكتبات عشرات الدواوين الشعرية والمصنّفات الأخرى مكتوب معظمها بالفرنسية، وعليها أسماء عربية لأديبات وأدباء، نشأوا في البلاد العربية، من أسر عربية قديمة. وبدت هذه الحركة في عنفوانها بين الحربَيْن العالميّتَيْن: الأولى، والثانية (على وجه التقريب)، حين سادت العالمَ سلامٌ نسبيّ، كانت تستجمّ فيه الشعوب من أهوال الحرب العالمية الأولى، لتستقبل، بعدها، حرباً



جديدة ثانية. كانت هدنة، استطاع فيها الأدباء أن يجتازوا البحار ويتزاوروا، ويتعارفوا، ويتبادلوا الاطّلاع على ما لدى غيرهم من آداب وفنون وعلوم. وكان من الميسور للأديب العربي الملمّ بلغة أجنبية أن يقرأ ما شاء من الكتب القديمة والكتب الحديثة المطبوعة بهذه اللّغة.

وهناك، في الشرق العربي، كانت تنتشر المعاهد الأجنبية منذ القرن التاسع عشر، وأيّام الحكم العثماني، وبخاصّة المعاهد الفرنسية. كما كان لفرنسا صلات وديّة مع الولاة، وكانت هذه المعاهد تجتذب الكثيرين من أبناء العرب، يتخرّجون فيها مجيدين هذه اللّغة. والواقع أن جذور هذه الثّقافة الفرنسية بدأت تتعمّق في مصر منذ قدوم ذلك الوفد الكبير من العلماء، الذين صحبوا حملة نابليون على مصر عام 1798، حاملين معهم أجهزتهم ومراجعهم ومطبعتهم، وداروا يدرسون وينقّبون ويصوّرون ما اجتمع في موسوعتهم المسمّاة و«صف مصر»، وينشئون المجمع العلمي. وقد بهرت حركتهم العلمية الكثير من الأدباء، وجاء الوالي محمد علي فأخذ يستحضر الخبراء من فرنسا ليشرفوا على مدارسه ومصانعه المعدّة لجيشه، ويرسل إلى فرنسا البعثة تلو الأخرى من الطلاب، لينتفع بخدماتهم بعد التخرّج. ولم تستطع اللّغة الإنجليزية أن تنافس اللّغة الفرنسية في الانتشار، سواء في المجتمعات أو في المتاجر أو بين رجال القانون، ويضاف إلى ذلك أن الكثيرين من أهل البعثات المصرية كانوا يفضّلون، في عهد الاحتلال البريطاني، الالتحاق بكلّيّات فرنسا على الالتحاق بكلّيّات بريطانيا خاصّةً؛ نظراً لما كانت تبديه فرنسا، يومذاك، من عطف على القضية الوطنية المصرية المطالبة بالاستقلال. واستطاعت باريس أن تحتلّ في قلوب الأدباء العرب مكانة وطيدة، فتعلّقوا بلغتها وأدبها وحرّيّتها، وتغنّوا بذكرياتها في شعر ومقالات ومؤلّفات وكتب ورحلات.

المناظرة بين الأدب اللاتيني والأدب السكسوني

واللافت في ذلك العهد أن الأدباء من قرّاء الأدب الأوروبي في مصر كانوا فريقَيْن: الأوّل يجيد الإنجليزية، ويقبل على مؤلّفاتها ويتأثّر بأدبها، والثاني يتقن الفرنسية، ويتثقّف بثقافتها. وقد تشيّع الأوّل للأدب السكسوني، وتشيّع الثاني للأدب اللاتيني (أو الفرنسي). وخرج الاثنان، بالمناظرة، إلى ميادين الصحف العربية وإلى المنتديات.. وكان من أنصار الأدب السكسوني عبّاس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وعبدالرحمن شكري، وأحمد زكي أبوشادي، وسلامة موسى، ومحمّد السباعي وشفيق غبريال، وغيرهم. وكان من أنصار الأدب اللاتيني أحمد شوقي، وخليل مطران، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وخليل شيبوب، ومحمد مندور، وإبراهيم المصري، وغيرهم.

ونلاحظ أن أمير الشعراء أحمد شوقي، وهو في سبيله إلى التجديد، تراءى له أن يطرق باب الترجمة. وقد أقدم - بالفعل - على ترجمة قصيدة «البحيرة» للشاعر الفرنسي (لامرتين)، لكن القصيدة فُقِدت بعد إرسالها إلى مصر، ولم يُكتَب لها النشر، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم، على طريقة لافونتين، حكايات تُروى على لسان الحيوان والطير، وتخاطب أطفال المصريين؛ عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب، وحتى ينشأ في العربية ما يسمّى (شعر الأطفال)، لكنّ شوقياً لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية، توقّف بعدها. وممّا لا شكّ فيه أن شوقي كان يفقه فقهاً حسناً مدارسَ الشعر التمثيلي الغربي، وقد تأثّر - بدايةً - بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية التي كانت تستمدّ موضوعات مآسيها من التاريخ اليوناني أو الروماني، سواء أكان حقيقياً أم كان أسطورياً. وعلى هديها، استمدّ شوقي موضوعات مآسيه من التاريخين: المصري، والعربي، وبدا تأثير هذه المدرسة - أيضاً -

في الصراع الذي يولّد الحركة المسرحية، وبنائه على انتصار الواجب على العاطفة؛ فكليوباترا تضحّي بحبها وعاشقها أنطونيو في سبيل واجبها الوطني، وتضحّي ليلى بحبّها لقيس في سبيل الحفاظ على قداسة العرف القَبَلي وتقاليده.

ومن بين أسباب المساجلات بين الأدباء كان موضوع الانتماء إلى أيٍّ من المدرستين؛ لأنها تفرض منظوراً ومقاربة للأدب، مختلفَيْن. ففي موضوع الشعر ووظيفته، كتب الدكتور طه حسين نقداً على رؤية مدرسة أبولو للشعر، فردّت عليه المجلّة، في عددها الصادر في مارس/آذار 1933، بالقول:

«تباهي هذه المجلّة بأنها لسان الحقّ والإنصاف، فمن الطبيعي- إذاً- أن ننتظر منها إفساح صدرها للنقد البريء، ولو وُجّه إلى فريق من أصدقائها، أمثال طه حسين والشيخ أحمد السكندري....... فالدكتور طه حسين لا يرى أن مجهود الشعراء العصريين قد أدّى إلى أكثر من ردّ الشعر العربي إلى بعض شبابه في الدولة العباسية، وإلى حَدٍّ محدود، في حين أن كلّ منصف يدرس الممتاز من الشعر العصري في العالم العربي، ويقارنه بالآداب العالمية، يحكم- حتماً- بنهضة رائعة للشعر الحديث، لم يكن يحكم بها أحد من قبل، وهي نهضة وليدة الثّقافة الواسعة والتفاعل مع الحضارة الراهنة، ثم إنه يؤاخذ الشعر المصري الحديث بأنه لا يمثّل النفس المصرية، ولا يحقّق أطماع الروح العربية، ولا يهتف بما للشرق من آمال وأحلام، ولا يمثّل للشباب المثل العليا.. إلخ. وأرى، ويرى كثيرون غيري، أن صديقنا الدكتور غير موفَّق في هذه الملاحظة أيضاً؛ فإن الشعر المصري الحديث يمثّل أصدق تمثيل كلّ ما يدعو إليه، اللهمّ إلّا إذا تنبّه إلى ذلك ففسد شعره حتماً، وانحطّ إلى مستوى المقالات الصحافية المألوفة. ثم يزعم الدكتور أن الشعر، في حياتنا الحاضرة، ممّا لا ضرورة له! وهنا تصريح عجيب من رجل ممتاز مثله، تثقّف في فرنسا، وتفهَّم معنى الفنون الجميلة (وما الشعر إلّا مثال لها) وقيمتها في تهذيب الشعوب. وما شأن الشعر الصافي الحقيقي- يا سيّدي الدكتور- بالمنظوم الرنّان الذي كان يتّخذه العرب وسيلةً للتفاهم والتعامل الاجتماعي والسياسي؟ ومن المضحكات المؤلمة أن يرى الدكتور الفاضل شعرنا العصري عاجزاً؛ لعزوفه عن وصف تحليل حادثة البداري ومثيلاتها من الحوادث. فهل هو يجهل أن الشعر غير مطالب بشيء من ذلك؟ هل ينسى أن كلّ ما يُرتَقَب من الشاعر هو أن يتفاعل مع عصره وحوادثه بأيّة صورة من الصور الفَنِّيّة لا بصورة معيَّنة بالذات؟؛ فليس معنى أن الشاعر مرآة عصره هو وجوب التصوير الواقعي المجرَّد من كلّ فَنّ.

ومن العجيب أن يقول الدكتور إننا لسنا في عصر العاطفة بل في عصر العقل، وإن النثر صنو العقل، وإنه أخذ يحلّ محلّه، وأن النثر الفَنّي يستطيع التغلُّب على الشعر، وأرجو ألّا يؤاخذني الدكتور طه إذا قلت- مع احترامي لمواهبه- إن هذا خلط، فنحن من أحوج الناس إلى الفنون الجميلة في شتّى العصور.

إن وظيفة الشعر العربي لم تتغيَّر بتاتاً، على اعتبار أنه فنّ جميل، بل إن كلّ ما حدث هو التسامي بالشعر في موضوعاته الفَنّيّة، واستثناء القول المنظوم الذي كان يُنسَب زوراً، إلى الشعر، وينتقص الدكتور طه ثقافة الشعراء المعاصرين، في حين أن غير واحد منهم لا يقلّون عنه ثقافة، إن لم يبزّوه! وحسبي أن أذكر- على سبيل المثال- الدكتور إبراهيم ناجي، الشاعر الوجداني المتفنّن. وإن إنكار إبداع هؤلاء الشعراء الممتازين في شتّى المناحي الشعرية لَجُحود عجيب لا معنى له، فيما أرى، سوى حرص الدكتور طه وشيعته على الإشادة بكتاباتهم والتفرُّد بالزعامة الأدبية على حساب الشعراء المبرّزين الذين فاقوا الكتّاب، بمراحل، في تفنُّنهم وإنجابهم.

ونقتصر، بعد ذلك، على ذكر أنموذجين من هذه المناظرة القديمة الطريفة التي تبارى فيها قَلَما طه حسين والعقّاد، وهما من مدرستين مختلفتين.

في عام 1921، كتب خليل شيبوب، في مقدّمة ديوانه «الفجر الأول»، وهو من الشعر العربي، هذه العبارة؛ دفاعاً عن الأدب اللاتيني:

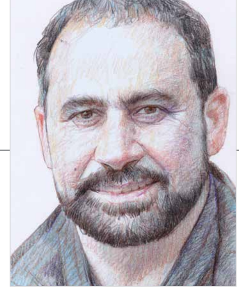
«إن من يمعن في الشعر الحديث نظرة استقصاء لابدَّ له من التنبُّه إلى أمر جلل- وهو إن النشء الحاضر عامل على مجاراة المدنية السكسونية في الترامي وراء العويص الشاذّ من خيالها ومعانيها. بينما كان النشء السابق يستوحي المدنيّة اللاتينية، ويتقرَّب إلى طرائق رجالها والشعراء منها. ولا شكّ في أن الشرقيّين، بطبائعهم وغرائزهم ونزعة نفوسهم إلى شرود الخيال الذي تزنه الحكمة بمعيار الحياة حتى تثني أقصى ما قصي منه، هم أقرب إلى محاكاة المدنية اللاتينية بما يحوّلونه منها إلى لحمهم ودمهم لتستقلّ، بذلك، نفسيّتهم وتبرز شخصيّتهم. ولا يجهل المعنيّون بهذه الإشارة أن المدنية السكسونية بنت المدنيّة اللاتينية، وأن منهبها في الخيال (الرومانتزم) قد نشأ في فرنسا، ثم عبر نهر الراين إلى ألمانيا، ومنها ركب البحر إلى إنجلترا؛ لأن مبتدعيه هم: برنردان دي سان بيير، وجان جاك روسو، وشاتوبريان وما في هؤلاء مَنْ نَظَم قافيتَيْن، وقد استوهبهم إيّاه غوته العظيم، وعنه أخذ بيرون، وشيلي، وغيرهما. ولكن الآخذين تفرَّدوا به لقوّة طبيعة التحويل في نفوسهم كأنهم مبتدعوه. ومن مدهشات التطوُّر أن هذا المنهب بقي متابعاً سيره حتى عاد إلى مهده، فرنسا، مصطبغاً بصيغة جديدة، فتناوله لامرتين وموسيه، وهوجو، ومَنْ نحا نحوهم.

«نعم، لا وطن للفنّ، لكنّ لكلّ أمّة ميزة عمّا سواها؛ لذلك نرى أن استقاء ذلك المنهب من منبعه أوفى بالحاجة منه، وأتمّ انطباقاً على طبائعنا وحياتنا الشرقية بما يلائمها ويتّفق معها حتى يجيء الرقيّ حثيثاً، ويصقل الوضوح شعراً. إنّما عيبه اضطراب معانيه وبعده عن المألوف في عيشتنا، وإنّما يَنظم الشاعر لأهل لغته من الأجيال: الحاضرة، والمقبلة».

وقد قدّم طه حسين كتابه عن المتنبّي إلى الشاعر أحمد راسم، الذي برع في قرض الشعر بالفرنسية، بهذه الكلمة: هذا الكتاب أقدّمه ذكرى لشعركم الفرنسي الممتاز.

ومن أمثلة الدفاع عن الأدب السكسوني هذه النبذة التي وردت في مقالة للأستاذ عباس محمود العقّاد عام 1927، بعنوان «الشعر في مصر»، جاء فيها:

«أمّا الجهل الذي يعاب على المتعلّمين عندنا، حين ينقدون الشعر، ويخطئون في الاختيار، ويضلّون عن أحسن المحاسن وأقبح العيوب، فسببه- فيما أرى- أننا تعلّمنا الفرنسية، وقرأنا آدابها قبل أن نتعلّم الإنجليزية واللّغات الأخرى، فشاعت بيننا مقاييس الأدب الفرنسي الدارجة، وهي الطلاوة السطحية واللباقة العابثة. ومشينا معه في عيوبه ومحاسنه، وهي شبيهة بعيوبنا ومحاسننا. فلم نفطن إلى فارق بين الصحيح والزيف. وبين الصدق والتمويه، ولم نخرج ممّا نحن فيه إلى منهب غيره، وخفيَتْ علينا مقاييس الجدّ والاستقامة والبساطة التي امتاز بها الشعر الإنجليزي والشعر الألماني، فما برحنا أطفالاً لاعبين في آدابنا، وما فهمنا من الشعر إلّا أنه أناقة كلامية وفقاقيع خيالية وتزجية فراغ، يخالطها بعض الشعور الذي لا فرق فيه بين كاذب وصحيح. وأنت لو نقّبتَ في دواوين شعراء الإنجليز قاطبةً عن تزويق كتزويق فيكتور هوجو، وجلجلة كتلك الجلجلة التي اشتهر بها هذا الإمام الفرنسي العظيم، لما وجدت شيئاً من ذلك في أوساط شعراء القوم، فضلاً عن أفذاذهم المبرّزين، فلن يعظم شاعر، في أدب الإنجليز، بمثل تلك الخلابة التي عَظُم بها هوغو في أدب الفرنسيين. ولن ينفعنا الأدب الذي تتمثَّل أعظم عيوبه وأعظم محاسنه في هذا المثل الأعلى المضلّل الخدّاع. وأيّ مثل؟ هو المثل الذي لا يختلف عن صغار شعرائنا في المعدن والقيمة، وإنما ينحصر اختلافه عنهم في الجرم والمساحة!».



علي بدر

لقاء في لندن

أواخر التسعينيات، في بغداد، كنت أشاهد على الدوام رواية «إله الأشياء الصغيرة». وفي أماكن مختلفة تقريباً. بين الكتب في رفوف المكتبات، بين أيدي قرّاء، في بسطيات سوق السراي. لكن لم يخطر في بالي أبداً أن أقرأها. بل ولا أعرف حتى ما هو محتواها. أما اسم الكاتبة، أروندهاتي روي، فهو اسم لامع ضمن لائحة طويلة من الكُتّاب الهنود الذين أطلوا علينا في أعوام الثمانينيات كجزء من ثقافة عالمثالثية، تُعنى بالاهتمام بالآداب غير الأوروبية. وهي سياسة في الغالب، ذات بعد قومي، مؤسّسة على معاداة الغرب والحداثة الغربية، إلّا أنها لم تنجح في زعزعة مكانة الأدب الأوروبي لدى جيلي على الأقلّ، ولدي أنا شخصياً، فقد كان اهتمامي منصباً على الأدب الأوروبي، ولا سيما الأدبين الفرنسي والإنجليزي، وبدرجة ما الأدب الألماني، وبدرجة قليلة جداً الأدبان الإيطالي والإسباني.

لكن بعد أعوام قليلة، ومع اكتشافنا لتيارات جديدة في النقد، مثل منهج الدراسات الثّقافية، ومناهج الدراسات المابعدية، مثل ما بعد البنيوية، وما بعد الكولنيالية، وما بعد الحداثة، صار من الضروري الانتباه إلى الآداب غير الأوروبية، وربما عزّز من هذه النزعة، الدراسات التي نشرها الناقد الماركسي الأميركي فريدريك جيمسون عن الثّقافات العالمثالثية أواخر التسعينيات، وقد عُدَّ الآداب فيها، ولا سيما الرواية، جزءاً لا يتجزأ من المراجعة القصوى للحداثة الغربية، أو أنها تصب في النهاية، في تيارات ما بعد الحداثة، وهو اعتراف، أو إسهام في تقويم الحداثة الغربية ومراجعتها من قِبَلِ الثّقافات اللاغربية.

عند ذاك ومن بين روايات عديدة لفتت انتباهي رواية «إله الأشياء الصغيرة» لأروندهاتي روي، والتي حصلت في العام 1998 على جائزة البوكر، وكانت بالنسبة لي هي المدخل الذي أدخلني إلى منهج الدراسات ما بعد الكولونيالية في الرواية، فكانت تتصدر بحق، على الأقلّ ذلك الوقت، أكثر الدراسات التي تنحو هذا النحو، وكان من الضروري أيضاً الدخول إلى عالم الهند من زاوية مختلفة كلّياً عن زاوية سلمان رشدي.

وقد بهرتني الرواية، في واقع الأمر لاهتمامها المتطرّف بالتفاصيل الصغيرة، فـ«صوفي مول» الفتاة الصغيرة ذات الثمانية أعوام التي تدخل دخولاً مفاجئاً إلى قرية (ايمنم) مسقط رأس والدها بولاية كيرالا الهندية المعروفة قبل سنة 1950 بولاية ملبار، تقدّم إلى القارئ صورة فسيفسائية عن تحوّلات المجتمع الهندي عبر أدقّ الأشياء وأصغرها، وهكذا تلتحم الطبيعة، من نباتات صغيرة، وحيوانات صغيرة مع حياة الناس ومنتاجاتهم وأحداث حياتهم. كما أن تاريخ الهند يتداخل بشكل عجائبي من أحداث تاريخية قديمة، إلى صور متلاحقة من التاريخ القريب، سيطرة الماركسيين، الاحتلال البريطاني للهند، وصول فاسكو دي جاما، انتشار المسيحية، انهيار الطبقات الاجتماعية، فتروي الأحداث من دون تعاقب كرونولوجي، إنما على شكل تداعيات له علاقة وثيقة بما عاشته الهند أواخر التسعينيات.

**

في العام 2009 كنت دعيت إلى مهرجان الأدب العالمي في برلين، وهو مهرجان كبير ضم نخبة مهمة من أدباء العالم، وكانت أروندهاتي روي مدعوة أيضا. رأيتها للمرّة الأولى في خيمة المهرجان، وهي امرأة جميلة جداً، قد حلقت شعرها بصورة غريبة، وكانت ترتدي زيّاً حديثاً ولكنه يستند إلى التراث التقليدي في الهند. وللمرّة الأولى أشاهد هذه الكاريزما لكاتبة من العالم الثالث، فقد تحلّق حولها أكثر الكُتّاب الأوروبيين شهرة، حتى غونتر غراس الكاتب الألماني الشهير، حين رآها وضع كأسه على الطاولة وخف لتحيتها.

ذلك اليوم كانت لي رغبة شديدة بالحديث معها، ولكن لم يكن ممكناً وسط هذا الحشد الذي يتحلّق حولها، وكنت تعرّفت صدفة إلى مديرة أعمالها، في مناسبة منفصلة، وطلبت مني حضور ندوتها، ولكني تخلّفت لأن ندوتي كانت

فـي الوقـت ذاتـه، ولـم أكـن أعـرف ذلـك الوقـت موضـوعهـا، تصوّرتـه عـن الهنـد أو عـن الأدب الهنـدي المكتـوب بالإنجليزيـة. بعـد يوميـن، طلـب منـي مديـر المهرجـان المشـاركة فـي نـدوة تحـت عنـوان «صـراع الشـرق والغـرب، علاقـات أدبيـة وسياسـية»، وفـي الواقـع لـم تكـن هـذه نـدوتـي، إنمـا مـن أجـل تعويـض الكاتبـة السـعودية المقيمـة فـي بريطانيـا رجـاء عالـم، والتـي اعتـذرت عـن عـدم الحضـور فـي اللحظـة الأخيـرة، ولـم يكـن ممكنـاً أن تُقـام النـدوة عـن الشـرق مـن دون حضـور كاتـب عربـي، فوقـع الاختيـار علـيّ، وبالفعـل وافقـت علـى المشـاركة وهيـأت موضوعـي قبـل سـاعتين مـن صعـود المنصـة، والمفاجـأة كانـت أروناتـي روي مـن المشـاركين أيضـاً.

كـان النقـاش ممتعـاً بحضـورها، والنـدوة كانـت ناجحـة جـداً، وقـد تطابقـت آراؤنـا هـي وأنـا فـي مـا يخـصّ نبـذ الاسـتعمار، والبحـث عـن صيـغ العدالـة والتسـاوي البشـري.

وحيـن عـدت إلـى الفنـدق ليـلاً وجـدت علـى طـاولتي مظروفـاً كبيـراً، إذ أرسـلت لـي أروناتـي روي، محاضـرتها السـابقة، والتـي لـم أحـضرها، وفوجئـت فعـلاً إذ كانـت محاضـرتها السـابقة عـن العـراق، فأروناتـي روي كانـت ملتزمـة بخـط الدفـاع ليـس عـن الأشـياء الصغيـرة فـي الطبيعـة فقـط إنمـا عـن كلّ الأشـياء الصغيـرة فـي التاريـخ أيضـاً، فهـي ملتزمـة بخـط الدفـاع عـن الأمـم الصغيـرة، عـن البشـر الضعـاف، عـن النسـاء، عـن المرضـى، عـن الأقليـات الصغيـرة، وقـد دافعـت دفاعـاً مستميتـاً ضـد التعلّـق الهوبـزووي للقـوة فـي الغـرب، فقـد وقفـت كناشـطة مـع مطالـب التاميـل، وأيّـدت انفصـال كشـمير، ودافعـت عـن العـراق، وطالبـت بتحريـر السـود، والعمـال والمهاجريـن. وكلّ الكائنـات التـي لا تقـوى فـي الدفـاع عـن نفسـها.

**

بعدهـا تعرّفـت إليهـا عـن قـرب، فـي أثنـاء زيـارة لـي إلـى لنـدن، وبمحـض المصادفـة كنـت التقيـت الكاتـب الهنـدي طـارق علـي الـذي زودنـي بعنوانهـا، واتصلـت بهـا، ومـن ثَـمّ رتبنـا لقـاء جميـلاً فـي مسـاء صيفـي فـي لنـدن ولا أروع منـه فـي مقهـى يقـع أمـام المتحـف، وعلـى مقربـة منـه مكتبـة تبيـع الكتـب المستعملة الخاصـة بالعالم الإسلامي والشرق الأوسط. وفي هذا اليـوم عرفت أن اسمها الحقيقي سوزانا، أو هكذا يدعوها المقربـون منهـا، مـن مواليـد العـام 1961، ولـدت فـي شيلونـج، فـي الهنـد، مـن أم مسـيحية سـورية، وهـي مـاري روي الناشـطة في مجال حقوق المرأة، وأب بنغالـي، من عائلـة ثريـة تمتهـن زراعـة الشـاي.

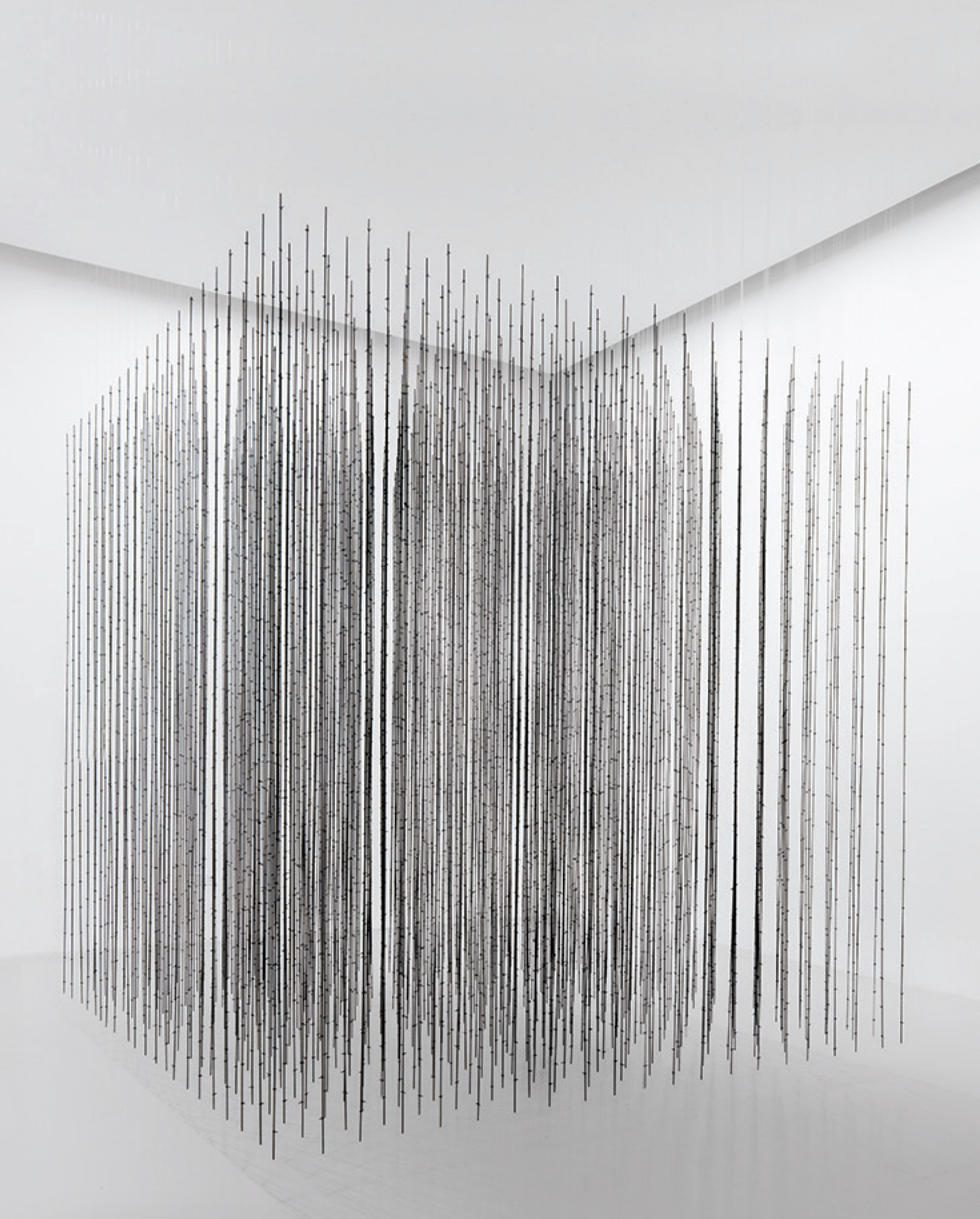

أروناتي روي

- أمـك سـورية؟ هكـذا قلـت لهـا بنبـرة حاسـمة.

- نعم... سورية.

كنـت سـعيداً جـداً أن أرى هـذه المـرأة التـي قضـت طفولتهـا فـي ولايـة كيـرالا، حيـث تـدور أحـداث روايتهـا «إلـه الأشـياء الصغيـرة»، يجـري فـي شـرايينها دم عربـي. المـرأة المناضـلـة بـدأت حياتهـا بدراسـة الهندسـة المعـمـارية فـي كليـة التخطيـط والهندسـة المعماريـة فـي نيودلهـي، حـيـث التقـت زوجـهـا الأول، المهنـدس جيـرار داكونهـا. ثـمّ تطلّقـت منـه وتزوّجـت المخـرج السينمائي براديب كريشـن، ولعبـت دور الفتـاة القرويـة فـي فيلمـه صاحـب ماسـي. كتبـت بعـد ذلـك العديـد مـن الكتـب السياسـية وسـيناريوهات الأفـلام وأصـدرت عـدداً لا حصـر لـه مـن البيانـات، وشـاركت فـي آلاف المسيرات وعقدت عـدداً كبيـراً مـن المؤتمـرات. غيـر أن تواضعهـا ورقتهـا الإنسـانية وتعاطفهـا مـع القضايـا الحيّـة والعادلـة وصدقهـا فـي النضـال السياسـي والاجتماعـي هـي أكثـر مـا شـدّني لهـا.

كان لقاؤنـا قد انتهـى فـي الليل، وعـدت فـي الشـارع المـؤدي إلـى فندقـي فـي حـي سـوهو، فـي المكـان الـذي خرجـت فيـه مظاهـرات العـام 1968 مطالبـةً بتحقيـق العدالـة الاجتماعيـة والتسـاوي البشـري، كانـت السـماء قـد نثـت قليـلاً مـن المطـر، وشـوارع لنـدن قـد اغتسـلت بالمـاء، وارتفـع شـذا الأشـجار فـي الهـواء العـذب، اشـتريت صحيفـة المسـاء، ودلفـت إلـى الفنـدق.



لوحة الغلاف الأمامي للفنانة الفلسطينية سامية حلبي
العمل الفني للغلاف الخلفي «[illegible]» للفنانة الفلسطينية منى حاطوم

خالد الجبيلي
إِماتة النصّ وإِحياؤه!

إيف بونفوا
أضاعته «نوبل» ولم يضيّعها

الاقتصاد الصيني
متسابق شيوعي بِرِئة ليبرالية

عبدالعزيز بركة ساكن
أكذوبة الاندماج

الدوحة

www.aldohamagazine.com

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـــدد 106 - أغسطس 2016



بصمات علي قنديل

خروج بريطانيا..

وبوّابات البريكست واسعة!

مجاناً مع العدد كتاب

«درب الغريب»
غـــونار إيكـــيلوف

سياسة التعميم العمياء

سياسة التعميم التي حاولت أن تفرض نفسها على المجتمعات العربية، للأسف، سياسة غير صحيحة وبالية، ولا تمثّل الواقع بشكله الصحيح، إذْ كيف من الممكن أن نحكم على شعب من خلال تصرُّف شخص؟ وكيف نُقيّم سلوك فرد ونُسقطه على مجتمع مُعيَّن؟ وكيف نرى كُلّ ذي هيئة خاصة بأنه يُمثّل مُعتقداً أو ديناً أو مجتمعاً يعيش فيه؟ وكيف تحاول بعض المجتمعات أن تُعمّم كلّ ما هو خاص على كلّ ما هو عام بشكل محزن ومبكٍ في الوقت نفسه؟ حتى في نجاحات الآخرين هناك مَنْ يحاول أن يُفسّرها بما يتناسب مع أهواء وميول ومعتقدات خاصة لا تتناسب مع الواقع؛ وذلك لمحاولة الربط- من قريب أو بعيد- لهدف مُحدَّد غير صحيح أو غير مُرتبط بالواقع أو للتقليل من قيمة هذا النجاح أو ذاك الإنجاز!

نعلم ونعي أن لكلّ شخص حياته، ولكلّ مجتمع سماته، ولكلّ عنصر نجاح مقوماته؛ لكن من المفترض أن نُعطي الآخرين حقوقهم وننسب إليهم إنجازاتهم التي تخصهم وحدهم، وألّا نسقط على الآخرين فشل أو إساءة أفراد بعينهم، كما ينبغي على المجتمعات العربية وأفرادها أن تُفرّق بين سلوك شخص ومجتمعه الذي ينتمي إليه والمجتمع الفعلي الذي لا يمثّله شخص بعينه؛ بل وأن تحاول العمل على تمثيل نفسها خير تمثيل، خاصة أن المجتمعات العربية متقاربة ومتشابهة إلى حَدٍّ يراه البعض مشكلة جذرية في التأثير على الآخرين وتشويه الصورة العامة لهم، وقد يراه البعض الآخر عاملاً مهماً وعنصراً قوياً لمعرفة الخلفية الثّقافية للعرب، ومن ثَمّ احترامها والعمل على الاهتمام بها.

مع التطوُّر الكبير والهائل في العالم من خلال التواصل الاجتماعي والبث الفضائي والإنترنت الذي جعل العالم قريةً صغيرة جداً، أصبحت الثّقافات العالمية متقاربها فيما بينها، وأصبح هذا التقارب التقارب إلى حَدٍّ ما كبيراً، بالإضافة إلى أن هناك وعياً واضحاً وملموساً في الخصوصيات التي تميّز كلّ فئة عن الأخرى، لكن الخطورة تكمن في محاولة مَنْ يسعى إلى أن يُشوّه صورة الآخرين من خلال تقمّصه لشخصيات تكون مقاربة لها أو مجتمعات ينتمي إليها والعمل على التقليل منها ومن مكانتها، وهذا ما نلحظه في الوقت الأخير، والأصعب والأدهى من ذلك أن مَنْ يقومون بذلك لا يظهرون بأسمائهم الحقيقية وصورهم الواقعية، وتكون أهدافهم خافية، لكن مع الأيام تتكشف؛ لأن الوعي المجتمعي أصبح حاضراً وبقوة لدى الجميع، ولا عذر لأحد بأن تنطلي عليه بعض المحاولات التافهة أو الرديئة، لأن العقل البشري يستطيع التمييز بين ما هو على النهج والمسار الصحيح أو العكس.

مما لا شك فيه أن سياسة التعميم خطأ فادح، ولا يُحاسَب شخص بجريرة غيره حتى وإن كان أخاه، ولا يمكن أن نحكم على جماعة أو مجتمع أو شعب من تصرُّفات فرديّة لا تُمثّل في الأخير إلّا نفسها، وإن حدث ذلك فتأكّدوا أنها بسبب سياسة التعميم العمياء.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

وحيد الطويلة

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 106

السنة التاسعة - العدد مئة وستة
شوال 1437 - أغسطس 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

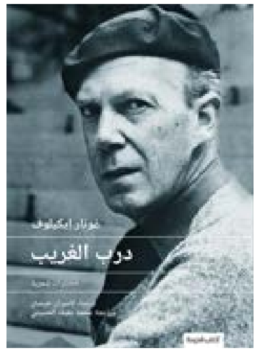
دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
خوان ميرو

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
صورة الشاعر غونار إيكيلوف

قضية



موسم تسريب الامتحانات 29

كمال مغيث
د. آمنة بلعلى
د. مولاي المصطفى البرجاوي
عبدالسلام بنعبد العالي

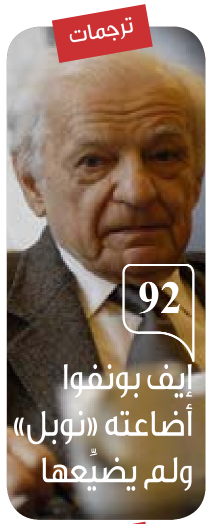
ملف



خروج بريطانيا وأبواب البريكست واسعة! 44

مارك ليونارد
محمد المزديوي
خطيب بدلة
منذر حلوم
عبدالوهاب الأنصاري
عبده وازن
فتحي المسكيني
منى فياض

ترجمات



92
إيف بونفوا أضاعته «نوبل» ولم يضيِّعها

رحيل

عبّاس كيارستمي.. شاعر السينما الإيرانية



130

مقالات

ملف خاص



74
بصمات علي قنديل

علي عفيفي
فتحي عبدالله
د. أمجد ريّان
جمال القصّاص
علي الكورري
رفعت سلّام

أُكذوبةُ الاندماج!

عبد العزيز بركة ساكن - (زالتسبورغ - النمسا)

أعمل الآن مُتطوعاً مع بعض اللاجئين السوريين والعراقيين كحلقة وصل بينهم وموظفي الرعاية الاجتماعية النمساويين، حيث إن اللاجئين لا يتحدّثون الألمانية بعد، ولا يحلم الموظفون النمساويون بتعلُّم العربية. وبذلك تصبح المجموعتان في تواز تواصلي لغوي قد يمتد إلى ثلاث سنوات، أو أحياناً إلى عقد من الزمان. يظن الموظفون الاجتماعيون أن أطفال اللاجئين العرب لديهم مشاكل معقّدة، هنا ما فهمته عندما اتصلوا بي طالبين المساعدة، بالفعل كنت مرغوباً جداً، لأن الموظفة كانت مرعوبة وهي تحاورني ونقلت إليّ مخاوفاتها. فالأطفال العرب الذين أعمل معهم ومع أسرهم جميعاً جاءوا من مناطق كانت تسيطر عليها «داعش»، وقد شاهد الكثير من الأطفال أفراداً تنفصل رؤوسهم من أجسادهم بالسيف أو المدي وشاهدوا أيضاً آلة الحرب وهي تعمل، والبعض فقد أعزاءه وهنا بالطبع يؤثر على نفسيتهم وسلوكهم. لذا كنت أتوقّع الأسوأ، ولكن عندما اجتمعت مع المعلمين والموظفة الاجتماعية واستمعت لنوع الأفعال الشائنة المنحرفة التي يقوم بها الأطفال العرب، ضحكت ثمّ أخذت أشرح لهم الأمر.

لم تكنْ الأعمال الشائنة سوى ما كنت أقوم بـه أنا فـي المدرسـة ويقوم بـه كلّ طفل سوي السلوك في بلادنا. قليل من الشغب أو كثيرٌ منه، الممازحة بالضربات الخفيفة على الرأس، الثرثرة مع الأطفال الآخرين في غياب المعلم عن الفصل، المشاجرات الصغيرة الممتعة مع الأصحاب وسبّهم وعضّهم أحياناً، نسيان حقيبة المدرسة في مكان، عدم القبول بأن يقوم الأطفال الأصغر عمراً بشرح الدروس للأطفال الذين يكبرونهم في العُمر، الجري بسرعة جنونية قصوى بالراحة، صرُّ الوجه لطفل لإرعابه، وأشياء من هذا القبيل، بل كنا نقوم بما هو أسوأ من ذلك مثلاً: أن نُدير معارك شرسة وفعلية مع أطفال المدارس الأخرى في الخور أو عند شاطئ النهر أو في غابة النبق، وأحياناً في الطرقات الشاسعة عند عودتنا من المدرسة. لم يتهمنا أحدٌ بالجنوح أو السلوك الفاضح، بل العكس قد يأخذوننا إلى الطبيب البلدي أو الشيخ لفحصنا إذا كنا غير ذلك، فالطفل الذي لا يفعل كما الأطفال الآخرين لابد من أن هنالك بعض الشياطين تسكنه. وصمته وهدوؤه قد يكونان علامة الجنون الذي سوف ينفجر فجأة. فحاولت أن أشرح للمعلمات ومديرة المدرسة المرعوبة، كما العاملة الاجتماعية، سلوك الأطفال العرب ليس بالسلوك الشاذ ولا يحتاجون إلى أطباء نفسانيين متخصّصين. المسألة هي أشكال فروق لها علاقة بالمكان وثقافته وبما يراه الشخص صحيحاً أو ما أسميه: لغة المكان.

فالأوروبي نفسه لا يستطيع أن يفهم الأوروبي الآخر. حكى لي صديقي النمساوي العجوز (رودي راينر)، وهو أستاذ الألمانيات- الآن في المعاش- عن الصبي الفرنسي الذي جاء ليقيم مع أسرتهم عن طريق التبادل التربوي بين فرنسا والنمسا في ذلك الوقت. الذي لم يكن سعيداً على الإطلاق في النمسا، وكان ينزعج جداً لدرجة القرف عندما يشاهد أفراد أسرة رودي راينر يتناولون «الفورتس»- وهو الطعام الشعبي الألماني- بأيديهم دون استخدام الشوكة والسكين، ولم يقنعه قول الجد: إن الملكة البريطانية نفسها تناولت الفورتس في النمسا بأصابعها الملكية الراقية المباركة، فمن تكون أنت؟! أيها الفرنسي الغر. أما ما يُثير جنونه بالفعل في أسلوب حياة الأسر النمساوية: تركهم للأطفال يسبحون في البُحيرات الصغيرة الراكدة على سفوح الجبال، والحرّية التي هي أقرب لحياة التشرُّد والفقر والإهمال، الزي والبنادة وأشياء أخرى لا تُعدّ. لم يستطع الطفل الفرنسي الرقيق إتمام فترة المنحة وأُصيب بالإعياء وعاد مهرولاً لفرنسا، دون أن يتعلّم جملةً واحدة صحيحة من اللّغة الألمانية التي يبغض أهلها. ولو أن الجد قال له أيضاً: الأسرة المالكة في بريطانيا أصلها من ألمانيا. مختصراً له عظمة الجيرمان. «النمساويون من أصل جيرماني».



ما أدهشني لحَدّ الذهول ما لاحظته في باريس. عندما كنت أستقل المترو إلى وسط المدينة من مطار شارلي ديجول. في كلّ محطة من محطات المترو الكثيرة، كان ينزل فيها أشخاص بنفس سحنات الذين يصعدون من المحطات ذاتها. بيض أم صفر، عرب أم سود من إفريقيا أو أميركا اللاتينية. وهنا ما يؤكّد أكذوبة الاندماج الكبرى. فالأحياء في باريس وغيرها من المدن الفرنسية الكبيرة تنهض على فصل مكاني ولوني وجهوي عميق. ليست نتيجة لتفرقة عُنصرية مخفية، ولكن نسبة للجيوب الثّقافية والحضارية المتكوّنة طواعية بجاذبية المكان ومقاومة الاندماج ومن أجل الحفاظ على الشخصية الروحية والقومية المميزة لكل مهاجر، ولم يتم التخطيط الفعلي لهذا الفصل إنما حصل تدريجياً وتلقائياً بفعل الزمن وتأثير الأمكنة الأم ثمّ الإقصاء ولو أن الزواج العابر للقوميات والألوان والجنسيات في فرنسا واضح للعيان، حيث إن الحب وحده الذي استطاع مقاومة عدم الاندماج. عندما يتجوّل الشخص في وسط باريس، لولا المعالم البارزة هناك لما استطاع أن يعرف في أية دولة هو، ولكن عندما يتجوّل الشخص في الأحياء السكنية، مرّة يظن أنه في السنغال، ومرّة في المغرب العربي، ومرّة في تركيا، أو الصين وفقاً لقوميات ساكني تلك الأمكنة. والجميع يتحدّثون الفرنسية بطلاقة، ومثلهم تماماً مثل الفرنسيين يرفضون تعلُّم أية لغة أخرى، فالفرنسي لا يرغب في تحدُّث أيّة لغة أخرى غير الفرنسية، وهنا يقودنا إلى نقطة اللّغة، فالإنجليزي أيضاً لا يرغب التحدُّث غير الإنجليزية ويفترض أنها اللّغة العالمية وعلى كلّ شخص أن يتحدّثها. يبقى أمام المهاجر خيارٌ واحد: وهو أن يتحمّل أكذوبة الاندماج وحده، ولو أن ذلك جزئياً- كما ذكرنا- لأسباب عملية بحتة، إذا أراد العيش والعمل والبقاء في المجتمع الجديد عليه أن يدّعي بأنه مندمج وأنه متسامح والمكان الجديد، ويفترض هو أيضاً ويصدّق أن المكان يرحّب به ويندمج فيه أيضاً.

أجيال المهاجرين المولودة في دول المهجر الذين تلقوا تعليمهم هناك، وحتى الذين تزوجوا وتزوجن من سكان المكان، الكثير منهم يعاني من كذبة الاندماج. قال لي صديق من أنغولا متزوج من نمساوية، وله طفلة جميلة، يقيم في قرية على الألب في مسكن أُسرة زوجته، إنه يريد طفلته أن تتحدّث اللّغة البرتغالية التي يعتبرها لغة أُمه، ثمّ الألمانية بعد ذلك، قال إن ابنته هي ابنته هو، وهي تنتمي له، وهو ينتمي لأنغولا، وينتمي لجده البرتغالي أيضاً. فهل نستطيع أن نقول إنّ الإنسان من طبيعته مقاوم للاندماج بوعيه أو دون وعيه. ويصبح مصطلح الاندماج مصطلحاً سياسياً اقتصادياً بحتاً، لا علاقة له بإنسانية الإنسان أو بالمكان الذي يشكله؟! ولكن في المقابل، في بعض الاستفتاءات التي أُجريت على الأجيال اللاحقة من أبناء المهاجرين الذين وُلدوا في المهاجر، في سؤال ما إذا كانوا يفضلون العيش في مسقط رأسهم أم العودة لبلاد أجدادهم، تقريباً، جميعهم فضلوا الحياة في المهجر، وهنا لا يَغيبُ عنا سؤالاً مهماً: «لماذا 99 % من الذين يقومون بالعمليات الإرهابية في أوروبا وأميركا، نتيجة لانتمائهم للتنظيمات المتطرّفة التي أصولها في بلادهم الأم أو تأثرهم بخطاباتها، هم من أبناء وبنات المهاجرين المولودين في المهجر؟!»، ألا يفضح ذلك أكذوبة الاندماج؟! أما بالنسبة لي شخصياً، لا أعتبر مهجري غير منفى مؤقت. قد أنتقل منه إلى منفى آخر، وقد أموت في أحد المنافي، وسأظلّ حتى في عمق ظلامات قبري سودانياً من مدينة «خشم القربة» يقاوم الاندماج بوعي وغير وعي أيضاً. أقصد بطبيعتي البشرية. أكذوبة المنفى هي ذاتها أكذوبة الإنسان العالمي، فالإنسان هو المكان في المقام الأول ثمّ القيم العالمية والمحلية الأخرى.

ملحوظة مهمة: معرفة لغة بلاد المهجر لا تعني بالضرورة الاندماج.



الاقتصاد الصيني: متسابق شيوعي برئة ليبرالية !

جمال الموساوي

في الوقت الذي كانت فيه الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفياتي مشغولين بحرب النجوم، كانت الصين قد حسمت أمرها. وكان ماو تسي تونغ الأب المؤسِّس لأكبر دولة شيوعية قد رحل. هكذا، لم تكن الصين مهتمة كثيراً بتصدير الأيديولوجيا بقدر ما التفتت إلى أمر أكثر أهمية: أن تُوَفِّرَ الشغلَ والطعام لأكثر من مليار مواطن. وهو أمر لا يمكن القيام به فقط بتصدير الأفكار، بل بالاستثمار الذي يعني الرأسمال. هذا التحوُّل لم يكن بالتأكيد تحوُّلاً كاملاً، بل إن الإبداع الصيني مكّن من إيجاد نوع من الاقتصاد الحُرّ المتحكِّم فيه. اقتصاد ليبرالي في ظِلّ نظام حكم يستند إلى المبادئ الشيوعية في إدارة الدولة.

هذه الليبرالية «الموجّهة» تهم، على الأَقّل، العلاقات مع باقي العالم في مجالات التجارة والاستثمارات وكذلك الهجرة. لقد بقيت الجمهورية الشعبية بلداً منغلقاً على نفسه، على غِرار بلدان المعسكر الشيوعي سابقاً، لكنها بدأت تدريجياً، وقد تأملتْ تجربة الحلفاء الأيديولوجيين ومآلاتهم، في إبداء نوع من المرونة والرغبة في الانفتاح على العالم اقتصادياً، للاستفادة من المكاسب التي يتيحها نظام السوق.

لقد حوّل هذا الابتكار المبهرُ الصينَ إلى بلدٍ مؤثر في الاقتصاد الدولي، بالإضافة إلى موقعه السياسي الوازن من خلال العضوية الدائمة في مجلس الأمن، وما يخوّله له ذلك من تأثير في مجريات السياسة الدولية، وضبط موازين القوى لتغطية الفراغ الذي تركه الاتحاد السوفياتي بعد أن أنهكته الحرب الباردة، وفتته البروسترويكا. أصبح الاقتصاد الصيني ثاني أقوى اقتصاد في العالم بعد الولايات المتحدة، بعد أن ظَلّ طيلة ثلاثين سنة تقريباً يحقّق نسب نمو سنوية تتجاوز الـ 10 في المئة، وهي وتيرة منتظمة ربما لم يتأتَّ لأي دولة تحقيقها في السابق.

إن ما يمثل ميزة صينية أصيلة هو حسن التفاعل مع المتغيّرات التي شهدها العالم، وذلك انطلاقاً من وعي مبكّر بأن الاعتماد على شركاء المنظومة الأيديولوجية التي أبدت حماساً في البداية لدعم ثورة 1949، ليس مضموناً في الزمن. وقد تجلّى ذلك أكثر في التحوُّلات التي طرأت على القيادة السوفياتية بعد موت ستالين، عندما وجدت الصين نفسها مدعوة لإدانة الحقبة الستالينية، وهو أمر لم تفعله، مما أدى، بجانب عوامل أخرى، إلى ردود فعل قاسية على اقتصادها الذي كان في تلك الفترة من بناء الدولة الصينية الشيوعية معتمداً بالأساس على المبادلات مع المعسكر الشرقي وعلى الإعانات والقروض والدعم التقني للاتحاد السوفياتي.

هذا الوعي المبكّر بضرورة الانكباب على بناء الاقتصاد بالاعتماد على المؤهلات المتوافرة داخلياً، تَكَرَّسَ أكثر بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، وانتصارِ النموذج الغربي (حتى الآن على الأقلّ) في التدبير الاقتصادي والسياسي. لهذا لا يمكنٍ النظر إلى ما حقّقته الصين، حالياً، من تطوُّر هائل في المجال الاقتصادي بمعزل عن الهزات وأحياناً «التخبط» الذي وَسَمَ مسار الجمهورية الشعبية منذ 1949 على الخصوص، بما في ذلك، إضافة إلى ما ذكر، المناوشات الحربية مع كوريا والهند، التي كلفتها إبانها خسائر فعلية وحصاراً اقتصادياً غربياً أبطأ انطلاقتها بعيداً عن الدعم السوفياتي، وإضافة أيضاً إلى النتائج الكارثية لما يعرف بالقفزة الكبرى إلى الأمام، والتي أودت بحياة الملايين من الصينيين نتيجة المجاعة وسوء المعاملة، وأثّرت بشكل أو بآخر على وتيرة التنمية.

لم تكن هذه القراءة الاختزالية للتحوُّلات التي مرّت بها الصين، منذ الثورة الشيوعية إلى غاية نهاية السبعينيات من القرن العشرين، اعتباطية بقدر ما تمثّل مفتاحاً ضرورياً لفهم وضعية الاقتصاد الصيني كثاني قوة اقتصادية في الوقت الراهن مدفوعةً بطموح التربُّع على عرش الاقتصاد العالمي في السنوات القليلة المقبلة، علماً بأنٍ مقومات عِدّة تجعل هذا الطموح قابلاً للتحقّق.

اقتصاد ليبرالي بشكل كامل... تقريباً !

لَعلّ أكبر المقومات التي توافرت للمسؤولين الصينيين لتطوير نموذجهم الاقتصادي لما بعد الإصلاحات، يتمثّل في العدد الكبير للسكان الذي تِمّ استغلاله لتوفير يد عاملة بتكلفة أَقلّ مقارنة مع مناطق أخرى من العالم. وهو ما ساهم، إلى جانب تحفيزات حكومية أخرى في مجالات الضرائب والعقار والسماح للخواص بالعمل وعمليات الخوصصة التدريجية والاستثمار في البنيات التحتية الأساسية، في استقطاب مكثّف للاستثمارات الأجنبية، وحوَّلٍ الصين من بلدٍ ظَلّ اقتصاده مرتكزاً بالأساس على الزراعة طيلة المرحلة الماوية إلى بلد صناعيّ بطاقة إنتاجية هائلة، وبرغبة جامحة في غزو أسواق العالم.

في سنة 2014، وحسب إحصائيات مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية (أونكتاد)، باتت الصين على رأس الدول المستقبلة للاستثمارات الأجنبية المباشرة بمبلغ 129 مليار دولار بعد تراجع الولايات المتحدة الأميركية إلى 92 مليار دولار. هذه الوضعية تُشكّل انقلاباً جذرياً في توجهات المستثمرين الأجانب في العالم، فعلى سبيل المقارنة، وبالعودة إلى إحصائيات نفس المنظمة في التقرير الصادر سنة 2001، لم تستقطب الصين سوى 41 مليار دولار مقابل 281 مليار دولار للولايات المتحدة.

لقد حوّل زخم الاستثمارات الخاصة (الأجنبية والمحلية) الصين إلى فاعل رئيسي في التجارة الدولية خاصة بعد

انضمامها في أواخر سنة 2001 إلى المنظمة العالمية للتجارة متجاوزة بذلك تحفظاتها المتعلّقة بالتحرير الكامل لاقتصادها ورفع القيود عن مبادلاتها. تبعاً لهذه التطوُّرات أصبحت الجمهورية الشعبية أكبر قوة تجارية في العالم سنة 2013 متفوقة على الولايات المتحدة الأميركية نفسها، وذلك وفق إحصائيات، متاحة في تقارير صحافية مختلفة، لكتابة الدولة الأميركية في التجارة. خلال هذه السنة بلغت صادرات الصين من السلع 2210 مليارات دولار مقابل 1590 ملياراً للأميركيين.

لقد تمتعت المنتوجات الصينية بقوة تنافسية كبيرة، في الأسواق العالمية، مقابل المنتوجات القادمة من القوى الصناعية التقليدية، خاصة من أميركا والاتحاد الأوروبي، بفضل اليد العاملة الرخيصة من جهة، وبفضل إجراءات وممارسات يتم عادة اتهام الصين باللجوء إليها لتشجيع الإنتاج والتصدير مثل المساعدات المقدّمة للشركات المحلية ضداً على ما سطرته المنظمة العالمية للتجارة والقرصنة، وكذلك التغاضي عن عدم احترام هذه الشركات لمستلزمات الأمن المهني ومعايير المحافظة على البيئة.

بيد أن هناك عاملاً إضافياً، في غاية الأهمية، عزَّز هذه التنافسية يتمثّل في حاجة دول العالم الثالث التي يعاني سكانها من الفقر وضعف الدخل إلى منتوجات بأسعار رخيصة (جداً) لتأمين حاجيات هؤلاء من الألبسة والتجهيزات المنزلية ومواد التجميل وغير ذلك من السلع، بغض النظر عن جودتها. هذا العامل أمَّن للشركات الصينية أو المستقرّة في الصين سوقاً كبيرة ممتدة عبر العالم لا ينافسها فيها سوى شركات بلدان شرق آسيا الناشئة التي تظَلّ طاقتها الإنتاجية والتصديرية أقلّ.

الحاجة إلى الصين

لكن الصين، لا تصدِّر فقط المنتوجات المصنعة، بل إن مما يجعلها بلداً مؤثراً، تسعى عِدّة بلدان لكسب وده كونه سوقاً سياحية هائلة، بفضل تراكم الثروة المتحقِّقة للصينيين من الطفرة الاقتصادية التي يعيشونها منذ نحو أربعين سنة. فإحصائيات وزارة التجارة الصينية تقدّر أن عدد المسافرين إلى الخارج تجاوز 100 مليون سنة 2014، وأن نفقاتهم بلغت ما يناهز 163 مليار دولار. وهذا يمثل تطوُّراً كبيراً مقارنة فقط مع 2011 على سبيل المثال بمجموع نفقات بلغ 73 مليار دولار حسب المنظمة العالمية للسياحة، إلى حَدّ اعتباره، في ذلك العام، من طرف رئيس المنظمة عاملاً سيساهم في تغيير المشهد السياحي العالمي، مؤكداً بذلك حجم التأثير الذي يمكن أن يحدثه نجاح النموذج الاقتصادي الصيني حتى الآن.

بالإضافة إلى ذلك، تشكّل الاستثمارات الصينية في الخارج مجالاً آخر يعكس حاجة العالم إلى الصين ومن ثَمّ إمكانية تأثيرها في مجريات الأحداث التي يمكن أن تمتد خارج الاقتصاد إلى السياسة وإلى القضايا الاستراتيجية الإقليمية أو الدولية خاصة في الظرفيات المتأزمة كما هو الشأن حالياً. في هذا الإطار بلغت الاستثمارات الصينية في الخارج سنة 2013 أزيد من 90 مليار دولار، و102 مليار دولار سنة 2014 مع تسجيل ارتفاع مهم في المبالغ الموجهة نحو الاتحاد الأوروبي والولايات المتحدة الأميركية، حسب الإحصائيات الحكومية الصينية.

بيد أن قوة الصين كفاعل اقتصادي مؤثّر لا تقف عند هذا الحَدّ، بل إنها تشكّل مطلب ود للشركات العالمية باعتبارها سوقاً هائلة، خاصة بعد الانضمام إلى المنظمة العالمية للتجارة وما تلا ذلك من إجراءات مثل تخفيض التعرفات الجمركية على الواردات. فسواء تعلّق الأمر بالمواد الموجّهة للاستهلاك النهائي أو لقطاع التصنيع كمواد أولية أو وسيطة، باتت الصين رقماً أساسياً في حركة التجارة الدولية وفي تقلّبات الأسعار صعوداً وهبوطاً للمواد الأكثر حيوية مثل البترول والحديد والصوف والخشب.

وعلى سبيل الإضاءة، فقد سجّل المعدل السنوي لسعر البترول منحى تصاعدياً مع ارتفاع الطلب الصيني بشكل مكثّف ابتداءً من سنة 2003 إلى غاية 2013، من نحو 28 دولاراً إلى ما يقارب 110 دولارات، إلّا أن الأزمة التي مَرّ بها الاقتصاد الصيني أعادت هذا المعدل سنة 2015 إلى حوالي 35 دولاراً للبرميل وهو أقلّ مما تم تسجيله سنة 2004 التي تجاوز فيها 38 دولاراً بقليل.

إعادة نظر

إن ما حقّقته الصين من مكانة وسط الاقتصادات العالمية الكبرى بفضل ابتكارها القائم على «التوجيه والانفتاح» في الوقت نفسه، لم يمنع من ظهور أزمات واختناقات اقتصادية كما حدث أخيراً مع أزمة الأسهم الصينية، وكذلك آثار الأزمة العالمية المتواصلة منذ أواخر سنة 2007 بشكل غير مباشر من خلال شركائها الغربيين الذين تقلّص طلبهم على المنتوجات الصينية. هذه «الهزات» تمثل نتاجاً طبيعياً للانخراط المتزايد في الاقتصاد العالمي المعولم.

في سياق مماثل، سيكون على الصين مراجعة توجهات سياساتها الاقتصادية في السنوات المقبلة لمواجهة تباطؤ النمو الذي ستكرسه هذه الوضعية، وذلك بالتحوُّل من اقتصاد صناعي موجّه للصادرات إلى اقتصاد استهلاكي يركز أكثر على استثمار الإمكانيات التي تتيحها السوق المحلية الواسعة. وكما وعت الصين من قبل بعدم إمكانية الاعتماد الكلي على الشركاء الأيديولوجيين في دعم تقدُّمها، فإن التعامل مع التطوُّرات الراهنة يعكس بشكل واضح انشغال الصين بتأمين اقتصادها من هزات الاقتصاد العالمي. بمعنى أن تعويض تراجع الطلب الخارجي يمر، بالضرورة، عبر زيادة الطلب الداخلي بسياسات تستهدف التقليص من ادخار الأسر وتحفيز الاستهلاك، وإيلاء اهتمام أكثر لتنمية قطاعات جديدة كالخدمات على اختلافها لاستيعاب أعداد أكبر من اليد العاملة المهاجرة من القرى أو المستغنى عنها من قِبَلِ الشركات والمعامل الصناعية بسبب تأثيرات أزمة الاقتصاد العالمي، ومن ثَمّ لخلق دخول جديدة تساهم في تنشيط الدورة الاقتصادية.



بيد أن التحوُّل إلى مجتمع استهلاكي واسع يتطلّب، بالإضافة إلى تغيير أكبر في ثقافة الإدخار والإنفاق الحذر التي تشبَّع بها الصينيون على مدى عقود عِدّة، العمل كذلك على مزيد من تحسين المستوى العام لعيش هؤلاء. إن هذا يشكّل تحدّياً كبيراً في حَدّ ذاته للمرحلة القادمة التي يتطلع إليها الاقتصاد الصيني. فبالرغم من المكانة التي بات يحتلها ضمن الاقتصادات الكبرى في العالم، لا تزال الصين مصنفة كأكبر البلدان النامية. هذا التصنيف وإن كان يتيح الاستفادة من بعض الامتيازات على صعيد التجارة الدولية أو على صعيد التحدّيات البيئية مقارنة مع الدول المتقدّمة، على سبيل المثال، فإنه يعكس وجهاً آخر يمثّل بدوره تحدياً عالمياً هو محاربة الفقر وتقليص الهوة بين الأكثر غنى والأكثر فقراً. يوجد في الصين- وفق إحصائيات رسمية تتعلّق بسنة 2014 - ما يفوق 82 مليون نسمة تحت خط الفقر، بينما يعيش نصف السكان تقريبا (47.3 %) في المناطق الريفية وهي في الأغلب مناطق فقيرة مقارنة مع الحواضر التي تحتضن أنشطة صناعية أو خدماتية. كما أن حصة الفرد الصيني من الناتج الداخلي الإجمالي (حوالي 4000 دولار سنوياً) مازالت بعيدة عن المعدل العالمي المقدر بنحو 9000 دولار. هذا التحدّي يقتضي عملاً مكثّفاً لتنمية القدرة الشرائية للسكان بشكل يجعلهم قادرين على الرفع من النفقات الاستهلاكية. وقد طرح المسؤولون الصينيون، منذ 2008، أفكاراً كثيرة بهذا الشأن تتعلّق بالرفع من المبالغ التي يحصل عليها محدودو الدخل، وتخفيض أسعار الفائدة على قروض الأسر ومراجعة الضرائب، بالموازاة مع الاهتمام بمجالات حيوية مثل التعليم والصحة.

يبدو الاقتصاد الصيني حتى الآن متماسكاً بالرغم من آثار الارتجاج الذي يطبع الاقتصاد العالمي منذ نحو عقد من الزمن. إلّا أن هذا التماسك قد ينهار في أي لحظة بالرغم من القراءة الجيدة للمشهد الاقتصادي العالمي، وبالرغم من وعي الصينيين بضرورة الوصول إلى تحقيق نمو متوازن في ما يخصّ مساهمات القطاعات الإنتاجية من جهة، وفي ما يخصّ مساهمة الطلب الخارجي والطلب الداخلي من جهة ثانية.

إذن على الصينيين، للحفاظ على هذا التماسك، أن يتحرّروا بسرعة من الاعتماد الكبير على دينامية الصادرات إلى الخارج، وأن ينجحوا في التحدّي المرتبط بتقريب الفجوة بين مختلف فئات السكان، أي بين الأغنياء والفقراء، وبين المناطق القروية الفقيرة والحضرية الغنية، وأن يخلصوا نمو الناتج الداخلي الإجمالي من الارتهان لمصدر بعينه، مما سيمكّنه، مع مرور الوقت، من أسباب الاستقرار والاستدامة.

مراجع:
- الاقتصاد الصيني، فرانسواز لوموان، ترجمة: د. صباح ممدوح كعدان. الهيئة العامة السورية للكتاب 2010.
- الصين رؤية اقتصادية 2014، مجموعة بنك قطر الوطني.
- تقرير إحصائيات التجارة الدولية 2015، المنظمة العالمية للتجارة.
- تقرير حول الاستثمارات في العالم 2015، مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية.

«البيست سيلر» في مصر
دائرة الكُتّاب المتسلّلين!

القاهرة:
بسمة علاء الدين وياسمين عباس

شهد الإنتاج الروائي في مصر والعالم العربي خلال السنوات الأخيرة غزارة غير مسبوقة، ويطرح هذا الكمّ الكبير من الأعمال الروائية المنشورة تساؤلات عن مدى تأثير هذا الكمّ على قيمة الرواية المصرية ومدى حضورها وهي التي تميّزت بالريادة على المستوى العربي.

لو تحرّينا مبيعات قوائم الروايات «الأكثر مبيعاً» في الشهور أو السنوات الأخيرة، هل نحصل على الرقم الدقيق والموثّق؟ الجواب، لا شكّ أنه سيكون عائماً، خاصة أن دور النشر «الكبيرة»، لا تفرج بسهولة عن أرقام مبيعاتها، إلّا إذا تعلّق الأمر بعدد طبعات هذه الرواية الناجحة أو تلك؛ وإن كان الإفصاح عن عدد نسخ الطبعات أشبه بأسرار أمنية!.

هذا التعتيم ليس جديداً على حقل النشر والتوزيع في مصر، وليس محصوراً فيه وحده، إذ يخص العديد من المجالات الحيوية الأخرى، وهو إن كان يصعّب مهمة الباحث، فإنه لا يمنع من محاولة فهم ظاهرة «البيست سيلر» (الروايات ذات المبيعات الجماهيرية الواسعة)، الجديدة، والتساؤل حول هذا الأدب الجديد الذي «أصبح يُقرأ خارج قاعدة المثقفين التقليدية».

تسمى بـ«البيست سيلر» (Best seller) أي الكتب الأكثر مبيعاً كما هو معروف، لأنها حقّقت بالفعل مبيعات كبيرة. ولا نملك حالياً إلّا هذا الدليل على نجاحها. وعندما يأخذ النجاح شكل البيست سيلر وتنزل النعمة على الكاتب المنتهل والناشر المغتبط، فإنهما يتحدثان معاً عن مفهوم المعجزة الذي يبدو على الأرجح بالنسبة لهما أنه سبب هذه الظاهرة السعيدة.

فهل ظاهرة «الأكثر مبيعاً» أفادت الأدب المصري أم أضرته؟

حجم سوق الكتاب في العالم العربي محدود جداً. الأمر الثاني «البيست سيلر» ظاهرة وُجِدَتْ وانتشرت مع ظهور دور النشر الخاصة التي استخدمت هذا الأمر نوعاً من الترويج. ومن ثَمّ «البيست سيلر» أو الأكثر مبيعاً ظاهرة ينبغي الوقوف أمامها بنوع من التحفّظ لأنها مضللة ولا يمكن القياس عليها أو التعامل معها كما في البلدان المتقدّمة أو البلدان التي تقرأ.

وقد تدعي بعض دور النشر أنها طبعت لإحدى الروايات عشرات الطبعات في حين أن كلّ طبعة لا تتجاوز مئتي نسخة ويمكن أن توزّع على أصدقاء المؤلّف فقط. هذا إن كانت هذه الادعاءات صادقة من الأساس، فهناك طبعات لا يدري عنها القارئ أو المتابع شيئاً سوى أقاويل دور النشر وتصريحات القائمين عليها. ولا مجال للتيقّن من هذه التقوّلات في ظلّ غياب ثقافة الإحصاءات وتوافر المعلومات والمراقبة من الجهات المؤسّسية المنضبطة التي تضطلع بتقارير صادقة عن حركة الإصدارات والطبعات وأعدادها وما وُزِّعَ منها في فوضى التصريحات الدعائية لدور النشر.

ومن أهم الأسباب التي تسهم في زيادة توزيع بعض النصوص الروائية تحويلها إلى أعمال درامية سينمائية وتلفزيونية، كما حدث مع رواية «عمارة يعقوبيان» و«الفيل الأزرق» و«فورتيجو»... كما تسهم حركة الترجمة إلى عدد من اللغات الأجنبية في رواج أحد الأعمال الروائية على حساب ما لم يترجم منها رغم احتمال كون العمل المترجَم أقلّ قيمة من الناحية الجمالية والفنّية. وتسهم الجوائز أيضاً في انتشار النصوص الروائية، رغم أن حصول النص على جائزة لا يعني أنه الأفضل فَنّياً في بعض التصفيات؛ فلجان التحكيم قد توجهها بعض المصالح والتوازنات السياسية أو الثقافية.



إنها حقيقة صادمة أن يتم اللعب بالأرقام، هذا ما توصّل إليه الباحث والمؤرّخ والأكاديمي فريدريك روفيلوا، الذي قام بتأليف كتاب مهم ومرجعي حول هذه الظاهرة، حيث يتوقّف عند أرقام المبيعات ومميّزات الكتب الأكثر مبيعاً، لكنه يكتشف أن الأرقام غالباً ما تكون مزيّفة، كما أن المميّزات لا يمكن تحديدها بموضوعية، لأن عوامل كثيرة تتدخل لصالح هذه الكتب قد لا تكون أحياناً ذات صلة بالكتاب وقيمته. ويعيد الباحث تاريخ التعبير «بيست سيلر» إلى عام 1889م في الولايات المتحدة، حيث كان الناشرون وراء اختراع هذه الصفة أمام النجاح الكبير لبعض الكتب.

...

للوقوف عند هذه الظاهرة في مصر سألنا د. فاطمة البودي، رئيس مجلس إدارة دار العين للنشر في القاهرة، وصرحت لنا عن أسبابها قائلة: «تردّي مستوى الروايات له أكثر من سبب، بينها الجوائز الكثيرة، وما يصاحبها من مكاسب مالية وإعلامية، فقد لعبت هذه الجوائز دوراً كبيراً في جعل بعض الكُتّاب يستعجل في كتاباته، ولا يستعد الاستعداد اللازم لتأليف رواية تستحق التقدير».

ويرى الناقد المصري فؤاد قنديل أنه «في مصر وبعض الدول العربية «تطبع بعض دور النشر- ساكنة الجحور- مئتي نسخة في البداية من قبيل الاحتياط حتى تتكشف الأمور، وقد تحتاج لطبع المزيد وعندئذ تكون قد طبعت طبعتين وكلما أضافت مئة أو مئتين اعتبرت ذلك مبرّراً لرفع عدد الطبعات بغرض إكمال منظومة الأوهام». مضيفاً: «لو كانت أعمال محفوظ وإدريس وبهاء والبساطي وخيري وأصلان وزيدان وغيرهم من كبار الكُتّاب بين الأكثر مبيعاً فهذا شيء طبيعي، لكن أعمالهم للأسف لم تتسلّل إلى أية قائمة، بينما يحتل الأكثر مبيعاً روايات لعصام يوسف مثل «ربع جرام» وروايات أحلام مستغانمي عن الجسد والسرير، وروايات توصف بالخفة مثل «عايزة أتجوز» وكتاب الممثل أحمد حلمي «28 حرف»، وتنافس بقوة كتب الأدب الساخر الذي يتدنى أحياناً ليحتل صدارة الأدب التافه.. الحديث إذن عن الأكثر مبيعاً إدانة واضحة لذوق أغلب القرّاء العرب، وخاصة المصريين، الذين أنفقت الدولة على مدى خمسين عاماً ما يتجاوز تريليون جنيه ليصبحوا من المتعلمين والمثقفين».

فيما يرى الناقد المصري، د. محمد بدوي، في مصطلح «الرواية الأكثر مبيعاً» غموضاً في المعنى، فهو يجمع بين أنماط متعدّدة من الرواية، بين شفرة دافنشي البوليسية وبين مئة عام من العزلة الفنّية، فكلتاهما تصدرتا المبيعات. أما عن سوق الكتاب في مصر، فيقول إن وضعه «يشبه ما عليه في النصف الأول من القرن العشرين، حين كان العقاد وطه حسين يعيشان من الكتابة، إلّا أن تلك البداية المزدهرة قد قضت عليها ثورة 1952، التي قلّصت من رتبة المثقف والثقافة حتى لا يشاركها سلطة



الفضاء المجتمعي». ولفت بدوي إلى أن ظهور الترانزستور والتليفزيون قد أثّر في انصراف الجماهير عن قراءة الأدب، بالإضافة إلى أن «جيل الستينيات من الأدباء قد ابتعد عن معالجة الواقع السياسي في أعماله.
أما الناقد د. شاكر عبد الحميد فيرى أن الرواية المصرية مزدهرة كَمّاً وليس كَيْفاً، مشيراً إلى أن الكثير من هذه الأعمال يُعدّ تجارب أولى، وهي انطباعات لا علاقة لها بتقنية الكتابة، وتساءل أين هي الأعمال الفذة التي شقّت طريقاً جديداً للرواية العربية من بين تلك الروايات؟!
وقال عبد الحميد في ختام تصريحه: «تأخذ بعض الروايات شهرة وتترجم فإذا قرأتها وجدت نفسك تتحسر على غياب القيم وانفلات المعايير، أين هو الروائي الفذ صاحب الخيال الجامح والإبداع المتجاوز للحدود».

...

كما سألنا علي عطا، الشاعر والصحافي عن رأيه حول (البيست سيلر) فقال: إن ظاهرة «الأكثر مبيعاً» في عالم النشر ظاهرة قديمة تتجدّد، في شكل طبيعي مادامت هناك كُتب يقبل عليها القرّاء أكثر من غيرها، وجانب منها يُعدّ ظاهرة إيجابية خصوصاً في بلدنا، فهناك شكوى دائمة من انحسار القراءة، خصوصاً قراءة الكتب الورقية.

بينما ترى الكاتبة وفاء شهاب الدين بأن الشللية منذ القدم كان لها دور كبير في بزوغ نجم الكاتب، وهناك من استطاع توظيفها بصورة جيدة ليحصل على مردود هائل، ففي بلادنا يجب على الكاتب أن يكتب وينشر ويسوّق ويقوم بالدعاية، وهناك من يبرع في ذلك رغم تواضع مستواه الفنّي والأدبي، وهناك من لا يستطيع رغم تميّزه، وأعتقد أنها ظاهرة ككلّ الظواهر الأخرى ستأخذ حيزاً من الوقت إلى أن ينضج القرّاء وإلى أن يكتشفوا زيف «البورباجندا» التي تسوّق لهم ما لا يستحق، وقد بدأ ذلك بالفعل فظهرت الأصوات التي تنادي بعدم الانسياق خلف ادعاءات بعض دور النشر والبحث عن الأعمال الجيدة التي لا تستهلك الوقت والجهد بلا طائل. لكن ليس كلّ كتاب يبيع أكثر هو بالضرورة أفضل من غيره، ففي الماضي كانت كتب إسماعيل ولي الدين، وإحسان عبد القدوس مثلاً توزَّع أكثر بكثير من كتب نجيب محفوظ، والآن كتب أحمد مراد، وأحمد خالد توفيق، تنتشر مثل النار في الهشيم، ولا يعني ذلك أنهما أفضل من يكتب الرواية في مصر، ثم ينبغي ألّا نغفل أن الجوائز الأدبية باتت عاملاً أساسياً في الترويج للروايات، حتى أصبحنا بالفعل نعيش في زمن الرواية.

وبدوره يتّفق الصحافي إيهاب مصطفى مع الرأي القائل بكون ظاهرة «البيست سيلر» تخضع لبعض رؤى دور النشر، مستثنياً المكتبات التي لا تنتمي إلى دور نشر، والتي يصفها بالحيادية حيال البيست سيلر.
وتابع: لو كانت فعلاً تلك المكتبات منصفة لتغيّر وتذبذب منسوب البيست سيلر يوماً عن يوم، ولكن الحال وصل إلى أن نجد كاتباً واحداً مثلاً (بيست سيلر) دائماً... وأنا عن نفسي لا أصدق المكتبات بخصوص عرضها للبيست سيلر، واعتبره مجرد وسيلة للجذب لا أكثر.
أما عن الشللية، فقال إيهاب مصطفى: الشللية لها دور في الأوساط الثقافية، بحيث يتم الحديث عن العمل وتوجيه الأنظار إليه، خاصة لمن يملكون متابعين كثراً على مواقع التواصل الاجتماعي. أما الصحافيون الثقافيون الذين يمتلكون القدرة على الحكم بجودة العمل من عدمه، فلا أعتقد بإمكانية استغلالهم كلهم، ما دام الصحافي يتوجّه للقرّاء برسالته بكامل المهنية.

...

من الواضح من خلال هذا الاستطلاع أن الاستهلاك السريع بات سمة الرواية الرائجة في مصر لسهولة قراءتها وبساطة الموضوعات التي تتناولها، ومن ثَمّ المتعة اللحظية غير الغامضة، وسرعة الانتهاء منها، لغتها شبه تقريرية تعالج في معظم موضوعاتها اللعب على الغرائز لا القيم الوجودية والفلسفية، سريعة التناول، ومن ثَمّ ينتهى المتلقّي منها بلا جهد، كثوب يبلى بمجرد الارتداء، ويحتاج المستهلك أو القارئ لما بعدها من نصوص، وهو ما يدير ماكينات طباعة دور النشر، ويروّج لمبدعي أنصاف المواهب، والقرّاء الباحثين عن وجبات سريعة للتسلية ودغدغة المشاعر. رواية الـ (البيست سيلر) غالباً ما تشبه الموجودات الهشة والمسطحة التي لا تصمد في الزمن، ولا يستمر جمالها متدفقاً عند كلّ قراءة متجدّدة في التاريخ.

تصريح

محمد ناجي عبدالله
(كاتب وصاحب مكتبة):

ظاهرة «البيست سيلر» موجودة من زمان في الغرب، بدايةً من صاحب مكتبة كبيرة كان لديه العديد من الكتب التي كَسَاها الغبار، ولم يقترب منها أحد، -كان جُلّ ما يطمح إليه أن تُباع بضاعته كاملة- ففكر في أن يصنع رَفّاً خاصّاً بتلك الكُتب، ولافتة معلّقة عليها «الكُتُب الأكثر مبيعاً»... هذا مبدأ تجاري أعرفه جيداً من دراستي للتسويق، والذي تطوّر فيما بعد إلى «الكُتُب الأكثر جَدَلاً»، «مُختارات الشهر»، أو حتى في صالات السينما (أفلام للكبار فقط)، ما أقصده أن تلك الظاهرة هي بالأصل حيلة تجارية قديمة، ولكن في مصر ظهرت بازغة في السنوات الأربع الأخيرة.

لتأثير هذه الظاهرة شقّان، أولهما وأكثرهما خطورة «على المستهلك»، وأنا أُسَمِّيه «مُستهلك» وليس «قارئ» أو «مُثَقَّف» وليس في ذلك إهانة، فمن يقبل على قراءة كتاب فقط من رؤيته على رف يحمل جُملة تجارية كـ «الأكثر مبيعاً»، أو «الأكثر جدلاً» فهو ينوي شراء «سلعة» أي أنه مستهلك بالدرجة الأولى، انطلت عليه الحيلة، وتأثير ذلك على المستهلك أن سوق الأدب والكُتب صار مرهوناً بـ«مدى قرابة صاحب الدار بصاحب المكتبة»، حيث إن الكُتب «الأكثر مبيعاً» باتت في أغلب الأحيان لا توضَع على تلك الأرفف لأنها الأكثر مبيعاً وشُهرة بالفعل، بل لأن هناك اتفاقاً مُبرَماً بين الطرفين السابقين لوضع قائمة مُعيّنة على ذلك الرَف، فكثيراً ما نرى اليوم، روايات وأعمالاً حازت على نوبل وغيرها مدفونة- حرفياً - بزوايا مجهولة، بقبور، لا بأرفف، تحوي جُثَثاً لمثيلاتها من الكُتُب ثَقيلة العِيار... فأنّى للمستهلك أو القارئ الحقيقي أن يجِدَ الأفضل بنظامٍ كهذا؟!..

أمّا عن الشِق الثاني، فيشمل «مالك المكتبة»، فإذا ما عَلِمَ المالك أن حيلة كَتلك ستتسبب في بيع كُتُب مركونَة، أو أنها بشَكل أو بآخر «ستجعل العَجَلة تدور» فلا تُحَدِّثِني وقتها عن «الثقافة»... الأمر أولاً وأخيراً تجارة. وأختصرهُ بـ«المثير للجدل» لأن ما يحتوي على المثير للجدل، سياسياً كان أم مبتذلاً أم فاضحاً أم أي شيء، هو ما يتحكّم في ظاهرة الأكثر مبيعاً، فعلى أي أساس وبأي وجه سيقابل «بائع الكُتُب» مُستهلكيه إنْ قرأوا شيئاً من ذلك الرَّف لم يُثِر جَدَلَهُم؟!.. لم يجدوا فيه ما يشبعُ رغبتهم وحماستهم لاقتنائه؟!

لا أقول إن كلّ ما يباعُ كـ«بيست سيلر» لا يقدمُ أدباً حقيقياً أو قيمةً ما، فقد تكون فِكرةُ العمل على قدرٍ من القوة يجذبُ القارئ والمُستهلك بمجرد قراءة الاسمٍ أو حتى معرفة نبذة مختصرة، حتى وإن كان العمل متوسط القيمة، الفكرة جزء مُهِم جداً، وحصول العمل على جائزةٍ ما، أو تدعيمه بتحويله إلى فيلم سينمائي أمر يضيف الكثير جداً لرصيد العمل كـ«بيست سيلر».

هي حيلة تجارية في أغلب الأحيان، قد يتغيّر أبطالها وروّادها على حسب عوامل كثيرة، لو قُلنا إن أكثر من يحتلون مراكز «الأكثر مبيعاً» اليوم من الشباب، لاخترت، الفئة التي تحوّلت رواياتهم لأفلام لتكون هي الأبرز؛ هناك أحمد مراد عن رواية «الفيل الأزرق»، ومحمد صادق عن رواية «هيبتا»، وعلاء الأسواني عن أعماله، هم أكثر الأمثلة التي أراها اليوم بارزة وواضحة جليّة، هناك أمثلة أخرى لكُتّاب شباب، والقائمة تتغيّر بسرعة فائقة، وتتبدّل ما بينَ أسبوعٍ وآخر طالما أن أعمالهم لم تُحَوَّل بعد أو توَثّق بأفلامٍ سينما، أما الجيل القديم أيضاً فلا أزال أرى منه من هو «بيست سيلر» حتى، وإن لم يَنَلْ كَمّ الدعاية العجيب كأعمال الشباب اليوم، منهم «رضوى عاشور»، «نجيب محفوظ»، «أحمد خالد توفيق»، والكثير ممن أخشى نسيانهم.

كما أن الشللية تتحكّم بالـ«بيست سيلر»، والعلاقة بين صاحب دار النشر ومالك المكتبة هي المُتَحَكِّم الأول في المعادلة كلها، فبعض الكُتُب والأعمال الأكثر قوة نجدها «مدفونة» كما قُلت بالأرفف الميتة، عَانِس، تنتظرُ بِصَبرٍ أن يلتفتُ إليها ناظِرٌ، ويُقَدِّرُها حقّ قدرها.

إن «أيّة دعاية تحتاج إلى فريق كامل»، والصحافة طرف بالغ الأهمية في ظاهرة كالبيست سيلر، «الكتاب الفلاني أو الرواية العلانية هي الأكثر جدلاً أو الأكثر مبيعاً»، هي لعبة «مَحبوكة» وتجارية من الدرجة الأولى، ولو حدث هذا مع إحدى رواياتي لقلتُ لكِ إنها أيضاً لعبة، ولن أنفي عن نفسي وقتها أني استعملتُ تلك الحيلة للترويج عن أعمالي.

كذلك لا أحد يجرؤ على القول بأن تلك الظاهرة ستنتهي أم لا، وأن البيست سيلر، في نظري، ليست مُخَصصة للكُتُب فحسب، هي لكُل السِلع الفَنّية، ومتى ما وُجِدَت «تجارة الفَنّ»، وجِدَت أيضا تلك الحيلة، لا أعتقد أنها ستزول إلى أن يزول الفَنّ ومستهلِكُوه.

تحتل مواقع التواصل الاجتماعي بمختلف مسمياتها موقع الصدارة من حيث تبادل الأفكار والنقاشات على مختلف الأصعدة. المجال الأدبي، بدوره، ينتعش من هذه المنصات الرقمية المستحدثة باستمرار، حيث تكثر الصفحات الأدبية والثّقافية على موقع فيسبوك والتغريدات الأدبية على موقع تويتر، كما ينشأ يومياً العديد من المجموعات الأدبية والثّقافية على واتس آب، سناب شات، تليجرام وغيرها من مواقع التواصل الاجتماعي...

في هذا الاستطلاع الذي أعدّته «الدوحة» نسائل مجموعة من الكُتّاب والمبدعين، لنتوقّف على حدود استغلال المبدع العربي لمنصات التواصل الاجتماعي لتسويق نتاجه الإبداعي وتكريس اسمه في المشهد الإبداعي وبين القرّاء...

مواقع التواصل الاجتماعي
ما مدى استغلال المبدع العربي لإمكاناتها؟

استطلاع: ريّا أحمد - اليمن

تغيير نظرية التلقّي!

في البداية يرى الكاتب والناقد اليمني د.فارس البيل بأن: منصات التواصل الاجتماعي خلقت فضاءً جديداً، ومساحة تفاعلية نوعية ومختلفة.. تشكّل، في نظره، ثورة في مجال التلقّي والتفاعل، بحيث بات الإبداع تشاركياً وآنياً في الوقت نفسه بعد أن كان المبدع معزولاً عن متلقيه، لا صلة بينه وبينهم ولا ردات فعل متبادلة في ظِلّ وجود وسائط كالمطبعة أو الإعلام التقليدي. لكن اليوم، يضيف فارس البيل: تمارس الشبكات دور الوسيط التفاعلي، حيث القرّاء في مواجهة المبدع، والمبدع يتلقّى ردوداً في الحال حول إبداعه، ولذلك تتطوّر نظرية التلقّي اليوم وهي تبحث هذا التفاعل الأثير وتحاول أن تسبر غوره.

بيد أن هذا التغيُّر في نظر فارس البيل ينطوي على كثير من المثالب ليس أولاها رداءة الإنتاج وليس أُخراها أن كلّ من يستخدم هذه الشبكات صار بمثابة المبدع. وهذا ما يضعف الجودة ويشيع الرداءة.. لكن، وعلى الرغم من هذه المثالب فقد تمكّن الأديب العربي، نوعاً ما، من الانتشار عبر هذه الوسائل فضلاً عن أفضالها في خلق تقارب بين المبدعين في الوطن العربي بفضل هذه الشبكات التي كسرت الحدود واختزلت المسافات الجغرافية والزمنية. وإن كان الإنتشار خارج المنطقة العربية خافتاً وأقلّ من المطلوب لعوامل عِدّة منها اللّغة وكسل الترجمة ونوعية الإنتاج.

تحطيم المركزية الإبداعية

والحديث عن ثورة وسائل الاتصال الاجتماعي في نظر القاص اليمني هايل المنابي حديث ذو شجون. وبرأيه فإن أهم ما يمكن الحديث عنه بهذا الصدد هو تحطيم المركزية الإبداعية بفضل (السوشيال ميديا) وما خلقه من أدب تفاعلي، ويحيلنا المنابي في هذا السياق على المخضرمين أدبياً واصفاً إياهم بكونهم أكثر مَنْ يستطيع وصف ذلك بدقة. مضيفاً: في عصر المركزية كان الأديب يعاني الكثير من أجل إيصال صوته وإبداعه للآخرين، وكثير من الأدباء والكُتّاب لم يحالفهم الحظ في وصول نتاجهم إلّا بعد موتهم، أما في عصر (السوشيال ميديا) فقد توافر للأدباء فرصة النشر والرواج الكبير ولمس أثر ذلك في حياتهم وبسهولة..

في مقابل ذلك يتساءل هايل المنابي: ما هو الثمن الذي دفعه الأدب مقابل سهولة النشر والترويج؟ إجابة عن ذلك يفترض صاحب «سفر الحديقة» أن (السوشيال ميديا) خدمت اللّغة العربية وأنقذتها من الغرق! لكنها كما خلقت الأدب التفاعلي وساعدت على تحطيم المجالس الأدبية بالمجالس الافتراضية... فإن ذلك تمّ على حساب الجودة التي تميّز بها أدب الجيل السابق الذي لم يعرف التكنولوجيا الرقمية، واليوم بوجود هذه التقنية فقد الأدب الكثير من هيبته كما انعدمت الرقابة وتهمّش دور النقاد كثيراً وفقد الذوق العام مكانته وتغلّب الرديء على الجيد بسبب سهولة النشر.

يُقرّ المنابي بأن هذه الطفرة العظيمة للتكنولوجيا شيء رائع وعظيم، لكن رغم هذا فما يزال العرب، في نظره، غير قادرين على عيش هذه الفعالية والتعايش معها، فلا توجد إرشادات واضحة ولا توجد ورش متخصّصة للحدّ من سلبيات (السوشيال ميديا) وكيفية تعامل الأدباء معها...



شهرة في وقت وجيز

وحسب رأي الروائية المصرية هاجر عبد الصمد فإن مواقع التواصل الاجتماعي خلقت نوعاً جديداً من التسويق في جميع المجالات، من بينها عالم الإبداع، فالكُتاب- خاصة منهم الشباب- استفادوا من هذه المواقع في تسويق ونشر أعمالهم. وتضيف: بالنسبة لي شخصياً أرى أن (السوشيال ميديا) أداة إعلامية قوية وقد أفادتني كثيراً في نشر روايتي الأولى ما أدى إلى انتشار اسمي ككاتبة في خلال شهور معدودة. وحتى بالنسبة للوصول إلى العالمية: أعتقد أيضاً أن هذا ليس بالأمر الصعب، لكن بالطبع لابدّ من ترجمة تلك الأعمال الأدبية أولاً.

فرص سهلة

وتعتقد القاصة اليمنية حفصة مجلي أن وسائل التواصل الاجتماعية خدمت الكتاب بشكل كبير من ناحية تجاوز المحلية والوصول لكلّ مكان... كما خدمت بشكل خاص المبتدئين والكُتّاب الجدد في الحصول على فرصة سهلة في النشر والتعلُّم والتواصل والقراءة... مثلاً؛ يمكنني أن أقرأ لكاتب نصوصاً لن تصلني ورقياً بسهولة وحتى لكُتّاب رائعين لم ينشروا بعد.. أعتقد أننا محظوظون جداً بتواجدها أياً تكن سلبياتها كسرقة النصوص وانتشار الأدب الرديء لكن يبقى للقارئ الذكي ذائقة التمييز..

دائرة العجلة

ويقول الشاعر والناقد اليمني د.إبراهيم أبو طالب: بلا شكّ أن الوسائط الحديثة قد ساعدت كثيراً في حرّية التعبير وانطلاق الأفكار وتوصيل المحتوى بلا قيد رقابي أو مقص سياسي أو أيديولوجي ضيّق مما يساعد الأديب على تجاوز قيود المصادرة لأدبه: روايةً أو قصةً أو قصيدة أو غيرها، ولكن يظلّ الإشكال في المتلقّي هذا الذي عليه المعوّل والمراد، فهل ساعد هذا الأفق المفتوح على وجود المتلقّي النوعي الواعي؟ أم أنه أصبح متلقياً سطحياً غلب عليه الوقوع في دائرة العجلة، والقلق، والبريق الزائف، والدعاية المسطحة؟.

ويتساءل صاحب كتاب «في الأدب الشعبي اليمني»: هل أفق (السوشيال ميديا) وجد المستقبل النوعي الناضج أو أنه لا يظفر سوى بالعجلة اللاهثة وراء حركة الإصبع النزقة للبحث عما بعده أو عن الصورة المثيرة وسط تبلّد الثّقافة المستعجلة؟، وبشكل آخر قد يقود إلى المتلقّي العالمي الذي لا يبتعد كثيراً عن المتلقّي العربي، ولا شكّ أنه يريد الترجمة الأكثر واقعية وحِرَفيّة ليصل إلى مبتغاه، وتلكم هي المشكلة الجوهرية والتي تتمثّل في الترجمة ومؤسّساتها الغائبة عن إيصال الإبداع العربي بأفقه المتنوّع النابض والمسؤول.

ويلاحظ د.إبراهيم أبو طالب بأنه:

رغم هذا التطوُّر فإن المتداول عبر المنافذ التقنية لا يعدو أن يكون ما يرتبط بالإثارة بأنواعها المختلفة أو العنف السياسي أو المهاترات المؤلمة أو لحظات الحياة اليومية الفارغة أحياناً إلّا من أصحابها العاديين الذين وجدوا في هذا الأفق إرضاءً لذواتهم البسيطة، وإلّا كم من الأعمال الناضجة أو الأدب الرصين نجد على تلك المنافذ؟ سواء للأدباء أنفسهم بجهدهم أو لمحبِّيهم الذين ينشرون ما يمثّل قيمة حقيقية لأدبهم وإضافاتهم للمشهد الأدبي العربي والعالمي.

اختصار الوقت بعصا سحرية

وتنطلق الشاعرة اليمنية نبيلة الشيخ من كون (السوشيال ميديا) أصبحت ليست عصب التواصل التجاري والاقتصادي والسياسي، بل وعصب التواصل الأدبي، واصفة إياها بالعصا السحرية التي بإمكانها أن تفعل ما قصَّر الدهر في فعله، طوال ما مضى من الوقت، أمام أولئك الذين كانوا موهوبين، بل وعباقرة، لكنهم لم يستطيعوا إيصال إبداعهم وعبقرياتهم إلى أحد، فطُويت مواهبهم مع آخر صفحة في كتاب حياتهم. لكن، تقول صاحبة ديوان «آخر العطر» بأن الأمر يختلف اليوم، وفي ما يلي تصرح الشيخ للمجلّة: «اليوم، الكلّ يستطيع أن يصل، يستطيع أن ينشر، يستطيع أن يشارك في المسابقات، في الفعاليات والمؤتمرات الأدبية، يستطيع أن يُوجِد له على الأقلّ جمهوراً في صفحته، يستطيع أن يطبع بمبالغ زهيدة، أو حتى مجاناً، عبر دور النشر الكثيرة في طول وعرض صفحات (السوشيال مديا)، أصبحت المطبوعات أوفر والفرص أغزر، والمسابقات وفيرة، والصفحات الشخصية مكتظة، ومن ثَمّ ظهرت الكثير من المواهب الحقيقية، وسطعت تلك العبقرية، وتبوأت أماكن الصدارة، أصبح هناك تنافس حقيقي وجاد، من خلال الاطلاع على مزيد من التجارب الأدبية المتنوّعة، والتي تقدم مزيجاً لكلّ أنواع الكتابة الأدبية، بأيديولوجياتها المختلفة، وبأجناسها المتنوّعة، أصبحت (السوشيال مديا)، تختصر الوقت والمدارس والنظريات، وتقدّم تجارب حقيقية عملية، يختار الأديب منها ما يريد، ويترك منها ما يريد، ويضيف ما يريد، وبهذا يتشكّل وعي جمعي واسع وعميق، يحافظ المتميّزون فيه على استقلاليتهم ولا يكرّرون أنفسهم، ولا يتأثرون إلّا كما يتأثر قادح النار بالشرّر الأول، الذي يشعله أديب ما، فيلهمه لقدح شرارته الخاصة به، ومن قداحته التي لا يشبهها أحد، أما أولئك الذين يقلدون ويكرّرون، ولا يبتكرون شيئاً، فسيظلون حبيسي قوالبهم الجامدة، وسيتجاوزهم الجميع، فهذه الوسائل تسابق الزمن وتختصر القرون، وتعطي خيالك أقصى مدى وفسحة من الإبحار، وهكذا نجد أن هذه التكنولوجيا قد خدمت كثيراً الأدب والأدباء، لكنها أيضاً قد ساهمت في خلق مساحة واسعة أيضاً من التكرار والتقليد، بل والرداءة، فحيث كلّ واحد رقيب نفسه ولا رقيب له، وجدنا هناك الكثير من الإسفاف والإجحاف والنكوص الأدبي والثّقافي، ربما بنسبة أكبر من تلك البقعة المضيئة والمميّزة، ربما لأن قدر التميّز أن يكون دوماً محدوداً، ومع ذلك تظلّ هذه التكنولوجيا ملحة جداً، وداعمة للأدباء، وملهمة لهم، لأنها جسر سريع وبديع لكلّ جديد، ولا شكّ أن هذا التلاقح يستطيع أن يوصل الأديب المحلي عربياً من خلال دور النشر ومعارض الكتاب والتبادل الثّقافي من خلال الندوات وورش العمل والمؤتمرات، ومن البديهي أن يصل عالمياً، إذا ما أتقن السير وسط هذا السيل التكنولوجي الجرار، عبر الترجمة وعبر دور النشر التي قد ترشّح العمل إلى جائزة عالمية أو دولية، أو حتى بدون جوائز، فيكفي أن يترجم عملك وتصبح مقروءاً في الخارج، ومن ثَمّ أديباً عالمياً..».

الجميع في معرفة عن الجميع..

أما القاص السعودي هاني الحجي، فيبرز وجهة نظره حول الموضوع من خلال المقارنة بين الماضي والحاضر. صاحب «نساء خشبيات» يرى بأن المبدع العربي كان قبل أعوام قريبة يتخذ من وسائل الإعلام المقروءة مثل الصحف والمجلات والكتب، أو المرئية مثل التلفاز، أو المسموعة مثل البرامج الإذاعية أو المنبرية ميداناً لنشر إنتاجه الأدبي وقنوات تعمل على إيصال ما يبدعه من أدب إلى المثقفين في منطقته؛ وفي المناطق العربية المجاورة. فكان يحقّق انتشاراً محدوداً حسب المكان الذي تسوّق فيه تلك المقروءات أو المسموعات أو المرئيات.. ويضيف هاني الحجي: وما أن تطوّرت وسائل الاتصالات الحديثة تطوّراً سريعاً ومذهلاً حتى لحقتها ثورة في تطوّر وسائل التواصل الاجتماعي بين بني البشر وكادت (السوشيال ميديا) أن تُذيب المسافات المكانية الشاسعة التي تفصل بين الناس في العالم وتجعل من الكرة الأرضية قرية صغيرة من حيث تواصل الناس وكأنما تقاربت القارات وطُويت المحيطات وبات الجميع في معرفة عن الجميع..

وبصفته مشرفاً على ملتقى القصة القصيرة بادر هاني الحجي وحاولنا الاستفادة من هذه التقنية من خلال تأسيس جروب عبر الواتس مختص بالقصة القصيرة وجمع عدداً من كُتّاب القصة من أنحاء الوطن لتناول كلّ ما يتعلّق بالقصة من إبداع وفعاليات وأنشطة وإقامة أمسيات إلكترونية ونجح في إيجاد حلقة وصل بين النقّاد المختصين بالسرد والمبدعين من كُتّاب القصة القصيرة..

وفرة العلاقات

ويحدِّد الأديب والباحث اليمني بشير زندال عملية تسويق الإنتاج الأدبي في عاملين: الجوائز، كالبوكر وغيرها وهي، في نظره، كفيلة بتسويق دائم للأديب، ثم العلاقات مع أدباء وكُتّاب ونقّاد من مختلف الدول العربية وهو ما تحقّق اليوم «السوشيال ميديا». وبدوره يعقد المقارنة: كان تواصل الأدباء مع بعضهم البعض متعباً جداً ومتقطعاً جداً قبل وجود وسائط التواصل الاجتماعي، ومع ظهورها استطاع الأديب التواصل السريع مع الكثير من الأدباء والكُتّاب والنقّاد، وفتحت له الباب على مصراعيه للتعرّف إلى أسماء جديدة وتسويق اسمه ونصوصه بشكل أسرع. ويضيف بشير زندال: لو تخيلنا أن الكاتب حين ينشر في صحيفة محلية فإن قرّاءه لن يتجاوزوا المئات لأن ليس كلّ من يشتري الصحيفة سيقرأ نص الأديب الفلاني، بينما في الفيسبوك هناك بعض الأدباء وصل متابعوهم إلى عشرات الآلاف، وحينما ينشر نصاً جميلاً فبالتأكيد سيقرأه الآلاف وسيضاف إلى قائمة متابعيه عدة مئات إضافيين.

داخل الحدود فقط

لأننا نتحدّث عن منتجات أدبية لابدّ أن نضع في الاعتبار أنها على العموم تعاني من فقر جماهيري لأسباب تحتاج معالجتها لجهود كبيرة، هكذا يصف الكاتب والشاعر اليمني زياد القحم المشهد الأدبي، معلّلاً وصفه بكون: الأديب عموماً يعاني إما من ندرة الجمهور المتابع له، أو من عدم تنوّعهم.. حيث يقتصرون في حالات كثيرة على أعداد بسيطة من المتخصصين، وإذا قارنا المنتج الأدبي بغيره من الأعمال الثّقافية كالفنون (غناء - موسيقى - دراما) نجد الفارق الخارق في أعداد المتلقين. وبصدد الحديث عن دور وسائط التواصل الاجتماعي في توسيع القاعدة الجماهيرية للأديب فإن هذه الوسائط، في نظر الشاعر، قد خفّفت قليلاً من غربة الأديب، ولكنها لم تتمكن من القضاء على هذه الغربة.. بعبارة أخرى يقول: أصبح من السهل أن يصل النص إلى بيئات أخرى غير البيئة المحلية للكاتب، ولكن هذا النص يصل إلى هناك ليعاني مجدّداً في البيئات الجديدة من نفس المشكلة السابقة التي واجهها في بيئته الأصلية؛ جمهور ينحصر في المتخصصين والمتذوقين والأدباء الذين يشبهون صاحب النص في المعاناة من المشكلة ذاتها...

ويبقى دور استعمال هذه الوسائط عاجزاً عن إخراج المنتج الأدبي خارج الحدود العربية؛ لأن هذا المنتج في حاجة للمزيد من الاشتغال والتجويد حتى يكون صالحاً ومناسباً للمتلقين خارج النطاق العربي.. أقصد أن التجاوز إلى العالمية تخدمه نوعية المنتج أكثر من طريقة التوصيل.

تجاوز الإعلام التقليدي

أما الشاعر اليمني وليد الشرفي فيرى أن الإعلام الجديد، القائم على وسائط الميديا الجديدة، ينافس الإعلام التقليدي في كلّ مجال، حيث استطاع بعض المثقفين العرب أن يصلوا بنتاجهم الفكري والأدبي إلى الوطن العربي الكبير وقليلٌ منهم تجاوز ذلك لنشر منتوجه بعِدّة لغات أجنبية. ويرجع الشرفي مساحة الحرّيّة هذه التي وفرتها التقنيات الجديدة إلى الوعي الذي كرّسه «الربيع العربي» كأبرز المحطات وأهمها في الإعلام الجديد، حيث برز خلال أحداث «الربيع العربي» العديد من المثقفين والإعلاميين الذين ملأوا الدنيا ضجيجاً وما زالوا.

في اليمن لا يستغل المبدع وسائط الميديا

على عكس ما سبق من تصريحات يذهب القاص والباحث اليمني زيد الفقيه إلى القول بأن هذه الوسائط بإمكانها أن توصل صوت المبدع اليمني إلى العالم، ولكن الأديب في اليمن لا يستغل هذه الوسائط لأن هموماً كثيرة تشغله عن هذه الوسائط، فهو مهموم بأولويات حياتية يومية لا تسمح له بالتفرّغ لتطويع هذه الوسائط الحديثة، ورغم ذلك فقد وصل الكاتب اليمني إلى العالم عن طريق النشر الورقي، فقد تُرْجِمَتْ بعض الأعمال اليمنية إلى عدد مِن اللّغات منها: الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية. رغم الظروف القاسية التي يعيشها المبدع في اليمن حالياً.

لم أحقّق قبل ظهور السوشيال ميديا أيّ انتشار محلي

ويروي القاص السعودي أحمد إسماعيل زين تجربته مع مواقع التواصل الاجتماعي قائلاً: «لي تسعة وعشرون عاماً أكتب القصة القصيرة، ومحاولات عديدة للكتابة المسرحية، وأنتجت خلالها ثلاث مجاميع قصصية، نشرت منها رسمياً اثنتين، والثالثة في المطبعة تنتظر الصدور والنشر. لم أحقّق قبل ظهور السوشيال ميديا أيّ انتشار محلي أو عربي يذكر لظروف تلك الفترة الزمنية، ولكن بداية الانتشار الحقيقي المحلي، والعربي لنتاجي الأدبي كانت بعد ظهور السوشيال ميديا، وبالتحديد عن طريق (المواقع الإلكترونية) الأدبية المتخصصة، والتي مكنتني من خلالها من عرض نتاجي الأدبي عربياً قبل المحلي، وعلى جمهور، وأدباء ونقّاد من العراق، وسورية، ومصر، ولبنان، وحقّقت لي اسماً منتشراً محلياً بعدها. ومع تطوّر السوشيال ميديا المستمر بالفيسبوك، وتويتر، والواتس آب، وجدت أنها تكسر كلّ الحواجز، وتحقّق لي المزيد من الانتشار العربي بالوصول لدول المغرب العربي، وتطويّ المسافات الشاسعة بالوصول لجمهور وأدباء ونقّاد المغرب، وتونس، والجزائر، وليبيا، بالإضافة إلى اليمن، والسودان. وهذا الأمر المنكور في السابق بالنسبة لي، ولمن هُم مثلي، هو أكبر شاهد أقدّمه على استغلال الأديب العربي لتسويق نتاجه الأدبي من خلال السوشيال ميديا خارج الأُطر المحلية، والانتشار عربياً..».

ويخلص صاحب المجموعة القصصية «زامرُ الليل»: من السهولة أن تمكّن تلك الأدوات التي جعلت من العالم قرية كونية مصغّرة من إيصال الإبداع العربي عالمياً، ولكن بشروط صارمة من أهمّها: اللّغة، والرعاية الرسمية، (وحماية الحقوق الفكرية) للمبدع العربي! لأن (السوشيال ميديا) كما لها من هذه الأفضال العظيمة لتحقيق الانتشار، هي أيّضاً مجال خصب، وفسيح وواسع للسرقات الأدبية.

هل عاد المثقَّف إلى الشأن المجتمعي المغربي؟

الدار البيضاء: عبدالحق ميفراني

هل ساهمت التحوُّلات الجديدة، إلى عودة تدريجية للمثقّف المغربي للانشغال بالقضايا المرتبطة بالشأن الاجتماعي؟ مرد هذا السؤال، هو الجلجلة التي لاحظها المتتبعون للشأن الثّقافي المغربي والتي مسّت في العمق طبيعة وظيفة المثقّف على ضوء الكتابات والبيانات واللقاءات التي عرفها المشهد الثّقافي في المغرب الأشهر الأخيرة. وبعيداً عن تصنيف طبيعة الاحتجاجات أو الالتباسات التي مسّت بعض المواقف، فإن الحدث المركزي الذي ميّز هذا الخروج للمثقّف المغربي من انشغالاته المعتادة، قد أعاد للسؤال المجتمعي وللقضايا المرتبطة بالمواطن وبقضاياه وبانشغالاته اليومية حرارته المعتادة واستطاع المثقّف أن يُعيد التصالح مع المجتمع.

وبعيداً عن تلك التصنيفات، التي طالت المثقّف المغربي في السنوات الأخيرة، فإن تكرار صدور كتابات من نقّاد وسوسيولوجيين وكُتّاب وشعراء وفنّانين.. يرتبط في معظمه بالشأن الاجتماعي وطبيعة الممارسة السياسية. هذا النزوح الجديد والعودة إلى القضايا المجتمعية في الوسط المغربي، له ما يبرّره على الأقلّ بحكم الحِراك اللافت للمشهد السياسي مما جعله يغطي على الكثير من حضور المثقّفين أنفسهم. ولَعلّ تراجع النخب السياسية نفسها في إفراز مواقف جذرية ولافتة، وفي العديد من المحطات التي ميّزت الوضع المغربي دفع بالعديد من الإطارات الثّقافية والمثقّفين أنفسهم إلى الانخراط مجدّداً في ديدن هذا الحِراك.

فهل دفع هذا الوضع إلى تغيُّر في وظيفة المثقّف المغربي اليوم؟ وكيف يمكن أن نتمثّل وظيفة المثقّف في مجتمع أضحى لا يهمه أن تلعب بعض الفئات أدوارها الطليعية المعتادة؟.

يرى الكاتب المغربي يوسف بورة بأن هناك حاجة دائمة إلى المثقّف، معلّلاً ذلك بكون الكثير من القضايا والتحوُّلات والرهانات تعتمل في جميع مناحي حياة المجتمع المغربي. وتتطلّب وعياً عميقاً بمداخلها وقدرة على الاستيعاب والابتكار والإبداع لإيجاد الحلول والإجابات لها. ويضيف: «في حمأة هذا الصراع الداخلي وما أحاط به من تطوُّرات عالمية كان صوت المثقّف وأدواره النقدية التنويرية هو أول هيكل تنال منه معاول الهدم والتخريب، سواء بأيدي المثقّفين أنفسهم، من خلال اصطفافهم المصلحي واحتوائهم قلباً وقالباً من طرف السلطة، أو بيد هذه الأخيرة من خلال التضييق على المثقّفين الرافضين للقولبة السلطوية وتهميشهم وخنق أصواتهم بطريقة أو بأخرى. وهكذا يرى الكاتب بورة أن الأمل بعودة المثقّف إلى أدواره في المنظور من الأيام ليس مستحيلاً، رغم أن «جيوب مقاومة» هذا التوجّه تعمل بشراسة، ومن داخل الأوساط الثّقافية نفسها، على إدامة وضع «اللاثقافة» وتعميقه وتوسيع قاعدته بشتى الوسائل، خصوصاً أن تلك «الجيوب» تتحكّم في مفاصل قنوات التواصل الجماهيري، لكن هذا لا يعني عدم وجود «مقاومة مضادة» متشبثة باستقلالية المثقّف ومقتنعة بمحورية دوره في التطوُّر».

شهد المغرب خلال الأشهر الأخيرة إطلاق حملة للتضامن مع الفئات «العاملة»، من طرف العديد من المثقّفين والكُتّاب المغاربة. وهي المحطة التي تقاطع فيها الحس النقابي مع السياسي مع الثّقافي، رغم أن الكتابات التي تلاحقت فيما بعد، أكدت على ضرورة عودة المثقّف للانخراط في القضايا المرتبطة بالمجتمع. طبعاً لا يمكن نسيان ارتباط العديد من المحطات التاريخية بدور ووظيفة المثقّف المغربي، سواء في مرحلة الدعوة للاستقلال من الاستعمار، أو بناء الدولة الحديثة وإبان مرحلة الاحتقان السياسي.

ويرى الكاتب والناقد شعيب حليفي أنه «في سياق احتجاج المثقّفين المغاربة، فالدعوة للمشاركة في مسيرة دفاعاً عن مجتمع الديموقراطية والحرّيّة هي دعوة للوقوف ضداً على «ثقافة الأتباع والرعايا». وهو ما يؤشر إلى تجديد تفعيل دور المثقّف في المجتمع، وتفعيل الحاجة لوعيه النّقدي».

ولَعلّ الناقد محمد الدوهو، وهو يُثير مسألة غاية في الأهمية في تأكيده على أن «أيسر مدخل لفهم مجتمع ما هو نوعية الشعارات التي يرفعها مثقفو هذا المجتمع.. هذه الأطروحة التاريخية تنطبق على المثقّف المغربي الذي ظَلّ وما يزال مهووساً بسؤال الحداثة السياسية والتاريخية في علاقتها بالصيرورة التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع المغربي».

المثقّف المغربي اليومي، بالنسبة للدوهو، هو «هذا الكائن الذي يكتب عن المنسي... ينفض الغبار، غبار التمويه، عن الحلول العميقة و«الحقيقية» القابعة في أقبية النسيان المظلمة، أمام بلاغة القول السياسي لنخب سياسية لا تمتلك الجرأة السياسية والتاريخية في تسمية الأشياء بمسمياتها».

تتجدّد الدعوة إذن لأهمية المثقّف المغربي اليوم، للانخراط والمساهمة في تأهيل المجتمع للعبور إلى سيرورة الاندماج الفعلي. ولَعلّ هذا الرهان هو ما يفرض ترسيخ قيم جديدة، ضمن المنظومة المجتمعية، أبرزها التربية على ثقافة الإنسان وحاجته الدائمة لوظيفة المثقّف. وينبّه الكاتب عبد الرحيم جيران، إلى «ضرورة الانتباه إلى التحوُّلات الجذرية التي يشهدها العالم اليوم في علاقات الاتّصال ووسائله، والخشية كلّ الخشية ألّا يستوعب المثقّف ما يُحدثه هذا التحوُّل من انعطاف أساسي في تشكيل إنسان الغد، وأفقه الفكريّ، وما يقتضيه من تغيير في الأسلوب والرؤية، ومن انخراط إيجابيّ في العالم القادم بما يفرضه من تكيّفات، ومن حضور وازن».

أما الباحث إبراهيم أزوغ فيرى في مفهوم المثقّف أنه «لا يتحدّد بمدى إنتاجه في حقل المعرفة والفلسفة والفَنّ والأدب فقط، بل إن الذي يجعل من الفيلسوف أو العالم أو الفقيه أو الأديب مثقفاً، وبالدرجة الأولى، هو مدى ارتباطه وانهمامه بقضايا المجتمع وأزماته وتحوُّلاته التاريخية. ولا يكون كذلك ما لم تكن له، بالإضافة إلى رؤيته العميقة في التحليل والمواكبة لقضايا الإنسان، ولتحوُّلات المجتمع في كليتها وتفاصيلها وفي سياقاتها المحلية والعالمية، جرأة واضحة في النقد والاعتراض والمخالفة في وجه أي سلطة كانت سياسية أو دينية، ومهما كانت النتائج التي يقوده إليها نقده ومعارضته».

ضمن سياق هذه الشهادات، تتأكد طبيعة التحوُّل الذي مَسّ الخطاب اليوم حول وظيفة المثقّف في المغرب ودوره في هذا الحِراك. إلى أي حد يستطيع هذا الدور أن يترسّخ مع الوقت؟ وإلى أي مدى يمكن أن تصبح هذه الثقّافة حاضرة ضمن المشهد الثّقافي في المغرب؟





المثقَّف الليبي
خارج المعمعة وداخلها

بون: محمد الأصفر

في الوقت الذي تعيش فيه البلاد الليبية أسوأ أوضاعها، يتواصل غياب المثقّف الليبي عن المشاركة في الشأن العام، والنأي بنفسه سواء بالصمت أو الهجرة إلى خارج البلاد عبر طلب اللجوء، أو الانتظار في دول الجوار، مصر أو تونس، أو حتى الأردن وتركيا ومالطا، لمن يمتلك الإمكانات المادية.

وأسباب النأي عديدة ومتنوّعة، منها الخوف من الاختطاف، إن صدح برأي لا يُعجب أحد الأطراف المتصارعةً حالياً، ومنها أنه لا يريد أن يضع نفسه وسط المتصدّرين للمشهد، والذين يخرجون في الفضائيات كمحللين سياسيين وغير ذلك، والذين غالباً ما يقومون بالتحريض أو الترويج السياسي. ولو تطلّعنا للوضع الحالي الذي تعيشه ليبيا، لوجدنا أن الأمر غير مشجع إطلاقاً على المشاركة في الحِراك من موقع المستقل.

معظم المثقّفين حالياً صامتون أو يكتبون لأنفسهم دون نشر، أو يكتبون كتابات لا تتطرّق لواقع الحال ولا تنتقده، يراقبون المشهد عن كثب أو عن بعد، والمشاركة في الشأن العام الحالي قد تصنفك تابعاً لأحد التيارات المتصارعة حالياً، والتي وصلت إلى طريق اللاعودة، والتصنيف يعني أنك ستكون مطلوباً للجهة الأخرى، وستعجز عن الحركة أحياناً ليس بين مدينة ليبية وأخرى، بل بين حي وحي آخر داخل المدينة نفسها، ورغم أن الصحافة في ليبيا شبه متوقّفة، فلا جرائد تصدر بانتظام، وجرائد الغرب لا تصل إلى الشرق، والعكس، وكذلك لا توجد مجلات، وما يصدر من صحف حالياً عبارة عن بعض الصحف المحلية. وأي شيء يُنشر عبر برامج التواصل الاجتماعي، يعني بداية المتابعة، والتهديدات.

ومن الأسباب الأخرى التي أدت إلى عزوف المثقّف الليبي عن المشاركة في قضايا الشأن العام بالمناقشة والتحليل واقتراح الحلول للمشاكل، أن البعض يتحسّسون البنادق كلما سمعوا كلمة مثقّف، فهذا الآخر إما علماني كافر مُرتدّ، أو ديموقراطي ينادى بالحرّيّة ويسلب السلطة. ومن هنا، الباب الذي يجلب الريح من الأفضل سدّه.

الروائي الليبي صالح السنوسي تقدَّم منذ ثلاث سنوات للترشح للمؤتمر الوطني، وهو شخصية مؤهلة للعمل السياسي، فهو أستاذ اقتصاد وعلوم سياسية خريج فرنسا ويقوم بالتدريس في جامعة بنغازي، وكاتب له وجهة نظر سياسية، ويثري المشهد السياسي العربي بمقالات شهرية في منابر مهمة مثل «الجزيرة نت»، ولكن للأسف لم ينجح في الانتخابات، ونجح آخرون بسبب أصوات القبيلة، لا كفاءة لهم ولا شهادات جامعية، وينسحب الأمر أيضاً على البرلمان ولجنة الدستور والسفارات وكل الوظائف المفصلية التي بإمكانها لو تقلدتها الكفاءات لعبرت بالبلاد نحو السلام والرخاء.

لكن فرج نجم الأستاذ الجامعي والناشط في الحِراك المدني كتب يقول: «للأسف في ليبيا لدينا كُتّاب وأدباء ومفكِّرون على مستوى الوطن العربي، لكن للأسف فضّلوا الغوص في أدبياتهم ونأوا بأنفسهم عن تشخيص الحالة الليبية وممارسة دور المثقّف في إيصال الصورة للشارع العربي والدولي وللمواطن الليبي الذي ضاعت منه البوصلة وتاه في مختلف الاتجاهات».

ويضيف نجم: لقد فضلوا ممارسة دور مهرج السيرك الذي يحاول أن يُمسك العصا من المنتصف حتى يحافظ على توازنه لكي لا يسقط من أعلى الحبل.

أما الكاتب عبد اللطيف اطلوبة فيعلّق قائلًا: «بصراحة قد لا ألوم مَنْ ينأى بنفسه عن المشاركة، لأننا في وسط فتنة لاشك والحركة فيها كالحركة على حَدّ السيف، لأن الرأي لابد أن ينتج عن قناعة ومن الصعب أن نُغيّر قناعة أحد».

ويضيف اطلوبة: ليس هناك مثقّف محايد، على الأقلّ هو منحاز للوطن ضد أعداء الوطن، وهذا في حَدّ ذاته انحياز، صحيح نحن نراه انحيازاً إيجابياً، لكنه سيظلّ منحازاً، والمنحاز لا رأي له، بل يتبع هواه الوطني، على هذا السياق فإن بعضهم يرون في بعض الأطراف جهات وطنية ويعتقدون أنها تستحق الوقوف معها؛ أتحدّث عن مثقّف ينحاز لجهة باقتناع، أما من يعمل بمقابل وبدون قناعة فهو مجرد بوق استخدم موهبته لوظيفة ما، ويجب ألّا يُحسب ضمن المثقّفين.. لكن لا يمكنك أن تلوم أحداً إن كان مقتنعاً بما يكتب من آراء.. وأعتقد أن الاستقرار لن يكون بتغلُّب طرفٍ على آخر، فالوطن لا يُبنى بإقصاء أي طرف.

وهناك بعض الكُتّاب المعروفين والمخضرمين، يشاركون في مناقشة وتحليل الشأن العام، لكن من خارج ليبيا، وغالباً ما يقومون عبر كتاباتهم، بدعم طرف أو تيار ضد آخر، حسب قناعاتهم، والكتابة من خارج الوطن تمنح الكاتب طمأنينة وأماناً، وأقصى ما يمكن أن يفعل له هو إيقاف مرتبه إن سيطرت الجهة الموجه لها الانتقاد على وزارة الخارجية أو البنك المركزي.

«الجيل الجديد من المثقّفين يساهم كثيراً في الشأن العام، ولكن جُلّ اهتماماتهم وإبداعاتهم، لها علاقة بالميديا، فبعضهم قد أنتج أشرطة سينمائية قصيرة، تتناول معاناة الناس من تداعيات الحرب، النزوح، التفكُّك الأسرى، مأساة الجرحى والمبتورين، وبعضهم له الجرأة بأن يكون وسط جبهات القتال، لينتج أفلاماً عن الحرب، بالطبع هذه الأفلام تنحاز للطرف الذي سُمِحَ له بدخول محاور القتال والتصوير.

وحول اهتمام الجيل الشاب بالإبداع المصوّر والمسموع، والابتعاد عن كتابة القصص والروايات والقصائد يقول أنس بن غزي وهو مصور ومخرج شاب: «الجيل الجديد تربّى على الصورة، الإنترنت، التليفزيون، الفضائيات، ووجدنا أنفسنا في أتون الحرب، وصرنا مراسلين ومصوّرين بطريقة عفويّة، فقد كانت صورنا مطلوبة من وكالات الأنباء العالمية في بداية ثورات الربيع العربي عام 2011م، أي أننا لا وقت لدينا لقراءة «الأخوة كارمازوف» أو «الجريمة والعقاب» أو «البؤساء»، ولا وقت لدينا لتأمل لوحة بيكاسو عن الحرب الأهلية الإسبانية «الجيرينيكا» التي نعيشها حالياً في ليبيا، نحن نتعامل مع التقنية، ووجدنا أنها تُعبّر عنا وبطريقة أسهل وأسرع.. ويضيف بن غزي مبتسماً: عندما تضع الحرب أوزارها، وقَلّ يارب، ويحلّ السلام، سنضع الكاميرا جانباً وسنعتذر للكتاب، ونقرأه بتمعُّن وعمق ولذة، آهٍ كَمْ أتمنى أن يكون هناك قطار حياة يربط شرق ليبيا بغربها بجنوبها، أجلس فيه وأقرأ وأقرأ وأقرأ حتى أسقط، كما يقول الصادق النيهوم».

الشاعر الموريتاني:
أعطني حدثاً أُعطِك قصيدة!

نواكشوط: عبدالله ولد محمدو

يبدو أن الشعر الموريتاني بدأ رحلة البحث عن سُبل التكيّف مع زمن الومضة واللمحة، فقد تغيّرت نظرة الشاعر إلى رتابة نصّه الطويل بعد عشْرته صفحات التواصل الاجتماعي ومعانقته اليومية للأحداث المتدفقة، فاحتار - وهو يتابع سيلها المتلاحق باهتمام - بين أن يساير ومضة الحدث بومضة شعرية تناسبها، وبين أن ينتقي منها ما تتسع له رحابة صدر القصيدة الشعرية المطولة مُعرضاً عن أحداث كثيرة، يصعب التغاضي عنها، خاصة حين يكون لكلّ منها حظ من وجدانه، فلا يسعه التغافل عنه.. ويبدو أنّ كفّة الخيار الأول قد رجحت في ظِلّ سعي كثير من الشّعراء الفاعلين على صفحات الإنترنت والمتفاعلين مع أحداثها الدافقة إلى التخلّي عن القصيدة التقليدية الطويلة واستعاضتها بتوقيعات شعرية قصيرة، تكاد لا تتعدّى البيت والبيتين والرباعية في تجربة منتج إبداعي «سريع» يزامن الشاعر فيه نفسه



التوقيعات الشعرية وسيلة تفاعل الشاعر الموريتاني مع عالمه الافتراضي

مع عولمة العصر، ويطرح همومه الثقافية، ويبدي رؤيته من قضايا «الراهن» المتدفق.

ليس الشعر دائماً تلك القصيدة المطوَّلة التي تملأ الصفحات، وليس الشاعر دائماً ذلك المتسمر أمام جمهوره مسترسلاً في الإنشاد لفترة ممتدة أحياناً لحَدّ السأم، هذه الصورة النمطية للشعر حاول الشاعر الموريتاني منذ القدم تغييرها، حيث نجد للشاعر الموريتاني القديم محمد ولد أحمد يوره ديواناً شعرياً تكاد نصوصه تنحصر في مقطوعات شعرية قصيرة، تميل كلّها إلى الظرف والطرافة والخفة، ومنذ مطلع سبعينيات القرن الماضي نهج هذه السبيلَ شعراءُ أبرزُهم محمد فال ولد عبد اللطيف الذي صدر له ديوان (الجناذات)، والشاعر يسجّل في مقدّمة ديوانه بأسلوبه الساخر أن ليس فيه ما يتوقّع القارئ من الدواوين الشعرية المألوفة في تلك الحقبة قائلاً: «بين أيديكم ديوان شعر جديد، ليس فيه ما يخدم القضايا المصيرية الكبرى التي تشغل بال الناس ولا تعبير عن مشاعر سامية ولا أحاسيس إنسانية ولا انشغالات فلسفية ولا فيه وصف بديع للطبيعة بمناظرها وطيورها وأغانيها... لا. ليس فيه شيء من ذلك. إنه مجموعة من القطع الشعرية الشكل، الصالحة «للأكل»، لا يزيد غالبها على العشرة الأبيات، جاءت بها القريحة عفواً أيام الدراسة والتدريبات والإبحار في خضم الحياة المهنية في دواليب الإدارة ومشاغلها اليومية في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الماضي».

يحرص كثير من الشعراء اليوم على نشر قصائدهم الطوال على صفحاتهم الإلكترونية، بل وتنزيل دواوينهم على الشبكة على شاكلة ما نجد في موقع اتحاد الأدباء والكُتّاب الموريتانيين، ولكن الظاهرة البارزة هي لجوء بعض هؤلاء الشعراء إلى التعبير عن مواقفهم من الحوادث اليومية العابرة بأبيات قصيرة هي أشبه بما يعرف في أدبنا العربي القديم بالتوقيعات الشعرية، إنها قصيدة اللحظة أو الخاطرة الشعرية العاجلة، وهي أكثر من ذلك تنسجم مع عالم السرعة ؛ إذ لا يقصر المتصفح المتعجِّل عن قراءتها، وغالباً ما تتخذ طابع الخفة والطرافة في تناول الأحداث ونقدها، ويصرّح الشاعر التّقيّ ولد الشيخ بميله إلى قصير الأشعار، ففي حسن الشعر القليل كفاية، وإن ضعف فلا حاجة لكثيره، يقول:

هو الشعر يدري أنني لا أُطيله
ولا يطَّبيني نصُّه وذميلُه
فإن قليل الشعر يشفي جميلُه
وإن رديء الشعر يكفي قليلُه

مجلة «الدوحة» في استطلاع لآراء شعراء وأدباء حول هذه الظاهرة التقت الأديب والناقد محمد الأمين ولد الكويري فأبدى أهمية اللجوء إلى الموجزة الشعرية مسايرةً للواقع، وهو يرى أن من آية براعة الشاعر أن يُعبِّر عن تجربته وموقفه بأبيات شعرية قليلة تختزل الأحداث المتسارعة وتسايرها، إذ تكمن مزية هذا النوع من الأشعار في جاذبيته وقدرته على اقتناص قارئ لم يعد لديه نفس طويل لمتابعة مطولات، في همومه الجمة شاغل عنها.

ويذهب النبهاني ولد المحبوبي إلى بروز هذه الظاهرة أخيراً في المشهد الثّقافي، خاصة منه ما يتصل بالعولمة كالإنترنت، حيث يتجلّى حضورها في المجالس والصالونات الأدبية والثّقافية، وهي في نظره نوع من مواكبة الأحداث بصفة تلائم ذوق المتلقّي المعاصر، فهو مشحون بالهموم والانشغالات التي تجعله أكثر تقبلاً لكلّ رسالة ثقافية موجزة، ويسجّل ولد المحبوبي تنامي هذه الظاهرة لدى شعراء موريتانيين عديدين، منهم على سبيل المثال: أبو بكر ولد المامي، ومحمد ولد إدومو، والشيخ ولد بلعمش لما تمتاز به هذه المقطوعات الشعرية القصيرة من انسجام مع العولمة الثّقافية ومقتضيات عصر السرعة.



هل سينحصر إلقاء القصائد الطوال على الأماسي الشعرية ؟



لكل من القراءات الشعرية والتوقيعات الشعرية جمهوره الخاص

الشعر في قلب الحدث

يواكب الشعراء والكُتّاب الموريتانيون الأحداث الوطنية والدولية عبر صفحاتهم، معلّقين عليها شعراً أو نثراً تعليقات تنْزع في أغلبها إلى الإيجاز باستثناء بعض الشعراء الذين دأبوا على نشر قصائدهم الطوال، ولَعلّ من أبرز من يتابع الحدث معلّقاً عليه أو مبدياً رؤيته الشاعر الشيخ ولد بلعمش.

في نماذج شعرية متناغمة مع عصر الومضات الخاطفة، يقرّب الشاعر الموريتاني فَنّه من عصر الأحداث الدّافقة، سعياً إلى مجاراتها، لكن هذا الشّاعر الذي يوقّع على صفحات التّواصل الاجتماعي بالبيت أو البيتين لا يزال ينشد القصائد الطوال في الأماسي الإنشادية، وهو بهذا الصنيع يساهم في إعادة الشعر إلى واجهة اهتمام متلقين مختلفي الذائقة متعدّدي الاتجاه، إذا كان بعضهم لا يزال يهتزّ لسماع مطوّلات القصائد الخليليّة فإن كثيرين منهم أصبحوا يضيقون ذرعاً بما زاد على الشّذرات الشّعريّة المُستطابَة المُستطرفَة.

هموم أدب المهجر

في نظر المُتتبِّع الجزائري

الجزائر: نوّارة لحـرش

ظَلّتْ كتابة المنفى أو المهجر، محور أسئلة خجولة وخافتة، أو الأصح، ظَلّتْ منطقة غير مطروقة في خارطة الأدب الجزائري، وفي المرّات القليلة التي تَمّ تناولها في مؤتمرات أو دراسات نادرة، تَمّ تناولها بخلفيات أيديولوجية، ومقاربات مُربكة غير منتبهة للبّ الموضوع وإشكالاته الحقيقيّة.

عن أدب وكتابة المنفى والمهجر والهويّة والانتماء، كان هذا الاستطلاع مع نخبة من الكُتّاب الجزائريين:

يرى الكاتب والمترجم بوداود عميّر أنه: «بصرف النظر عن لغة الكتابة، لا شك أن الانفصال عن الجنور أو عن الوطن الأصليّ، واقع نتلمسه جلياً لدى كُتّاب المهجر في نصوصهم وكتاباتهم، خاصّة المنتمين منهم للأجيال الأخيرة التي وُلِدَتْ وترعرعت في فرنسا، أو ما اُصطلح على تسميته بالجيلين الثاني والثالث، أتحدّث خاصة عن الأسئلة أو التيمات المتناولة في نصوصهم، والتي بطبيعة الحال تبدو مختلفة، بل ومتعارضة أحياناً مع واقع بلدانهم الأصلية، اقتضاها ربما واقع يعيشه الكُتّاب المغتربون الذين يقفون غالباً على طرفي نقيض من واقعنا السياسيّ، الاجتماعيّ والثقافيّ».

ويواصل المتحدّث في هذا السياق: «من المفيد طبعاً أن ينصب اهتمام كُتّاب المهجر على قضايا البلد الذي يحتضنهم، لاسيما قضايا البطالة والعنصرية وأسئلة أخرى تتعلّق بعوائق الاندماج في المجتمعات الغربية، وصراع الهويّة، وهي قضايا تتميّز بتناولها خاصة فئة من الكُتّاب المهاجرين المولودين في الأراضي الأوروبية، وقد شكّلت نصوصهم بفعل التراكم والتفرُّد اتجاهاً أدبياً قائماً بذاته في فرنسا، يعود تأريخه إلى مطلع الثمانينيات بات يُصطلح عليه la littérature beure والذي ينحدر كُتّابه في أغلبهم من الجيل الثاني للمهاجرين المغاربيين. في حين تتميّز- حسب بوداود دائماً- تجربة الكُتّاب المولودين في الجزائر أكثر، والذين اختاروا الإقامة لسببٍ أو لآخر في أوروبا وفرنسا تحديداً، مثل آسيا جبار، سليم باشي، بوعلام صلصال، ياسمينة خضرا، مليكة مقدم وغيرهم.

وحول طبيعة نصوص هذه الفئة يقول بوداود: «إضافة إلى تناولهم قضايا تتطرّق إلى معاناة المهاجرين وصراع الهويّة والانتماء، يطرحون أيضاً هموم وطنهم الأمِ وتطلعات شعوبهم، باعتبارهم جزءاً من مكونات هذا المجتمع، يهمهم مصير وطنهم ومستقبله في كنف معالجة أدبية لا تخلو من وجهات نظر مُتعارضة أحياناً، يحفزهم في ذلك امتلاكهم ولو بشكل متفاوت أدوات التواصل مع أفراد مجتمعاتهم».

وخلُص المتحدّث مؤكِّداً: «لَعلّ كِتابات الفئة الثانية هي الأقرب، فيما يبدو من ملامسة الواقع الجزائري، والتي نستطيع أن نضعها دون تردّد في خانة الأدب الجزائري بغض النظر عن إقامة ولغة كاتبها».

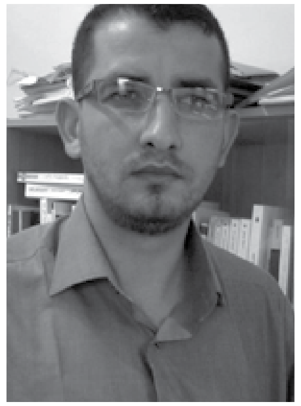
من جهته يرى الباحث والمحاضر الأكاديمي محمد الأمين بحري، أن من



محمد تحريشي



بوداود عميّر



لونيس بن علي



محمد الأمين بحري

بين أبرز أسئلة كِتابة المنفى: سؤال «التباس الهويّة»، والبحث عبر تجليّات هذه الكتابة عن كينونة جديدة؟. «إذ أعتبرها بمثابة «ولادة ثانية» تنشأ من رحم إشكالية الانتماء التي تعانيها الذات المرتحلة التي لا تنفك عن رسم ملامح وطن بديل، ولو على فضاء التخييل الذي يُغيّر إحداثيات الجغرافيا والواقع، فينزاح الوطن من كونه تلك الرقعة الجغرافية التي نسكنها، إلى فكرة يوتوبية تسكننا، فكرة نشيّدها في أعماقنا، فترتحل معنا، وتتشكّل على مقاس أفكارنا، فنتعصب لها، نختلف حولها، ونقتتل من أجلها».

وأضاف موضحاً: «من سؤال التباس الهويّة ولدت (نجمة) كاتب ياسين صانعة من التشوه جمالية ملامحها، ومن التشتت مقومات خطابها الثائر، ومن سؤال الانتماء تفجرّت القومية في ثلاثية محمد ديب بكل محمولاتها ومكبوتاتها الحضارية، بشكل لم يسبق له مثيل في أدب الأنا ولا في أدب الآخر».

«نفهم من هذه النماذج، كما يضيف المتحدّث، بأن الاغتراب مهما كان نمطه، لا يمثل انفصالاً وقطيعة مع الجذور بقدر ما يعمل على إعادة التموقع منها فكرياً وفنّياً عبر كتابة تفكّك المفاهيم التقليدية الموروثة للانتماء، وترشحها من جديد وفق علاقات منفتحة على الآخرين، فتصبح الكتابة عن الوطن والانتماء آلية عبور للهويّات والكينونات من الذات وإليها، وليست آلية طرد مركزيّ للعلاقات، فاتخذت من مفاهيم الهجرة والاغتراب مفاتيح لخطابها، ومن ثنائيات، الهُنا والهُناك، والأنا والآخر، معالم لثيماتها النصيّة. ومنطلقات فكرية لطرح بدائلها لما فككته من مفاهيم تخص انتماءها».

وفي خلاصة تصريحه، قال بحري مستطرداً: «لقد أضحت كتابة المنفى بهذا الطرح آلية تفكيكية تنحو إلى تغيير إحداثيات الوجود الموروث الذي ما انفك يعتاش على ترسبات ثقافية محلية متمركزة حول ثوابت قومية لا دور للإنسان فيها إلّا حراسة قِلاعها العتيدة. وبالمقابل تطرح هذه الكِتابة بدائلها التي تجعل من الهويّة طاقة تتقوى بالانفتاح والحوار مع الآخرين، ومن القوميّة ممارسة، وفعلاً تقدمياً لا يتكرّس بالخشية من الآخر والحذر من اكتشافاته للذات، بل بمد جسور المثاقفة معه، لتأمين العبور من حالات التمركز والانغلاق، إلى أشكال أكثر انفتاحاً للهويّة التي أضحت في منظور كُتّاب المنافي فضاءً يحيا بالفعل والتفاعل، وليس موروثاً متحفياً هشاً يُخشى عليه من التلاشي كلما اقترب من الآخر».

أما الكاتب والناقد محمد تحريشي، فيرى أن كتابة المهجر أو المنفى تُتيح «الاحتكاك بين الثقافات وتبادل التجارب والخبرات واكتساب قُرّاء جدد، وفي الوقت ذاته تمكّن الكاتب والقارئ على حَدٍّ سواء من تجاوز المألوف والمعتاد».

مضيفاً: «إن أدب المنفى والهجرة قد يُعبّر عن صدمة ثقافية بين حضارتين، وقد تجسّدت هذه الصدمة في الكثير من الأعمال الأدبية والروائية مما جعل البعض منها يظهر بمسحة من الحزن، وبعضها الآخر توجّه نحو النزعة الإنسانية من باب التجديد والتجريب، وبعض الكُتّاب هجر لغته ليكتب بلغة المهجر أو المنفى حتى قال مالك حداد قولته المشهورة (لغتي منفاي)، وهو يقصد الكتابة باللغة الفرنسية. في الأخير، قد تتجلّى الكتابة إلى أن تصبح ترميماً للذات والذاكرة».

أما الناقد الأدبي لونيس بن علي، فيرى أن كتابة المنفى تحوّلت في الكثير من الأحيان إلى كتابة منفية. إذ قال في هذا الشأن: «يزداد شعورنا في هذا الزمن المرتبك بالغربة، بأننا كائنات كُتِبَ لها أن تعيش في مناف أنطولوجية بالدرجة الأولى. هو إحساس بتراجيديا الحياة في مجتمعات تنهار فيها قيم الإنسان، وتسحب من خلفها بجثته المغتالة بألف طريقة».

يتساءل بن علي فيجيب: «من هو الكاتب المنفي؟»، «ليس بالضرورة ذلك المتسكّع في أوطان غيره، بل هو ذلك الذي يتسكّع في وطنه، لكن دون أن يتخلّص من أوزار الإحساس بالغربة وهو يجول ويصول بين جنبات وطنه. الكاتب المنفي هو الذي يبحث عن شكل يستوعب قلق الانتماء في حياته، هو الباحث الأبدي عن سلام يُدرك في قرارة نفسه أنه سلام مستحيل».

قاد حملة «فكِّر بغيرك» وأنشأ سوقاً للفقراء

كامل الهيقي..
سيناتور العمل الخيري في غزّة

غزّة: سما حسن

مَنْ منّا يترك العيش الرغد المرتاح ويُقرّر أن يعيش مع الفقراء ومن أجلهم، يسهر على راحتهم، ويجوب البلاد بحثاً عنهم ليمسح دموعهم ويواسيهم ويرسم البسمة على وجوه صغارهم، ويمدّ يد العون لهم أينما كانوا، ويتجشم المشاق والتنقل من مكانٍ لآخر ويتحمّل كلّ الصعاب من أجلٍ أن يوفر لهم حياة كريمة، من مأوى أو كساء أو طعام.

فئة نادرة في مجتمعاتنا من تقوم بهذا العمل ومن هؤلاء النادرين الشاب الفلسطيني الغزّي كامل محسن الهيقي، والذي شعر بالفقراء وجعل همهم رسالته في الحياة فترك ثراء عائلته والراحة التي من المفترض أن يعيشها وقرّر أن يستحق بالفعل لقب «سيناتور العمل الإنساني والخيري في غزّة»، والذي حازه مؤخراً من المنظمة الدولية لحقوق الإنسان التابعة للأمم المتحدة.

بدأ كامل الهيقي عمله الخيري الإنساني في خدمة المجتمع الغزّي قبل حوالي ثلاث سنوات، وتحديداً خلال العدوان الأخير على غزّة، حيث أطلق كامل حملة بعنوان «فكِّر بغيرك» من خلال صفحة خاصة على «الفيسبوك» تحمل الاسم نفسه، وقبل ذلك بسبع سنوات بدأ الهيقي عمله كناشط في مؤسّسات العمل المدني.

ففي البداية قرّر مجموعة من الشباب المستقلّين المتطوّعين الخروج إلى الشارع الفلسطيني وبحث حالات الناس عن كثب ونبش أوضاعهم وما أخفوه وراء الجدران من فقر ومرض وحاجة، وكان على رأسهم كامل الذي يُعدّ المؤسّس الحقيقي والفعلي لحملة «فكِّر بغيرك» ليبدأ بمساعدة فريقه بإزاحة الستار عن أوجاع مخفية لا يشعر بها أحد.

مشاريع نوعية

خلال السنوات الثلاث التي بدأ بها مشروعه الخيري قام كامل الهيقي من خلال حملته وبالاتصال بمؤسّسات خيرية وإنسانية في غزّة والضفة الغربية وخارج فلسطين بتنفيذ الكثير من المشاريع الإغاثية المميّزة، والتي كانت الأولى من نوعها في غزّة المحاصرة منذ عشر سنوات.. وعملاً بالمثل الصيني «لا تطعمني سمكة، بل علمني كيف اصطاد»، فقد استطاع كامل وفريقه مساعده شاب صغير من رفح جنوب القطاع على افتتاح مشروع بسيط مُكوّن من «بسطة» أو «فرش» على ناصية شارع في المخيم ووضع عليه بعض البضائع الرخيصة والبسيطة مثل البسكويت وأكياس شرائح البطاطس (الشيبس) والشكولاته وعلب المبردات (الجيلاتي)، المحلية الصنع، وبذلك وضع كامل قدم هذا الشاب على أول طرق الأمل بعد أن عانى سنوات من البطالة والفقر والحاجة.

سوق للفقراء

من أنجح الأفكار وأكثرها روعة التي ظلّ كامل الهيقي يُفكِّر بها لفترة طويلة قبل أن تصبح على أرض الواقع إنشاء سوق خيرية للأسر الفقيرة، وقد أُعجب الفقراء بهذا العمل الإنساني، والذي تَمّ افتتاحه في محافظتي خان يونس ورفح، حيث يدخل الشخص المستفيد ويشتري بكلّ حرّيّة (اللحوم الطازجة، الخضراوات، الفواكه، المواد الغذائية، والمعلبات) بأسعار رمزية يتم تسديدها عنه لاحقاً من متبرعين يحفظون له ماء وجهه ويصونون كرامته وإنسانيته.

ومن المشاريع الأخرى التي قام بها كامل بمساعدة فريق «فكِّر بغيرك» وبتبرعات سخية من مواطنين يرفضون ذكر أسمائهم مشروع حفر آبار مياه صالحة للشرب في الأماكن البعيدة المهمشة وغير المطروقة وتوفير الماء على جنبات الطرق الوعرة والبعيدة عن العمران، وكذلك بناء بيوت وترميم البيوت المتصدّعة بسبب الحروب والأحوال الجوية، كالمنخفضات التي تتلف البيوت في الشتاء وإنشاء المشاريع البسيطة الإنتاجية، ومساعدة الأطفال في المستشفيات وتقديم الهدايا والملابس، إضافة لمساعدة كبار السن والمعاقين.



حلّ مشكلة الفقر بأيدينا

يقول كامل الهيقي في رده عن الحلول المطروحة لحلّ مشكلة الفقر المستفحلة في غزّة: لو أن أغنياء غزّة أخرجوا زكاة مالهم على فقرائها؛ لن يبقى في قطاع غزّة سائل ولا محروم، فغزّة من المناطق التي لا زالت تعترف بمفهوم الأسرة الممتدة والترابط الأسري لا زال قوياً، وهناك عائلات كبيرة ومشهورة تعيش في منطقة واحدة، ولكن للأسف تنقسم هذه العائلات من ناحية المستوى الاقتصادي، فهناك أغنياء وفقراء، ولو قام الأغنياء بإنشاء مشاريع لفقراء عائلاتهم لما بقي فقير واحد في غزّة، ولحُلّت مشكلة الفقر دون الحاجة لأحد ولاختفت المشاكل الناتجة عنه، مثل القتل والسرقة، والتي بدأت تطفو على السطح كظاهرة غريبة وغير معتادة في المجتمع الغزّي. ويرى كامل الهيقي أن دولة قطر الشقيقة هي اليد العليا في تقديم المساعدات للشعب الفلسطيني في غزّة، حيث ساهمت اللجنة القطرية بشكل فعّال في تطوير البنية التحتية وإعادة البيوت والمؤسّسات التي دمرتها الحروب الإسرائيلية. كما أن لمؤسّسة «قطر الخيرية» و«راف» القطرية، الفضل الكبير في توفير السلّات الغذائية وترميم بيوت الفقراء، وكفالة أيتام القطاع، إضافة لتدشين مشاريع لتسديد ديون الغارمين المتراكمة عليهم بسبب سوء الأوضاع الاقتصادية وخسارة الكثير منهم لمشاريعهم التجارية.

ويقول كامل في ختام تصريحه لـ«الدوحة»: إنه يحلم بأن يكون سفيراً للنوايا الحسنة ممثلاً لوطنه وهو ابن غزّة الذي عاش مآسيها وحروبها، ولكنه قادر بأفكاره وجهوده أن يُقدّم خدمات للإنسانية خارج فلسطين، خاصة مع تزايد اللاجئين وضحايا الحروب في العالم العربي.



ايزابيللا كاميرا دافليتو

نيفرلاند

«نيفرلاند» هي جزيرة خيالية، كثيراً ما حلم بها الأطفال من عدّة أجيال. وهي معروفة لدى الغالبية بجزيرة «بيتر بان»، ذلك الصبي الذي لن يكبر، ومعه ويندي الجميلة أو الجنية تينكربيل أو جزيرة القراصنة الشرسين، والذين هم أبعد ما يكونون عن الشراسة، مثل الكابتن هوك، الذي يتسم بالدعة واللطف. هي إذاً جزيرة لا يعرفها أحد، فلم ينهب إليها أحد، وليست موجودة إلّا في مُخيّلة مبدعها، جيمس ماثيو باري، الذي ابتدع في 1904 شخصية وهمية باسم بيتر بان، الطفل الأبدي الذي يرتدي ملابس غريبة باللون الأخضر، ويمثل رغبتنا في الصبا الأبدي.

خطرت هذه الجزيرة على ذهني عندما سمعت قبل أسابيع عن فكرة مجنونة وعبثية لبعض أعضاء البرلمان الإيطالي (ينتمون إلى أحزاب تشتهر بمعاداة الأجانب والعنصرية تجاه كلّ ما هو جنوبي على الأرض، بما في ذلك جنوب إيطاليا)، لبناء جزيرة أمام السواحل الإيطالية، أو بمعنى أصح منصة صناعية عازلة، لا نعرف حتى الآن أين يزمعون بناءها. ولكن فيما يمكن أن يفيد بناء جزيرة اصطناعية؟ هذا السر تم كشفه مؤخراً، فالمشروع يقضي ببناء ما يشبه منصة بترولية عائمة، ولكنها مجهزة بما يشبه بمعسكر اعتقال أو سجن، يوضع فيه آلاف المهاجرين الذين يعبرون البحر المتوسط يومياً للوصول من السواحل الإفريقية إلى شواطئنا الإيطالية والأوروبية. ولابد، على ما يبدو، أن هناك عِدّة منصات بترولية لم تعد قيد الاستخدام، ويمكن إعادة استخدامها وتكييفها لهذا الغرض.

فكرة هؤلاء السياسيين المجنونة هي منع كلّ هؤلاء الفقراء الذين يخوضون رحلة بحرية بالغة الخطورة، من الوصول الى قارتنا الأوروبية التي يرونها مثالية، ثم سجنهم في مراكز عائمة ومنعهم من الهبوط على شواطئنا، وهم بهذا يقضون على كلّ أمل لهم في تغيير حياتهم، بل وفي كثير من الحالات يقضون على الأمل في الحياة نفسها، لأن الكثيرين يهاجرون، كما نعلم، هرباً من أوضاع مأساوية للغاية. والفكرة هي أن تحتفظ بـ«الضيوف» (رجالاً ونساء وأطفالاً) في نوع من «السجن المؤقت»، إلى أن يتم تحديد وضعهم.

عندما أطلق زعيم حزب رابطة الشمال (حزب كاره للأجانب وعنصري) للمرّة الأولى هذا الاقتراح، في أغسطس/ آب 2015، أثار جدلاً واسعاً في الصحافة وغيرها من المؤسّسات السياسية والاجتماعية والدينية التي حاولت على مدار السنين التعامل مع مشكلة الهجرة الكثيفة بإنسانية عظيمة، حتى أننا نستطيع أن نقول بحق إن إيطاليا، في هذه المأساة الإنسانية، قد أثبتت أنها بلد معطاء للغاية، مفتوح الصدر، في حدود إمكانياتها.

وبالطبع ثار ضد هذه الفكرة غير الصحية في العام الماضي جدل غاضب، ثم عدت هذا العام لأرى هذا الحلّ غير اللائق لمشكلة الهجرة يكتسب زخماً جديداً من قِبَل نواب آخرين، بدأوا مرّة أخرى الحديث عن إنشاء «منصة أوروبية» في عرض البحر، ولكن فقط لتحديد هويّة المهاجرين. أولئك الذين لديهم الحقّ في تقديم طلب للجوء سيتم إنزالهم وتوزيعهم على المدن الإيطالية والأوروبية الأخرى، فيما سيُعاد الآخرون إلى بلدانهم الأصلية، دون أن يلمسوا الأرض الإيطالية. ولكن في أي عالم نعيش؟ غني عن القول إن هذا المقترح، الذي لم يقبل بعد، أذهلنا وأخرسنا جميعاً. بهذي الطريقة نبدأ في تمييز واضطهاد بشر لم يرتكبوا خطأ، سوى أنهم رغبوا في الهروب من الحرب والقمع وما إلى ذلك. ونحن بدلاً من أن نرحّب بهم نغلق في وجوههم البحر دون أن نسمح لهم بأن تمس أقدامهم الأرض! أمر محزن حقاً، يأمل الكثير منا ألّا يتحقّق أبداً.

فكرت مرّة أخرى في جزيرة «نيفرلاند» الشهيرة، وأنها كانت بمثابة الخيال المجازي لوصف بلد رائع يقع بين الحلم والواقع، ينتهي كلّ شيء فيه بشكل طيب دائماً، المدينة الفاضلة التي لا يريد أي منا أن يحرم منها. إننا نريد الحفاظ على الحلم، مثل بيتر بان، بأن يصبح العالم الذي تمثله هذه الجزيرة حقيقياً. عالم ودود ومضياف، حتى ولو كان عاصفاً في بعض الأحيان.

موسم تسريب الامتحانات

تحت هاشتاغ (فضايح بكالوريا - 2016) غرّد أحدهم: أسوأ باكالوريا مرّت في التاريخ، صار الغِشّ مثل صباح الخير.

في السنوات الأخيرة، ومع كلّ نهاية موسم دراسي، حيث يمتحن طلاب الأقسام الثانوية، تطفو على السطح ظاهرة تسريب الامتحانات عبر مواقع التواصل الاجتماعي، لتصير الشغل الشاغل للطلبة وأولياء أمورهم وصولاً إلى وزارات التعليم إلى أن تصل القضية إلى البرلمانات، عَلّها تجد تشريعات وحلولاً جذرية.

فبعد تسريب الامتحانات بداية يونيو/حزيران الماضي، أُجبر نصف عدد الطلاب في الجزائر على إعادة امتحان الثانوية، مع حجب وسائل التواصل الاجتماعي خلال الامتحان، واعتقال مسؤولين بعد تحقيقات أُجريت حول التسريب. وفي مصر كانت عناوين الصحف أكثر إثارة من قبيل: «ضربة أمنية ناجحة لضبط المتورطين وكشف الحقائق في واقعة تسريب امتحانات الثانوية العامة». أما في المغرب فقد تَمّ تخصيص مصلحة تابعة للأمن الوطني مهمتها مكافحة وزجر عمليات تسريب امتحانات البكالوريا.

المسرِّبون إما مسؤولون في المؤسّسات التعليمية، أو أصحاب مطابع. وبالنسبة للغشّاش المتصل!، فهو مُتلبّس بجريمة كاملة الأركان على ما يبدو، أدواته معدات معلوماتية متصلة بشبكة الإنترنت، هواتف نقّالة وسماعات لاصقة... فهل بمجرد إجراءات زجرية يمكن القضاء على هذه الظاهرة الموسمية؟ أم أن منظومة الامتحانات والمناهج التعليمية باتت عاجزةً عن مواكبة الجيل المتصل؟



تسريب ممنهج وعنيد

د. كمال مغيث (القاهرة)

المركز القومي للبحوث التربوية

لاشّك أن لظاهرة تسرُّب امتحانات الثانوية العامة في مصر، دلالات علمية وتربوية وفَنّية - سنتناولها فيما بعد - ولكن من المهم أن نشير هنا إلى ثلاث دلالات اجتماعية وثقافية: أولاها: أنه قد آن الآوان لكي تتحمّل الدولة مَغبّة إهمالها لتطوير مرفق التعليم منذ عقود طويلة، على الرغم مما يعتمل في واقع المعلوماتية والإنترنت والأوعية المعرفية المختلفة والمتعدّدة من تحديث وتطوُّر ألقى بظلاله على مختلف أوجه الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وظلّ التعليم بعيداً عن تلك التطوّرات على الرغم مما كان يمكن أن تتيحه من إمكانية توفير الوقت والجهد والنفقات والتجارب الناجحة؛ وقد ظلّ تعليمنا المصري كما كان منذ عقود بنفس الطرق والآليات والنسق والمناهج ونظم الامتحانات والتقويم والإدارة، ولم تعد تلك الآليات العتيقة تستطيع أن تصمد في وجه تلك المتغيّرات الإلكترونية والمعلوماتية، وهكذا أصبحت الدولة أمام مسؤوليتها الحتمية في تطوير نظام التعليم الذي عفَّى عليه الزمن.

وثانيتها: إن ما يحدث من تسريب للامتحانات، بهذا الشكل المنظّم والممنهج والدؤوب والعنيد والمتحدي يعبّر في جانب منه عن حركة احتجاج واسعة تجتاح المعلمين والطلاب وغيرهم ممن يحتجون على نظام تعليمي عبثي لا يعلم شيئاً حقيقياً، وفي مدارس بلا طلاب وبلا معلمين، ومع هذا فإنه يرهق الطلاب والأسر اجتماعياً ونفسياً ومالياً لسنوات طويلة.

وثالثتها: هذا التسريب المنظّم للامتحان يعبّر عن صراع في مؤسّسة التعليم المصرية بين عقليتين، العقلية الأولى للقائمين على إدارة المؤسّسة والامتحانات وما يصحبها من تنظيم، وهي عقلية تنتمي إلى عهد الخمسينيات والستينيات من القرن السابق، وهي عقلية لا تعرف سوى طرق التحكّم الورقية البيروقراطية، من أرقام سرية وأختام وشمع أحمر ومطبعة وغرفة سرية، وبعض التهديد بالغرامة والسجن لمن يخرج عن هذا النظام، والعقلية الثانية تخصّ شبابنا ممن هم دون العشرين، والذين يستطيعون أن يتعاملوا بسهولة وبساطة مع التكنولوجيا وأدواتها فيستطيعون اختراق الحواجز واقتناص المعلومات ونقلها في لمح البصر من مكان لآخر.

هذه هي الأبعاد الثّقافية والاجتماعية لظاهرة تسرُّب الامتحانات، ولكنها تزداد تفاقماً عاماً بعد عام، فظاهرة تسرُّب الامتحانات تعود لعقود سبقت، فهناك حادثتان شهيرتان للتسرُّب واحدة سنة 1960، والثانية سنة 1967، حيث تسرَّبت بعض أوراق الأسئلة ووصلت بوسيلة أو بأخرى إلى إسرائيل التي أذاعتها عبر إذاعتها الناطقة بالعربية في محاولة منها للكيد وإرباك النظام الناصري، ولكن ولأن الامتحانات كلها كانت تعتمد على الوسائل البيروقراطية التقليدية فقد أمكن معرفة المسؤول عن تسريب الامتحان وتقديمه للمحاكمة، وكان من السهل أن تقوم الدولة بعدم عقد الامتحان في المواد التي تسرَّبت أسئلتها، أو إعادة الامتحان إذا كانت الواقعة لم تكتشف إلّا بعد أداء الطلاب للامتحان، وظلّت عمليات التسريب تتم بشكل بيروقراطي يمكن التحكّم فيه وتحديد مصدره ونطاقه، ومن ثَمّ يسهل التعامل معه وتلافي آثاره.

أما التسريب الذي يتم اليوم بالوسائل الإلكترونية فهو أخطر ظواهر الغشّ الذي عرفه نظام التعليم المصري الحديث منذ تأسيسه على يد محمد علي (1805 - 1848)؛ وتعود خطورته لأسباب متعدّدة منها: أنه يتم عبر وسائل وأدوات التواصل الاجتماعي الحديثة والأدوات الإلكترونية التي أصبحت بين يدي الطلاب والمعلمين، ومن ثَمّ لا يستطيع أحد التحكّم فيه أو معرفة نطاقه أو عدد الطلاب الذين استفادوا منه أو مكان لجانهم، ومن ثَمّ التعامل مع آثاره السلبية.

ومن تلك الأسباب أيضاً: أنه من الواضح أن محاولات الحكومة مواجهة ظاهرة التسريب الإلكتروني قد باءت بالفشل، فلقد ملأ وزير التربية والتعليم الدنيا بالتصريحات التي تؤكّد أن التعليم المصري لن يشهد هذا العام- مطلقاً- ظاهرة التسريب الإلكتروني للامتحانات، ومع هذا فقبل بداية امتحان أول مادة، وهي مادة التربية الدينية، كانت قد تسرَّبت قبل بداية وقت الامتحان مما اضطر الوزارة إلى تأجيل امتحان المادة إلى موعد آخر، ومع ذلك تسرَّب الامتحان مرّة ثانية، ولليوم لم تستطع الوزارة ولا أجهزة الدولة تقديم تفسير حقيقي لذلك التسرُّب وكيف يحدث ومن المسؤول عنه؟! ولقد أصبحت الصفحة التي تسمّى «شاومينج» على مواقع التواصل الاجتماعي أشهر وأهم الصفحات لدى جميع الطلاب والمتابعين. وأخيراً فإن هذا التسريب للامتحانات لا يُعرَف كيف يتم ولا مَنْ المسؤول عنه.

إن الامتحان، لكي يستحق هذا الوصف، ولكي يكون معبّراً عن مستوى الطلاب، ولكي نثق بدرجات الطلاب التي تسفر عنها الامتحانات لابد أن يتوافر فيه شرطان: الأول هو العدالة والثاني هو تكافؤ الفرص بين جميع الطلاب، أما إذا كنا لا نستطيع توفير هذين الشرطين فيصبح الامتحان فاقداً لقيمته ومعناه، ولا شكّ أن هذا كله سيلقي بظلال قاتمة على النظام التعليمي كلّه وعلى مصداقية الدولة في حماية المعايير التي تحكم التعليم قبل الجامعي والتعليم الجامعي بالضرورة.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، يمكن إجمال أسباب تسرُّب الامتحانات في عدم قدرة الجامعة على استيعاب جميع الناجحين في الثانوية العامة، وقد وصل عدد طلاب الثانوية العامة هذا العام 2016/2015 إلى 498 ألفاً من الطلاب، وقد أدى هذا التنافس الشديد من الطلاب على الأماكن المحدودة في الجامعات إلى ارتفاع درجات قبولهم في الكليات المختلفة إلى الحدّ الذي جعل الطالب الحاصل على مجموع 98 % من الدرجات لا يستطيع دخول كلية الطب



مثلاً وهو الأمر الذي جعل من الحصول على الدرجات هدفاً غالياً وإن كانت بوسائل مشينة وغير مشروعة.

ومن أسباب تسرُّب الامتحانات أيضاً أن امتحاناتنا لا تقيس ولا تختبر إلّا المستويات الدنيا من القدرات العقلية، أي القدرة على التذكُّر والحفظ للمعلومات، أما القدرات العقلية العليا، كالإدراك والنقد والتحليل والإبداع، فالامتحانات لا تهتم بها من الأساس، ومن هنا أصبحت المعلومات التي تتطلبها الإجابة عن الامتحان ذات قيمة عظيمة لمن يستطيع سرقتها وإرسالها إلى الطلاب الممتحنين. ويضاف إلى أسباب تسرُّب الامتحانات وجود بعض الفاسدين الذين يمكنهم الحصول على مبالغ مالية كبيرة لو تمكّنوا من تسريب أسئلة مادة من مواد الامتحان.

شكَّل التسريب الإلكتروني للامتحانات تحدِّياً هائلاً أمام الدولة المصرية، التي لا تعرف حتى الآن كيف يمكنها تجاوز هذه الأزمة الكبيرة في أهمّ مفصل من مفاصل التعليم، في حين أعلن بعض المسؤولين، عن استبدال اختبارات القبول للجامعات بمجموع الدرجات للطلاب عند الدخول للجامعة، ويبقى السؤال: هل هناك جامعات تهمل تماماً مجموع وتاريخ الطالب العلمي قبل الالتحاق بها؟ وهل اعتادت جامعاتنا على إجراء اختبارات قبول تتميّز بالمصداقية والشفافية والبعد عن مظاهر الفساد؟

تسريب الامتحان هو التحدّي الأكبر الذي يواجهه نظام التعليم المصري، وقد آن للدولة أن تدفع ثمن إهمالها لتطوير التعليم، وهو ما يعني: زيادة مرتبات المعلمين ليكونوا معلمين مهنيين متفرغين لعملهم، قادرين على إدارة عملية تعليمية تتسم بالكفاءة بما في ذلك تقييم الطلاب، كما لابد من تقزيم دور الكتاب المقرر وجعل العلم - المطلوب دراسته - هو محور العملية التعليمية، كما لابد من أن تكون القدرات العقلية العليا، كالفهم والمقارنة والتحليل والإبداع، هي محور اهتمام طرق التدريس والامتحان وليس الحفظ والتذكُّر، وأخيراً العمل على التقويم المستمر داخل قاعات الدرس وعلى مدار العام الدراسي، بحيث يحظى امتحان نهاية العام بجزء محدود جداً من المجموع الكلي لدرجات الطالب، ويمكن في هذه الحالة تطوير نظام القبول في الجامعات، بحيث تتم المفاضلة بين الطلاب على أساس المجموع الكلي للدرجات في الثانوية العامة، بالإضافة إلى مادة من مواد المستوى الرفيع، ثم اختبار قبول تعدّه الكلية التي يرغب الطالب في دخولها، بحيث تكون اختبارات تَمّ تجريبها والتأكُّد من مصداقيتها وثباتها واستعصائها على الفساد والتدخُّل الشخصي.

هذه هي خبرة النظم التعليمية التي أخذت بيد شعوبها إلى المستقبل.



الامتحانات في الجزائر

ما وراء الغشّ والتسريبات

د. آمنة بلعلى (الجزائر)

تعاني المنظومة التربوية في الجزائر منذ الاستقلال حالة من الإرهاق المستمر، من الصعب التنبؤ بإمكانية الخروج منها. فقد تجذّرت هذه الحالة من خلال حركة التعريب التي تَمّ اعتمادها، وسرعان ما بدأ التراجع عنها لعطب كان ينخر فيها من الداخل، وفي مرحلة لاحقة، تَمّ تجريب المدرسة الأساسية، لتكون رافداً لتوترات عميقة، استدعت إصلاحات عميقة، ارتبطت بدورها بتوترات سياسية، وبموقع قوتين تصارعتا على الهويّة، وعلى لغة التعليم وعلى طبيعة البرامج وأهداف التعليم، وتوجهات المؤطرين ومستوياتهم، الأمر الذي كانت له نتائج وخيمة على مستوى التعليم، وكاد الغشّ يصبح خياراً استراتيجياً لكلا الطرفين، حيث استطاع القائمون على السياسة التربوية، واستناداً إلى تسويغات سياسية أيديولوجية، أن يحوّلوا التلميذ إلى رهينة يسوق رهانها الغش في توظيف المعلّمين، وسوء التوجيه، على الرغم من سياسة مجانية التعليم وفرضه على الجميع، التي لم تصمد أمام حالات الفساد القيمي، فتحوّلت التربية والتعليم إلى نكوصية فرضت على الكثير نبذ التعليم، وتجريب خيارات أخرى كان أقصاها الإرهاب، ولم تتفطن الدولة إلى هذا الأمر إلّا بعد العشرية الدموية التي كان وقودها شباب لم يحالفهم الغشّ ووجّهه التسرب المدرسي إلى فتاوى تبنوا من خلالها إزهاق أرواح الجزائريين.

كانت المتاجرة بالغش، إذن، عاملاً أسهم في استقطاب جيل مشمولاً ظاهرياً بمقاومة ثقافية، وباطنياً بانتصار إلى إحدى اللّغتين (العربية أو الفرنسية) ضارعتها جهود إصلاحية لم تستطع في كلّ مرّة الصمود أمام صراع داخلي عميق على الهويّة، وأصبح الغش معولاً لتثبيت الانحياز، وكانت نتائجه تسريبات امتحان بكالوريا 1992، التي دفعت بالوزير المحسوب على المعربين إلى الاستقالة، وتوجه أصابع الاتهام إلى التيار الفرانكوفوني المحيط به.

ومن هنا لا نستغرب أن يصبح الغشّ في الجزائر، ظاهرة مصاحبة لعملية التعليم والثقافة ومن ثَمّ، فهو لا يعني ظهور ظاهرة بقدر ما يعني سقوط ظواهر أخرى، ولولا سقوطها لما كان له أن يظهر، إن سقوط قيم مثل الإخلاص للوطن والوفاء والصدق والمروءة والاجتهاد وحب المعرفة والأمانة، والسياسة الرشيدة، فتح الباب أمام أضدادها لتشغل المكان، فالغش ليس مجرد سلوكيات تقنية تتم في سرية وخجل يمكن تفسيرها بسوء الإدارة والتسيير والإهمال ونقص الصرامة، لكنه حالة أخلاقية تتم في علن وبتفاخر ويتم التحريض عليها حتى من الأولياء

إجراءات

حول سبل معالجة الظاهرة، سألنا د. مولاي المصطفى البرجاوي وهو باحث في تحليل وتقييم نظم التربية والتكوين- كلية علوم التربية- الرباط، فاقترح ما يلي:

أولاً: اتخاذ إجراءات تربوية تنظيمية؛ تتمثل في تنظيم حملات التحسيس والتوعية بالدور المهم للامتحانات في تحديد مستوى المتعلّمين والوقوف على جوانب الضعف والقوة في مسارهم التعليمي، وإظهار كيف أن الغشّ المدرسي، لا يبيّن المستوى الحقيقي للتلميذ، بل يؤثر على مساره وقد يوقفه في محطة تعليمية موالية، وذلك من خلال عرض بعض التجارب الفاشلة للطلبة الذين لم يستطيعوا مسايرة أقرانهم المجدّين.

ثانياً: إعادة النظر في التقويم التربوي؛ إذ إن التركيز على الامتحانات الإشهادية الأخيرة التي تحدّد نجاح أو رسوب المتعلّم مع التقليل من شأن باقي الأنشطة التربوية التقويمية الأخرى مثل المراقبة التربوية الرسمية... يشجع على الغشّ، لهذا ينبغي تنويع التقويم وتوزيع متساوٍ بين التقويم اليومي والتقويم الإشهادي.

ثالثاً: تركيز النظام التربوي على التعليم والتكوين والتأهيل بدل التركيز فقط على التقويم؛ إذ إن أغلب النظم التربوية العربية تجعل الهاجس الأكبر للمتعلّمين هو النجاح في الامتحان بدل التكوين والتعليم، مما يجعلهم في حالة توتر واضطراب، وهنا يضطر المتعلّم إلى استعمال ما يُسمى بالعنف الوسيلي قصد الغشّ في الامتحان؛ امتثالاً للمبدأ: «الغاية تبرّر الوسيلة».

رابعاً: تسخير وسائل الإعلام في الحَدّ من الظاهرة؛ (المرئية والمسموعة والمكتوبة) في التحسيس والتحذير من مغبة استعمال الوسائل التكنولوجية (الألواح الرقمية) السماعات والهواتف النقالة في الغشّ المدرسي.

خامساً: تفعيل دور المرشد التربوي والنفسي والاجتماعي في إعداد المتعلّمين نفسياً للامتحانات وعلى أسلوب التعامل الصحيح وتنظيم الوقت المخصّص للاختبار دون ارتباك...

سادساً: الإجراءات القانونية؛ كإصدار نصوص تشريعية قانونية صارمة مع تفعيلها؛ وذلك للقطع مع كلّ أشكال التلاعب والاستهتار بالامتحان، بالإضافة إلى حماية الأستاذ المراقب الذي يتعرّض للتهديد والترهيب من طرف المتعلّم أو والده أو أحد أفراد أسرته. ومعاقبة كلّ من تورَّط في تسريب الامتحانات قبل موعدها، للحفاظ على مبدأ تكافؤ الفرص. وأيضاً معاقبة المدرسين الذين لا يتحلّون بأخلاقيات مهنة التدريس؛ خاصة الذين يميّزون بين صنفين من التلاميذ: الصنف الأول يزوّده بطرائق ومنهجية التعامل مع الامتحانات بحكم تلقيه للدروس الخصوصية بالمقابل المادي. في حين أن الصنف الثاني محروم من كلّ هذه الامتيازات حتى يجبرهم على أخذ هذه الدروس الإضافية.

والمربين، الأمر الذي يؤشر إلى سقوط أخلاقي مدمّر، وينتقل من كونه ظاهرة فردية محدودة وذات أهداف بسيطة إلى عملية مؤسّساتية مركبة ولها أهداف خارج المؤسّسة التعليمية تطال جهات أخرى.

إن المجتمعات العربية، وعلى الرغم من سجلاتها من القيم الثاوية في النصوص الدينية والنصوص الأدبية والأخلاقية، نراها، تشهد بشكل أبرز ظواهر الغشّ والتسريب والتحايل والتقويم الاعتباطي للجهود والانحياز نحو الرداءة ومنتوجاتها. إنه الفساد الذي يعني تحويل الآليات الموجّهة للمجتمع ومؤسّساته إلى آليات لتحقيق المصالح الفردية والعائلية والجهويّة، وبآليات أخرى من الغشّ المقنّن الذي تمارسه المؤسّسات، مثل فتح التعليم الموازي لمن فشل في مساره التعليمي ومنحه شهادة تعادل الشهادة التي تمنحها المؤسّسات الأخرى.

إن انتشار الغشّ يمكن أن تفسّره أيضاً، بسقوط قيمة المعرفة والعلم، فلم يعد للمعرفة تلك الفضيلة التقديسية، بل صارت قيمة ممتهنة إلى حَدٍّ كبير، بفعل ممارسات سياسية جعلت المعرفة في الأماكن الخلفية، وقدّمت عليها قيماً أخرى كالجاه والمال والسلطة والقوة، وفي ظِلّ هذا الصراع المضمر، كان الغشّ يعشّش في دواليب السلطة، ليصبح ثقافة دفعت المجتمع الجزائري إلى الإسهام فيه، وبات التحريض على الغشّ في الامتحانات، وفي كلّ المستويات وتسويغه، حلاً لكثير من الأولياء والمعلّمين الذين ساهمت ظروفهم الاجتماعية، في دفع التلاميذ إليه طمعاً في مكافأة بنسبة نجاح عالية، أو دفعاً لضرر يكون مستواه سبباً فيه، وحصل هذا في ظِلّ غياب قوانين ردعية، الأمر الذي حوّل الغشّ مع آفات اجتماعية أخرى كالقرابة والمحسوبية والرشوة إلى ثقافة يتغذى منها الغني قبل الفقير، وتقضى بها مصالح ذوي النفوذ، فشهدنا معلّمين يوظفون بالغشّ وتلاميذ يحوزون النتائج الممتازة بالغشّ، وأصبحت المنظومة التربوية والتعليمية في الجزائر تعيش لحظة الوعي المرتد على نفسه.

ومع ثورة التكنولوجيات الجديدة، بدأت وسائط الغشّ وآلياته تتضاعف وتتنوّع وتتسع إلى الجامعة، وتقاوم ما اعتقد أنها إصلاحات تعلن عنها الوزارة في كلّ مرّة، غير أن هذه الإصلاحات ظَلّ يتحكّم فيها إرث من الوشائج مازال يشدّ الجزائر إلى فرنسا(1) ونزوع إلى الهوّيّة الناجزة المستوردة من المشرق. وفي ظِلّ هذا الصراع، توالت حالات الغشّ، في الامتحانات، وأصبحت جزءاً من المنظومة الفكرية لكثير من الجزائريين، وبات الغشّ في الامتحان من أجل النجاح، أو الوظيفة لا يختلف عن الغشّ في الإدارة والتجارة والسياسة. ويتحوّل تسريب امتحانات البكالوريا في مايو/أيار 2016 إلى فضيحة، اعتقد أصحاب القرار أنها تهديد للأمن الوطني ووصمة عار، وفسرها البعض على أنها مؤامرة خارجية، ولم تسلم الوزيرة المحسوبة على التيار الفرانكوفوني من الانتقادات، وتحميلها المسؤولية، نتيجة الإصلاحات التي باشرتها، سعياً إلى إيقاف الغشّ في التوظيف، وفي الامتحانات، ووجهت أصابع الاتهام إلى الأصوليين والمعربين، وما يدور خلفهم من صراع على لغة التعليم وأولوية لغة أجنبية على لغة رسمية، وأخرى وطنية أصبحت رسمية، وصراع على النصوص وعلى التأريخ، والذي لم يكن سوى صراع مصالح قوى سياسية.

تسهم وسائل الإعلام والتكنولوجيات الجديدة، اليوم، ليس في تمرير الغشّ فحسب، بل في التعبير عن الحالة الراهنة للتعليم والثّقافة في الجزائر، فقد يسّرت سبلاً كثيرة للغشّ وتمكين الطلبة من تجاوز الطرق التقليدية في التحايل، للحصول على النجاح، ونقلتهم من اعتماد وسائل تقليدية يصرفون فيها جهد التحضير، وجهد استعمالها أثناء الامتحان، إلى اعتماد وسائل مبتكرة توفرها التقنية، وتسهّل لهم الإجراءات، وتخفّف الآثار النفسية المرتبطة باستعمالها. وإذا كان الغشّ في الامتحانات، في الدول المتقدّمة، يُعدّ جنحة يعاقب عليها القانون بالسجن ودفع غرامة مالية، مع بطلان ما يحتمل من نجاح في المباراة أو الامتحان المرتكب فيه الخداع(2) فقد بات الجزائري مقتنعاً أنه بوسعه أن ينجح أو يتقلّد منصباً، بقليل من الجهد، وبكثير من احترافية في الغشّ، وتمكن من استعمال وسائل التكنولوجيات الجديدة.

وها نحن أمام سردية كبرى تشتغل كظاهرة ثقافية، وتفكّك منظومة القيم الإيجابية، وتعلن عن استحالة تحقّق معادلة المفكِّر مالك بن نبي التي جعلها شروطاً للنهضة الثّقافية، وهي ثلاثية (الإنسان والوقت والتراب)، والتي تدعو الإنسان إلى إمكانية تحسين علاقته بطاقاته الداخلية، وأهمها العمل، واستغلال عامل الوقت، والإيمان بالتراب الذي ينتمي إليه.

إن تحرير التلميذ من آفة الغشّ في الوقت الحالي تشوبه معوقات، لا يمكن أن تزول إلّا بتضافر ثالوث العلم والسياسة والأخلاق، ولكي يتم ذلك لا بد من تجاوز الوطنية الملتبسة، والقومية الملتبسة، التي لا تكتفي بتأكيد هوّيّة كانت ذات يوم غير مكتملة ومقموعة(3) ويجب ترميمها بواسطة منظومة التربية والتعليم؛ لأن اصطفاف القائمين على هذه المنظومة مع هوّيّة مرممة، أياً كان مصدرها ومسوغاتها، سيتغذى حتماً على الغشّ، ويصبح آلية عنف وعنف مضاد، من أجل تحقيق مقاصد نافعة بوسيلة لا أخلاقية تغتصب فيها حقوق الآخرين، ويهون على الناس أمرها..

ليس الغشّ في الامتحانات مجرد سلوك بريء من طفل تعرّض لضغوطات من أسرته، أو تحقيقاً لأمنية أب فقير يريد بأية وسيلة أن يرى ابنه ذا مكانة في المجتمع، إنه آلية مقنعة من آليات الهيمنة التي تمارسها المؤسّسة السياسية ومراكز النفوذ، نتيجة سريان أنساق سردية، تاريخية وسياسية متضاربة، يهدف الذين يتخذون منه ورقة، تجّر الخلاف، وتوظف المدرسة والتلميذ، بل المجتمع بأسره، وتحوّله إلى شيء أو سلعة، تخفي صورة المجتمع المنسجم اختفاء كلياً، إنه انفصام للوعي الذاتي عن عالم الأشياء(4) الذي تضمحل وراءه القيمة الثّقافية للتربية والتعليم. وهي قيمة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعلاقة المتبادلة بين سلوك الفرد وأسلوب الحياة في المجتمع، وبما أن الثّقافة هي التعبير الحسي عن علاقة الفرد بالمجال الروحي Noosphère الذي ينمّي فيه وجوده النفسي السوي، فإنه ما إذا فقد التلميذ والفرد عامة صلته بهذا المجال، فإن موته الثّقافي حاصل لا محالة(5)، وهو ما يُعبّر عنه بأسلوب الغشّ، وإذا ما طال هذا السلوك كلّ أطياف المجتمع بدءاً من هرم السلطة، فإن المجتمع يفقد شبكة علاقاته القيمية التي تجعل منه مجتمعاً له القابلية للاستعمار، والاستدمار الذاتي، ويصبح سلوك أفراده في حكم العقل الشرطي الذي حدّده بافلوف، لا يستطيع توجيه فكره وعمله وفق طاقاته وباختياره، طبقاً لمقاييس يحدّدها عقله ويعيها ضميره(6) وليس الغشّ سوى استجابة لفقدان العلاقة القيمية والمعرفية، فكيف يمكن محاربة الغشّ في مجتمع قائم على الغشّ؟!

كان يمكن للتكنولوجيا أن تساعد على تنمية القدرات العلمية والكفاءات التعليمية لو استثمرت في المجتمعات التي ما تزال تحكمها القيم، غير أنها اليوم تزيح الستار عن عيوب المجتمعات العربية.

هوامش

1 - يراجع إدوارد سعيد، الثّقافة والإمبريالة ص 329.

2 - جريدة الاتحاد، ملحق بجريدة الاتحاد، دبي- الغشّ الإلكتروني في الامتحانات «وباء» يجتاح مدارس العالم، تاريخ النشر: الأحد 17 يونيو/حزيران 2012.
http://www.alittihad.ae/details.php?id=59000&y=2012.

3 - الثّقافة والإمبريالية ص 333.

4 - يراجع إدوارد سعيد 326.

5 - يراجع مالك بن نبي مشكلة الثّقافة ص 50.

6 - يراجع وجهة العالم الإسلامي ص 22.

غشّ
أم أسلوب احتجاج؟

«أن تُعلّـم هو أن توقـد نـاراً، وليـس أن تمـلأ إنـاءً».
مونتيني

عبد السلام بنعبد العالي

لا يتعلّق الأمر بالتّباكي على ماض مجيد، إلّا أنّني مازلت أذكر النّظرة التّي كنّا ننظر بها، ونحن تلاميذ الأقسام الثانوية، إلى التلميذ الذي يضبطه المعلّم في حالة غشّ. كان الغشّ في الامتحان وقتها بمثابة جريمة حقيقية تُثير استياء الجميع: استياء المعلّم وغضبه، واستهزاء التلاميذ ودهشتهم، لكن أيضاً ندم المقترف ورغبته الجامحة في أن يغيب عن الأنظار. هذا الشّعور بالنّدم هو بالضبط ما لم نعد نلفيه عند أصحاب الغشّ اليوم عندما ينكشف أمرهم. ذلك أن الغشّ لم يعد يطرح بتاتاً في مستوى أخلاقي. ولا يقف الأمر عند كون صاحبه يعدّه «انتصاراً» و«حقّاً» من الحقوق، ووسيلة مشروعة «ينتزع» عن طريقها حقّه في النّجاح، المدرسي والاجتماعي، بل إنّ الأمر يتعدّى ذلك إلى ما يجده الغشّاش من تواطؤ عند زملائه، بل ربما إلى ما قد يلمسه من مساندة حتى عند ذويه وأهله.

كان الغشّ في حكم النّادر من الحالات، ولم يكن ليصدر إلّا عن بعض التلاميذ المعدودين على رؤوس الأصابع داخل المؤسّسة التعليمية برمّتها، وهو لم يكن يلحق مواد الدراسة جميعها. أما اليوم فيبدو أنه قد تحوّل إلى ظاهرة تتعدّى الأفراد وتشمل مواد الامتحان بأكملها، وهي ظاهرة جماعية لا تقتصر على فئة بعينها ولا تخصّ بلداً بذاته، وإنما تكاد تمتدّ عبر العالم، شماله وجنوبه، شرقه وغربه.

لا يبدو إذاً أن المقاربة الأخلاقية ما زالت كفيلة بمعالجة الظاهرة ومحاربتها، والظاهر أن غضب المعلّم واستهزاء الزملاء، اللذَين كانا يكفيان لزجر المتعلّم وثنيه عن تكرار فعلته، لم يعد لهما جدوى أمام ذيوع الظاهرة و«عولمتها»، بل إن العملية أصبحت تتم بين الممتحَنين في جوّ من المرح العام، والتّشجيع المتبادل على تحقيق «الانتصار» واجتياز الامتحان مهما كانت الوسائل.

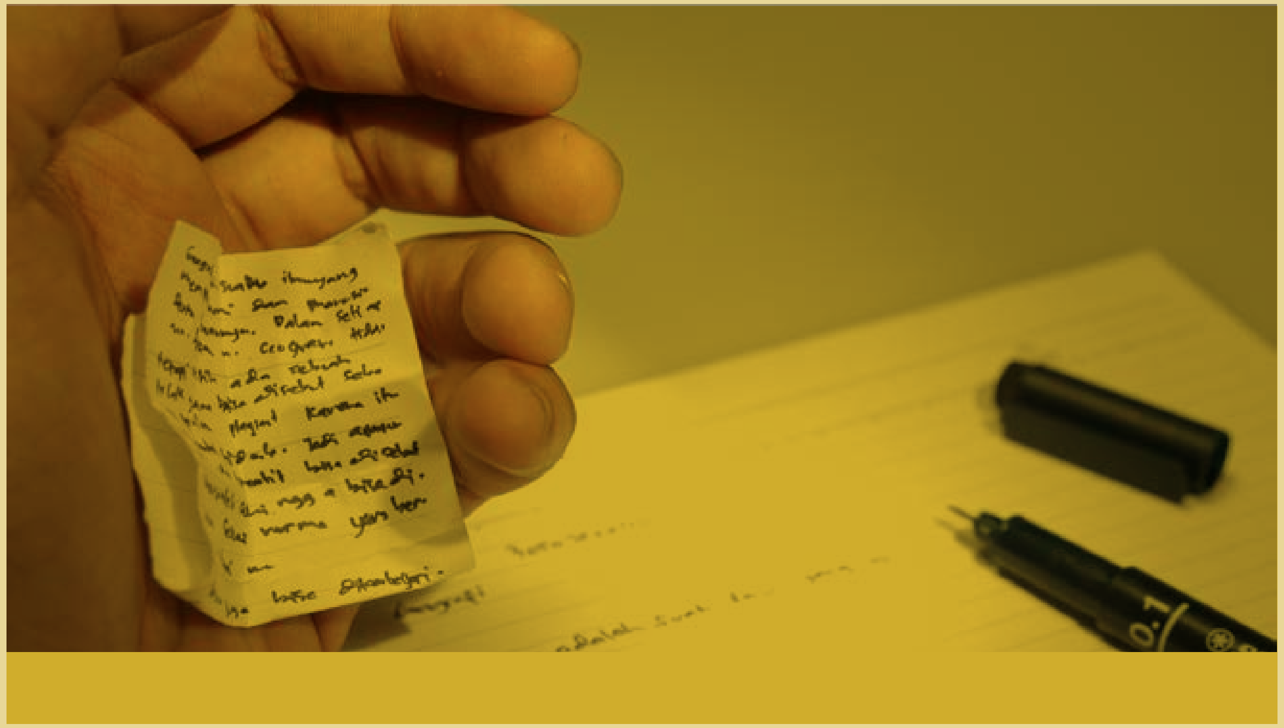
لقد تمكّنت الظاهرة، وسنّت لها طرقها ووسائل استمرارها وتأقلمها مع كلّ المستجدات. لذا أصبحنا نرى أن أغلب المتعلّمين يُولون كبير الاهتمام للتهييء لعمليات الغشّ أكثر مما ينصرفون لإعداد دروسهم. لا عجب إذاً أن نلحظ، أياماً قليلة قُبيل الامتحانات، ازدهار نشاط تجاري حقيقي يهدف إلى أن يوفّر للراغبين في الغشّ وسائله المتنوّعة، ويمكّنهم من أنجع الأساليب وأضمنها لاجتياز الامتحانات. لم يعد الأمر يقتصر على استنساخ الدروس ودسّها في الجيوب (وليس في العقول ولا في الصدور)، وإنما صار يتخذ أشكالاً لا تخلو من دلالات، كأن يعمل أصحاب دكاكين الإنترنت على تصوير الدروس مُصغّرة على شكل أشرطة ورقية أصبحت تباع حسب أطوالها، بحيث يقتني التلميذ متراً من دروس الفلسفة، وخمسين سنتيمتراً من دروس التاريخ، وثلاثين من دروس الجغرافيا، وعشرين من دروس البلاغة...

عندما دخلت الوسائط الجديدة على الخط أخذنا نلحظ تفنّناً في أساليب الغشّ، وتطويراً لابتكارات لم تكن لتخطر على بال نظراً لما تسمح به تلك الوسائط من نقل للمعلومات يتحدّى كلّ أشكال الحراسة، ويخترق جميع الحواجز، غير عابئ لا باحترام المعايير ولا مراعاة الضوابط.

لذا أصبحنا نلحظ اتساعاً مهولاً للظاهرة، وتحوّلاً عميقاً لدلالاتها، حيث لم تعد تمسّ قيمة الامتحانات ومصداقية الشهادات فحسب، بل أصبحت تمتد إلى الطعن في مصداقية الدول ورسوخ مؤسّساتها. والأدهى من ذلك أن الغشّ أصبح يتغذى على الفساد الاجتماعي العام، ولم يعد عملية يقترفها المتعلّم أثناء الامتحان وداخل الفصل، بل أصبح يعني شبكة معقدة من الفاعلين الذين يعملون على «اقتناص» أسئلة الامتحان وتسريبها لإغراء الممتحنين باقتناء الأجوبة حتى قبل ولوج قاعات الامتحان.

لا غرابة إذاً أن تأخذ كثير من الدول المسألة مأخذاً جدياً، وأن تعمل على مقاومة هذه الظاهرة المستفحلة، بدءاً من إلغاء وسائط الاتصال وإيقاف عملها، إلى التشدّد في طرق الزجر التي لم تعد تقتصر على مجرد حرمان المتعلّم الذي ثبتت عليه حالة الغشّ من المشاركة في الامتحان عدداً من السنوات، كي تبلغ حدّ المطالبة بإيداعه السجن كما حدث مؤخراً في البرلمان المغربي.

وهكذا لم تعد المقاربة البيداغوجية نفسها قادرة على إيجاد الحلول للمعضلة، ولم يعد اتهام المتمرسين بالكسل وعدم القدرة على التحصيل، وبكونهم لا يتوانون عن استخدام أي وسيلة لبلوغ أهدافهم، كافياً لفهم الظاهرة ولا لمعالجتها، بل إن البعض لم يعد يوجه أصابع الاتهام إلى المتعلّمين أنفسهم، وإنما أصبح يرى بأن المسألة لا تتعلّق أساساً بالمتمرسين «الأبرياء»، ما دمنا لا نستطيع أن نزعم بأنهم جميعهم لا أخلاقيون وفي جميع أنحاء المعمورة، منبهاً أن الفساد التربوي ليس إلّا امتداداً للفساد الاجتماعي. بل إن هؤلاء يذهبون حتى تبريء الوسائط الجديدة، وهم يرون أن هذه الوسائط، حتى وإن كانت تفتح الأبواب أمام حِيل ما تنفكّ تتجدّد لتُسهّل طرق تلقّي المعلومة والاستفادة منها، إلّا أنها تظلّ مع ذلك مجرد وسائط، وهي غير قادرة على التحايل والغشّ، ما لم يتدخل العنصر البشري ليطوّعها كيفما شاء.



لكلّ هذه الأسباب يوجّه هؤلاء أصابع الاتهام إلى المنظومة التعليمية بكاملها، وليس إلى نظام الامتحان وحده. وهم يرون أن هذه المنظومة ما تزال تجرّ وراءها مفهوماً عن المعرفة ربما لم يعد مواكباً لتطوّر العصر. ذلك أن «المادة المعرفية» في نظرهم ليست هي ما ينبغي أن يُقدَّم اليوم للمتعلّم، ولا ما يلزمه أن يُحاسب عليه ويُمتحن فيه. ولا يمكن للتعليم في عصر المعلوميات أن يستهدف «نقلاً للمعارف» وتحصيلاً لها، حتى لا نقول حفظها. فمهمته لم تعد تكمن في «ملء إناء»، كما نادى بذلك مونتيني غداة ظهور آلة الطباعة، ولعلّها لم تعد تكمن حتى في «إيقاد نار»، وربما يكفيها اليوم أن تقتصر على «إشعال فتيل»، وها هي الشبكة قادرة على أن تتكفّل بالباقي. فباستطاعتها أن «تعالج» المعلومات وتخزّنها وتبادلها وتحصّلها وتحفظها وتستذكرها من غير أن تنساها، مادامت الشبكة لا تنسى كما يقال.

متعلّم اليوم مطالب باكتساب مهارات، وانتهاج طرق سليمة في التفكير، أكثر مما هو مطالب بجمع معلومات وتحصيل معرفة. إنه مطالب بالتفاعل مع المعلومة وليس بتخزينها. ليس غريباً، والحالة هذه، ألّا يعود يرى قيمة كبرى فيما يقدّم له من معلومات وما يُطلب منه تحصيله، بل ألّا يُحسّ بقيمة العملية التعليمية و«خطورتها»، وأن يستصغر ما كان يُحاط بالامتحان من قُسية وهول، حيث كان المرء «يُعزّ أو يُهان»، فيستبيح لنفسه كلّ الطرق، حتى تلك التي كانت تُعدّ إلى وقت قريب، تدليساً وغشّاً، حيث لم يكن يحظى بتكافؤ الفرص إلّا الذين «جدّوا واجتهدوا». ولا غرابة أن يتجلّى التحوّل العميق لـ«العملية التعليمية» بالضبط في فترات الامتحانات، حيث يقتنع كلّ المنخرطين في هذه العملية أن الصّيغ التقليدية لتبليغ المعلومات وتناقلها، وأن كيفيات التأكد من قدرة المتعلّم على التحصيل، ومدى استيعابه لما «نُقل إليه»، وكيفية تفاعله معه، أن كلّ هذا ربما لم يعد متلائماً مع منجزات العصر.

من الطبيعي، والحالة هذه، ألّا ينظر متعلّمو اليوم إلى الامتحان إلّا كمجرد معضلة ينبغي اجتيازها بشتى الطرق، حتى وإن اقتضى الأمر خرق القواعد وتجاوز المحظور. ولعلّ هذا هو ما سمح لهم بألّا يعودوا يرون في العملية التعليمية ذاتها قيمة ينبغي احترامها. على هذا النحو يبدو استسهال اللجوء إلى أساليب الغشّ نوعاً من الاحتجاج يوجهه المتعلّم إلى أساليب التدريس التي تُنقل بها المعارف وربما إلى مضامين الثّقافة المتناقلة ذاتها. فربما لم يعد متعلّمونا يجدون أنفسهم في هذه الثّقافة، ولعلّهم لا يتعرفون فيها إلى ذواتهم، ولا يجدون فيها أجوبة عن الأسئلة الحقيقية التي تعنيهم، والتي ما يفتأ واقعهم اليومي يطرحها.



في طفولتها، كانت ترتجف في أحاديثها، ما جعلها تخشى مواجهة الآخرين. ولم تكن يوماً تدري أنها ستكون موضع الأنظار، ويتم تلقيبها بـ«فصيحة قطر»، متفوّقة بذلك ليس فقط على قريناتها، ولكن على جنسها الآخر.

هي القطرية زينب المحمود، التي تمكّنت مؤخّراً من حصد المركز الثاني في برنامج «فصاحة»، الذي أطلقته المؤسّسة القطرية للإعلام عبر تليفزيون قطر، ويُعَدّ الأول من نوعه في العالم العربي، حيث تبارى فيه حشد كبير من الناطقين باللّغة العربية لإبراز فصاحتهم؛ وكان لـ«فصيحة قطر» نصيب من التألق في هذه المسابقة.

في حديثها لـ«الدوحة» تكشف زينب المحمود المفردات التي أسهمت في تشكيل فصاحتها، وحقيقة الصورة الذهنية السائدة عن كون الفصاحة حِكراً على الأدباء، علاوة على وجهتها القادمة في صقل فصاحتها، بعدما ذاع صيتها بين الفصحاء العرب.

حوار: طه عبدالرحمن (الدوحة)

فصيحة قطر «زينب المحمود»:
الفصاحة ليست حِكراً على الأدباء

ما هي المفردات التي أسهمت في تشكيل فصاحتك، ما جعلك توصفين بـ«فصيحة قطر»؟

- الفصاحة سهم الحرف في قلب المعنى، هكذا عرفنا الفصاحة وأصبحت ديدننا ومنوالنا، في حياتي اللّغوية اتخذت القرآن الكريم مرجعاً أساسياً لي، والحديث النبوي الشريف ومخارج الحروف وعلم الأصوات من الضروريات التي أستند إليها.

ولا أخفي أن لغتي العربية نمت وكبرت ونضجت لأنني أخذت جولة على العربية من عصورها الغابرة وحتى العصر الحالي، حفظت الكثير من القديم والمخضرم والحديث والغريب والواضح والسهل والصعب، وأستفيد من مخزوني اللّغوي لأوافق كلّاً على مشربه، فأنا أزور مناطق قطر من الشمال إلى الجنوب، وأقوم بعمل ورش ومحاضرات بمفردات تتناسب وسكان المنطقة، وهذا له أثر في جنب الجمهور وباعث لوصول المراد والهدف الذي أصبو إليه، وأحبُّ المفردات العصرية والتي تكون قريبة للذهن وتقبلها العاطفة.

لماذا تسود لدى البعض صورة ذهنية بأن الفصاحة تقتصر على الأدباء دون غيرهم؟

- للأسف هناك صور ذهنية سائدة جعلت الإنسان يتردّد أو يتوقّف عن المضي قدماً نحو الأفضل ونحو تحقيق التقدُّم والتطوُّر في أمور كثيرة، فعندما يظن أن الفصاحة مقتصرة على الأدباء يكبح جماح عقله ويصبح في عجز عن الإتيان بما يحقّق السيادة والريادة للغة العربية وينتظر ذلك العهد الزاهر أو الزمن المجهول الذي يحصل فيه على شهادة أو خبرة ليمارس اللّغة، لندرك تماماً أن اللّغة العربية نتاج وعي وثقافة ودراية، فلو عدنا لصيدلية الرحمن وغرفنا من منهل الآيات والسور لاستقام اللسان وتثقّف العقل وصُقّلت الجوارح.

وهل تعتقدين أن الفصاحة ظاهرة مكتسبة أم أنها موهبة يمكن تنميتها بصقل المعارف والعلوم والآداب؟

- الله سبحانه وتعالى خلقنا متكافئين في الخلقة، متشابهين في جهاز النطق، لكن تدخل عوامل تزيد من كفاءة هذا الجهاز الصوتي المخرجي عند الإنسان، يبدأ العمل على صقله وتهذيبه منذ الولادة عن طريق ما يستمع من الكلام فيقلّد من حوله الذين هم أول مصدرين للغة الإنسان ثم بقدر الاهتمام باللّغة قراءةً وكتابةً ونطقاً يصبح لدى الإنسان مخزون كبير من المفردات التي تَمّ تخزينها وبرمجتها بصورة صحيحة، ومن ثَمّ سيكون الخروج صحيحاً سليماً وهو ما يُسمى سلامة المخرج، وفصاحة اللسان حسبما تدخل إلى الذاكرة من كلام، يتم إخراجه، ولذا فلنحرص أن نعلّم الجيل منذ الصغر على النطق السليم والقراءة السليمة.

هل تطل عليك من حين لآخر صورة زينب الصغيرة، تلك الفتاة التي كانت ترتجف في حديثها أمام قريناتها، إلى أن أصبحت توصف بفصيحة وطنها حاليا؟

- لا قفل إلّا سوف يفتح، ولا قيد إلّا سوف يفك، ولا بعيد إلّا سوف يقرب، ولا غائب إلّا سوف يصل، ولكن بأجل مسمّى، كنت أرتجف وأختبئ خلف الأبواب والأسوار خشية مواجهة الناس وتجنُّب النظر إليهم، هكذا زينب الصغيرة، ولكني اليوم مختلفة لأني قررت في يوم من الأيام أن أصبح أفضل وبصورة أحقّق فيها أمنياتها وأحلامها.

ومن بين هذه الأحلام، أن أترك بصمة مفعمة بالخير والتفاؤل والأمل في قلب كلّ إنسان، ولحظات الضعف تعتري أي شخص، ولكن بعزيمة وإرادة يستطيع المرء اقتحام أسوار العراقيل التي تحول بينه وبين بلوغ المرام.

وما تفسيرك لهذا الصعود النسوي في قطر وتميّزك على الرجال؟

- التوفيق من الله سبحانه وتعالى، فما حقّقته كان حظّاً جميلاً ساقه الله لي، وأتوقّع، بل متأكدة لو كان هناك رجل قطري مشارك في برنامج «فصاحة»، الذي عرضه تليفزيون قطر أخيراً، سيتفوّق وبجدارة وستكون له الصّدارة وأتوقّع في الموسم القادم ستأتي مشاركة أفواج بشغف ورغبة.

أمّا بالنسبة لحصولي على لقب «فصيحة قطر»، فقد كان حصاداً لغراس الأمس ومحصول السنين الماضية، وأنا سعيدة جداً لأنّي امرأة بسيطة اجتهدت بقدر استطاعتي وبذلت قصارى جهدي لإعلاء شأن اللّغة العربية في جميع المحافل وفي حياتي المهنية والأسرية.



ولَعلّ توصيفي بهذا اللقب جاء ليعلن هذا الحصاد بعد نضجه، ما يجعل العالم يتنوّق ما وصلت إليه من فصاحة، ويستأنس به ويتعرّف إلى صاحبته، التي لم تكن يوماً تفكر بالظهور والنجومية. والحمد لله أن قطر أثبتت أن العنصر النسائي شهد تفوقاً في مجالات متعدِّدة في الآونة الأخيرة، فمن الجميل أن تشهد أيضاً المرأة تميّزاً في اللّغة العربية، وهذا يعني أن المرأة في قطر صاحبة إنجاز وكفاح.

عطاء لا يتوقّف

هل يمكن القول إنك أخرجتي ما لديك من فصاحة؟ أم أن في جعبتك الكثير من الفصاحة؟

- كما ذكرت لديّ الكثير، وإن كان البرنامج قد أفصح عن جانب من ثقافتي إلّا أنه في الوقت ذاته جعلني أشعر بالقصور في حق نفسي وأُعيد النظر في مخزون معرفتي ومهاراتي ووجدتها تحتاج لدعم ولتنوُّع ولسعة اطلاع في شتى المجالات.

وكم يسعدني ما أضاف لي البرنامج في فترة وجيزة من العلم والخبرة، وأحرص على القراءة في الأخبار والطب والرياضيات والتاريخ والنظريات والقضايا التي تمس الواقع المعيش؛ وهو ما كنت أحرص عليه في البرنامج لأستطيع الإعداد للفقرات بما يتماشى مع معايير اللجنة وهدف ورؤية البرنامج.

ولن أنسى المشاركين والذين كان لهم أبعد الأثر، فقد تعلّمت منهم ما لن أتعلّمه في حياتي ما حييت، فقد كانوا منارة علم، وشعلة من المبادئ والقيم، ومهما أفصحت فلن توفي عباراتي لتسطر تلك اللحظات العامرة بتداول المعرفة والنقد وتبادل الرأي وروح الإخاء والتعاون.

ما هي وجهتك المقبلة للاستفادة من فصاحتك؟

- سأعطي ما يمكن إعطاؤه في مجال اللّغة العربية ووفق إمكاناتي ليستفيد الجميع، فأنا كاتبة في إحدى الصحف القطرية، ولديّ عمود أكتب فيه أسبوعياً، وأحاول من خلاله تلخيص خبراتي في بعض المواقف وتوضيح بعض المبادئ وغرس القيم بلغة فصيحة قريبة من العقل والقلب.

كما أنني مدرب معتمد للتنمية البشرية في مركز الإنماء الفكري للتدريب والاستشارات وأخصائي برامج في أحد مراكز التأهيل الاجتماعي، وأقوم بعمل ورش وبرامج وفعاليات للجمهور ولمختلف الفئات. وسأسعى جاهدة إلى أن أثري أعمالي باستخدام اللّغة الفصيحة البليغة.

وفي المجمل، فإن تجربة برنامج «فصاحة» الذي خضته كان تجربة وانتهت، تركت أثراً كبيراً على الأبناء وأفراد العائلة والأصحاب والوسط المعيش، حيث الشعور بأهمية اللّغة العربية واستخدام الكثير من الألفاظ والأطروحات التي تمّت في جولات التحدّي، فضلاً عن الأسئلة المتعلّقة باللّغة وكيفية التمكّن منها، فالغالبية يطلبون التوجيه والنصح في تحسين مستوى اللّغة العربية ومعرفة جوانب الجمال والبلاغة وسحر البيان.

الفضائيات الدينية:

في الحاجة إلى

إصلاح الإعلام الديني

د. عبد السلام أندلوسي

رئيس المركز المغربي للدراسات والأبحاث في وسائل الإعلام والاتصال

أفرز التطوُّر الهائل لتكنولوجيا الإعلام والاتصال وسائط جديدة لتدفق المعلومات والأخبار، سرعان ما تحوّلت إلى آليات وأسلحة جديدة تقود المواجهة والصراعات بين الأمم والشعوب، وتفرز قوى تنظيمية جديدة مقابل الأحزاب والنقابات التي لم تستشعر بعدُ أهمية هذا التطوُّر. أكثر من ذلك؛ بات من الصعب جداً على السلطة المركزية للدول غير الديموقراطية بسط نفوذها على عموم أقاليمها أمام ارتباط سكان هذه الأقاليم بالوسائط الجديدة لتداول الأخبار والمعلومات.

ويُعدّ الإعلام الديني امتداداً طبيعياً لهذا التطوُّر التكنولوجي في الإعلام والاتصال، ونتيجة حتمية لتطوُّر هذا القطاع إن على المستوى التقني أو الاتجاه بفعل صعود النزعة الدينية التي برزت في السنوات الأخيرة، ولم تجد طريقها نحو تصريف خطاباتها على نطاق واسع؛ إلّا بعد حرب الخليج الثانية، حيث سيظهر إلى الوجود عدد مهم من القنوات الفضائية العربية بعدما كان الإعلام الغربي في حرب الخليج الأولى، المصدر الأساس والوحيد لتدفق المعلومات والأخبار.

ولقد أفرز هذا التكاثر البيّن، في عدد الفضائيات والقنوات الأرضية الدينية الإسلامية، عدداً من الإشكالات العلمية الدقيقة التي بدأت تسيطر على مخيلة وتفكير الباحثين في علوم الإعلام والاتصال. لَعلّ من أهمّها وأبرزها مدى التأثير الذي بات يتهدّد الخصوصيات والمقومات الوطنية أمام تنامي أعداد مهمة من جمهور المتلقين نحو قنوات دينية أجنبية، الأمر الذي يشفع بالتساؤل حول الخلفية التي تحرّك هذا الاتجاه، هل تعكس رغبة المجتمع في البحث عن ما يعتبره بعضه جودة مفقودة؟ وما هي قيمة الفاتورة التي يتكبدها هذا السبق في مجال الفضائيات لهويّة ومكوّنات الأمة الوطنية؟.

وسعياً منا إلى بلوغ أهداف البحث والتحقّق من فرضياته، اتبعنا في منهجيتنا المقاربة الكميّة باعتمادنا على تقنية الاستمارة، وتبعاً لذلك حرصنا على تحديد عيّنة البحث، عبر إجراء 200 مقابلة مع المبحوثين باستعمال هذه التقنية، على أن تكون متعدّدة في تكوينها، بحيث تشمل الذكور والإناث، كما راعينا مُتغيّر السن، حيث حدّدناه ما بين 18 و40 سنة، والمستوى الدراسي.

المفهوم والتطوّر

يرى محمد بغداد(1) أنّ التيارات الإسلامية إذا كانت أحياناً تبالغ في الاعتماد على الممارسة الإعلامية، كأداة استراتيجية في إطار خطتها العامة، التي تريد من خلالها توسيع النفوذ على الفضاء الاجتماعي، تمهيداً لإنجاز مشاريعها المتصوّرة، فإن هذه التيارات لم تكمل إنجاز تصوّر شامل لمفهوم الإعلام في حَدِّ ذاته، وإن كانت أدبياتها متفقة على الإطار المفاهيمي العام، والذي يمكن الإشارة إليه، وإلى دلالته في هذا السياق، دون أن يكون التوقُّف عنده والتفرُّغ لمناقشته هدفنا الآن، ولذا فإن مفهوم الإعلام الذي تتبناه الأدبيات الدينية، هو أداة ووسيلة نقل مضامين الوحي المعصوم، ووقائع الحياة البشرية المحكومة بشرع الله تعالى، إلى الناس كافة.

والإعلام الديني في المفهوم العقدي الإسلامي ومنطوقه، حسب يونس إمغران(2)، هو إعلام بالدين الإسلامي، وليس بأي دين من الأديان الأخرى المُحرَّفة التي فقدت عصمتها منذ أن لحقها التحريف بالإضافة أو النقصان أو الحذف.. ومن ثَمّ، فإن الإعلام بالدين الإسلامي - حسب القائمين به وعليه - مقصود به الدين الذي ارتضاه الله سبحانه للعالمين ديناً لا يقبل سواه «وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسْلامِ دِيناً فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ» (آل عمران:85)(3).

بدأت الموجة الأولى للإعلام الديني نهاية التسعينيات بظهور عدد من الفضائيات المتخصّصة في الشأن الديني. فكانت قناة «اقرأ» هي أول من ظهر للوجود وذلك عام 1998 من قبل شركة راديو وتليفزيون العرب بتمويل سعودي كبير. بعدها ظهرت قناتا « الفجر» و«مجد» وكلتاهما بدأتا مرتبطتين بالتيارات الأيديولوجية المختلفة المنتمية للتيار الأصولي(4). ووفقاً للإحصائيات التي قامت بها مجموعة المستشارين العرب Arab Advisors Group والتي تهتم بالدين والفَنّ وثقافة البوب، فإن نسبة هذه القنوات الدينية ارتفعت إلى 60 بالمئة عام 2004، فضلاً عن وجود ثماني قنوات إسلامية تبث عبر الأقمار الإقليمية أراب سات ونايل سات وست قنوات مسيحية تبث باللّغة العربية عبر الهوت بيرد الأوروبي، إضافة إلى زيادة عدد البرامج الدينية الحاضرة تقريباً على كل قناة عربية كبيرة(5).

لقد شهدت نهاية التسعينيات من القرن الماضي ميلاد موجة الفضائيات التي عزّزت المشهد الإعلامي العربي، وبقدر ما حدّت هذه الموجة من وطأة التحكّم الذي كان يخضع له هذا المشهد من المؤسّسات والحكومات، بقدر ما أفرزت وسائل وطرقاً جديدة لتدفق منتوج إعلامي ظاهره إنتاج الرسائل الإعلامية وباطنه الأفكار والآراء التي تستهدف في كثير من الأحيان السيطرة على أفئدة وعقول الناس إن لم نقل تخديرها. وبات من الواضح استهداف الثوابت والخصوصيات الوطنية، ومن ثَمّ تهديد الدولة الوطنية ومقوماتها وأسّسها التي انبنت عليها، مما أثر على عملية التلقّي عند مواطني الدولة الوطنية، والتي أصبحت موجّهة نحو فضائيات أجنبية.

ضمن هذا السياق، تقول المعطيات: إن عدد القنوات العربية ارتفع في السنوات الأخيرة، إلى مئات الفضائيات، أقلّ من ربعها تقريباً يُعنى بالشؤون الدينية، أما القنوات الحكومية فتبلغ فقط حوالي العشرة بالمئة منها فيما تبلغ القنوات الخاصة أكثر من 90 % (6)، فضلاً عن أن 69 بالمئة من الجمهور العربي يشاهدون الفضائيات يومياً لمدة أربع ساعات(7). ومن الخطأ النظر إلى هذا التطوُّر على أنه مظهر من مظاهر التقدُّم في مجال الإعلام والاتصال، إذ يجب أن ينظر إليه من ناحية أولى على أنه مظهر



من مظاهر العولمة الاقتصادية وأداة من أدوات انتشار قيمها، كما ينبغي النظر إليه كصناعة معلوماتية وجزء أصيل من السوق، بدليل أن الغرب أنفق عام 2002 على الأنشطة الثقافية والإعلامية حوالي 1200 مليار دولار، أي ما يزيد على الدخل السنوي لـ 46 بالمئة من فقراء العالم(8). ومن جهة ثانية يجب الإقرار بكونه أدخل العالم وبصفة خاصة المنطقة العربية في خلافات سياسية وأخلاقية وأيضاً مالية وتنظيمية.

إن الحديث عن الإعلام الديني وموجته الجديدة لا يمكن أن يكون بمعزل عن هذه الرؤية، وهنا يجعلنا مطالبين بالوقوف عند عموم الإشكالات والظواهر التي يفرزها، خاصة أنه أصبح قوة إعلامية له من السلطة والتأثير في عقول الناس وأفئدتهم ما يجعلهم في نهاية المطاف يتلقفون عدداً من الرسائل الإعلامية التي سرعان ما يحولونها إلى أحكام ومواقف يُمنع معارضتها ويُخوَّن من يخالفها.

وثمّة العديد من الاختلافات الكثيرة التي تكمن وراء هذه القدرة على إحكام السيطرة على العقول؛ بين القنوات الفضائية وخصوصياتها. وقد سجّل المشهد الإعلامي الديني تطوُّراً عددياً ملحوظاً، كما يبيّنه الجدول الآتي*:

السنة	العدد
2009	43 (*)
2010	48 (*)
2011	91 (*)
2012	104 (*)

(*) المصدر: التقارير السنوية حول وضع البث الفضائي العربي في المنطقة العربية وخارجها لسنوات 2009، 2010 و2011.

ولَعلّ أهم ما نلاحظه في الجدول أعلاه

هو القفزة النوعية بين سنتي2010 و2011، حيث أوشكت الفضائيات الدينية على مضاعفة العدد (48 لسنة 2010 مقابل 91 لسنة 2011) (9). ويلاحظ أن هذا التطوُّر/ الانفجار في القنوات الدينية ظهر بعد موجة الربيع العربي، كما يلاحظ أن قلّة قليلة من هذه القنوات الكثيرة تعنى بالتعريف بالدين الحنيف، وأكثرها تستعمل طرقاً شتى للانتشار تُثار حولها أكثر من علامة استفهام.

وإذا كان الباحثون يعتبرون أن المشاهد للمادة الإعلامية البصرية ما هو إلّا متلقّياً شأنه شأن بقية أصناف المتلقّين الآخرين، فإن تحليله في السنوات الأخيرة لم يعدْ يقتصر على هذا المفهوم أو على اعتباره «ظاهرة نفسية»، بل أصبح المفهوم يتسع ليصبح المُشاهِد مُراقِباً، ومن ثَمّ حقلاً مُوازياً ومهماً للدارسين، ومن ثَمّ نزوعه نحو مجموعة من الاتجاهات التي تتكوّن لديه وتحدّد نوعية المعلومات التي يريد تلقيها. وبقدر فهمنا لاتجاهاته تلك نستطيع أن نفهم حقيقة شخصه وطبعه وذاته والمعاني المستنبطة من المعلومات التي يريد التزوُّد بها.

فما أحوجنا إلى فهم اتجاهات المشاهدين نحو التزوُّد بالمعلومات والأخبار من مختلف القنوات الأرضية والفضائية، العربية والأجنبية في عصر يتصف من جهة بثورة المعلومات، ومن جهة ثانية يحبل بالاضطرابات الاجتماعية والسياسية المتواصلة.

ضرورة المَأسَسة

يستمد الإعلام الشفاف قوة سلطته من رغبته في المساهمة في صناعة الحقيقة، هذا يجعل منه سلطة معارضة لكل السلط(10)، وهذه السلطة تتدفق منها الرسائل الإعلامية نحو المتلقي، وفي كثير من الأحيان لا يستطيع الأخير التحاور مع المعاني المستنبطة من هذه الرسائل، قد يتفاعل؛ ولكن أن يتحاور وفق أسس ومبادئ الحوار الذي يقبل بتوجيه رسائل إعلامية مضادة تعكس وجهة النظر الأخرى التي تتيح إفراز معاني معكوسة وتساهم في بلورة رأي أو موقف سليم، فهذا أمر يظلّ مستبعداً عند منتوج خطابي يحتمي بسقف الإعلام، ويزعم لفئة شاسعة من جمهور المتلقين، مزية احتكار «الحقيقة» وسلطة اشتراع تبليغها، وهذا دينه وجوهره، وهذا دوره ووظيفته أيضاً. فما يبلّغه هذا النوع من الخطاب، لا يمثل منتوجاً إعلامياً تتخلّله الرسائل الإعلامية التي تقاس درجتها بوحدة قياس المعلومة، بقدر ما يجسد خطاباً دينياً يصر على توجيه رسائله الدينية وفق مقاربة لا علاقة لها بفلسفة ومرجعية ما يؤطر الممارسة الإعلامية، فالأصل فيما يؤسّس لفلسفة الإعلام هو تدفق المعلومات في مختلف الاتجاهات. ومن ثَمّ فإن ما يتصوّر تبليغه هذا النوع من الخطاب هو «الحقيقة» ولا شيء غيرها. ومن ثَمّ فهو يصر على احتكار ميدان الحقيقة وتملكها وإعادة تملكها على الدوام، في مواجهة حقائق أَقلّ بالنسبة له، أو ينبغي أن تبدو كذلك، هي حقائق العلم والمعرفة والفنّ، وكلها حقائق تنتمي لدولة الإعلام، ويشكل كل منها إحدى وسائله.

إن العمل بهذه الرؤية عند هذا المستوى من الخطاب أمر مكفول لجمهور واسع من متلقّي المعلومة الدينية، بل إنه حق مقدّس من حقوقه، إنما تحت سقف مؤسّسة إعلامية أصلها ثابت منذ شُيّد أول بيت لله على وجه الأرض، لها قوانينها الشرعية والفقهية التي يتوجّب الامتثال لها. وهذه المؤسّسة هي المسجد، حيث الأصل هو الإنصات وتدبر آيات الله تعالى واحترام قوانينه بتجسيد فعل التلقّي دون أي سابق حق حتى ولو في مَسّ الحصى. لكن؛ حينما ينتقل هذا الخطاب من مستوى مؤسّسة المسجد إلى مستوى الوسيلة الإعلامية المفتوحة على العالم، فيكون الأصل في عملية التلقّي هو الاحتراز، لأن الأصل في تداول المعلومة الدينية يتحوّل من مستوى التلقّي العادي إلى المستوى الافتراضي الذي يجعل من مسألة تجاوز الحقيقة أحد أهمّ وأبرز أسس اشتغاله.

ويحدث أن ترتقي الوسيلة الإعلامية بنفسها إلى مستوى سلطوي لا مجال فيه للاعتقاد أو الترويج للحقيقة، بقدر ما تكون الوجهة هي السيطرة على عقول الناس، ما يجسد صحة وسلامة ما ذهب إليه العالم الكندي مارشال ماكلوهان حينما جعل من الوسيلة الإعلامية رسالة في حَدّ ذاتها، وبقدرما تكون لديها القدرة على استقطاب جمهور المتلقّين، بقدر ما تجسّد مفهوماً سلطوياً جديداً لفائدة وسائل الإعلام كي تمارسه. ففي هذه الحالة لا حقيقة تهم بقدر ما يهم هل وصلت الرسالة؟، وهل تمكّنت من إحداث فعل التأثير. ولذلك؛ كان لابد من دراسة هذه الوسائل الإعلامية دراسة نقدية كما دعا إلى ذلك العالم والمُفكّر الفرنسي رجيس دوبريه.

توصيات

1 - الاعتماد على دراسات تهتم بكَمّ وكَيْف وشكل ومضمون الإعلام المرتبط بالدين.

2 - اعتبار الإسلام الديني أحد التخصّصات الإسلامية التي تحتاج إلى التطوير لتكون الرسالة ملائمة لحاجيات الجمهور.

3 - تفادي الاستخدام السياسوي للدين عبر الإعلام، فذلك الاستخدام يؤثّر سلباً على الدين وعلى الإعلام معاً.

4 - مراعاة تأثيرات التحوّلات التكنولوجية في مجال الإعلام والاتصال عن الخطاب الديني والإعلامي واستثمارها لصالح الاتجاه التنويري.

5 - جعل المعالجة الإعلامية للقضايا الدينية تقوم على أسّس المهنية وأخلاقيات العمل الإعلامي.

6 - اعتبار مجال تناول الخطاب الإعلامي للدين من مهمات المتخصّصين وذوي التأهيل صيانة للمصالح العليا للأمة.

7 - اعتبار دور الصحافي إسهاماً في تطوير حوار مثمر وإيجابي بين مختلف فئات وشرائح المجتمع ومكوّناته اللّغوية والثّقافية والسياسية.

8 - التوضيح الدائم للجمهور المتلقّي بفلسفة عمل الإعلام والإعلاميين وحدوده حتى لا يقوم أحد بتشويه صورة الإعلام عن طريق تحميله مسؤولية أحداث أو أعمال أو اتجاهات قد تسيء للمهنة، وكذلك لتوضيح بأن الإعلام مهنة فإذا أخطأ البعض، فهذا لا يقبل أي مسؤولية للآخرين.

9 - الدخول في مناقشات مفتوحة مع الشباب حول الأفكار الغريبة على الدين الحنيف والتصدّي لها من خلال علماء وخبراء لهم مرجعيات دينية وعلمية وفكرية بتوافق مع العصر الحديث ومستجداته.

10 - خلق آليات وطنية للإشراف على إدارة الإعلام الديني بما يثبت أسّس ومرتكزات وخصوصيات الدولة الوطنية ولتحقيق الرسالة السمحة للدين للنهوض بالإعلام الديني المقروء والمسموع والمرئي.

11 - طرح بدائل إعلامية لمواجهة التحدّيات التي تفرضها وسائط إعلامية دينية تتبنى مرجعيات دينية ذات طابع عالمي.

12 - دعم وتشجيع المبادرات الإعلامية التي تفصل ما بين رجل الدين والدين، وتقدّم للمتلقّي صورة سليمة عن رسالة الإسلام السمحة.

13 - لابد وأن تقرّ البرلمانات العربية، بل والجامعة العربية تشريعات وقواعد قانونية تتفق عليها لتكون أساساً تبني عليه في تعميق الممارسة الإعلامية الفضائية واحترام الآخر، ومنع ما يسيء إلى الأديان المختلفة، بمعنى آخر لابد من تحركات قانونية وقائية لتجفيف منابع تغذية هذه الفضائيات، لأنها غير قادرة على الصمود وستنهار في حال توقّف الدعم المادي لها.

14 - الدعوة إلى تأسيس هيئة خاصة بالفضائيات يكون لها تأثير عالمي، مختصة، تضع الأهداف والقوانين والمعايير الواضحة التي يجب على كل مُلّاك القنوات الفضائية السير على نهجها من خلال متابعة نوعية البرامج وأهدافها.

15 - الدعوة إلى خوض تحركات عاجلة من دور الإفتاء في مختلف أقطار الوطن العربي تقول بأن التحريض على الآخر مرفوض، لأنه لا يتفق مع طبيعة الرسالة المحمدية ولا مع حقوق الإنسان، ولا مع تغيُّرات العصر، حيث تزداد المشكلة تعقيداً حينما يكون التعصُّب فكرياً أو متخفياً تحت ستار الدين. وفي المقابل لابد أن تتصدى القنوات المسؤولة لمثل هذه الممارسات فتقدّم إعلاماً وقائياً، لا دفاعياً، كي لا يتحوّل الأمر إلى سجال بين فئتين وعليها أن تنشر الوعي الديني بين الناس، كما أنه لابد من زيادة جرعة القيم في ساعات البث، وتنشئة الناس على احترام القيم الإنسانية والعقدية لكافة الأديان، حتى لا يصبح المشاهد فريسة لفضائيات الفتنة.

16 - إحداث آليات للتواصل بمختلف المجالس العلمية يشرف على تدبيرها أطراف متخصصون خريجو معاهد وكليات الإعلام والاتصال، يجمعون ما بين التكوين الديني والممارسة الصحافية. في هذا الإطار، يلاحظ، إشراف عدد من أساتذة مختلف أسلاك التكوين على برامج دينية في غياب أي تكوين في مجال الصحافة والإعلام.

17 - إحداث فضائيات وطنية تعتمد أسّس ومقومات الدولة الوطنية تكون مرجعاً لأي راغب في المعلومة الدينية كيف ما كان نوعها، بل وتكون مرجعاً للفصل في مختلف القضايا العالقة بأمور الدين. ولا معنى في هذا الصدد لأي منبر إعلامي يتبنّى الخطاب الديني يجعل سكان الدولة الوطنية على ارتباط بمنابر لا تمت بصلة لأسس ومرتكزات الدولة الوطنية ووحدتها الترابية. وفي هذا الإطار، يوصي المؤتمر بإحداث قناة فضائية مغربية تكون بمثابة المرآة التي تعكس أنشطة المجلس العلمي الأعلى. وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف مؤسّسات الإفتاء العربية والإسلامية.

18 - إحداث تكوينات على مستوى الإجازة المهنية والماستر المتخصّص بالجامعات مفتوحة في وجه كل الراغبين في تقوية أدائهم الإعلامي الديني.

هوامش:

1 - أستاذ بالمعهد الإسلامي لتكوين الإطارات الدينية تيزي وزو وبالتلاغمة ولاية ميلة، وبجامعتي الأمير عبد القادر بقسنطينة (1999 - 2002) ويحي فارس بالمدية (2007 - 2013).

2 - باحث مغربي في الإعلام والفكر الإسلامي.

3 - يونس إمغران، «الإعلام الديني والإعلام الإسلامي: وهم القطيعة ويقينية التمايز»، أشغال المؤتمر الدولي السابع لصناعة الإعلام والاتصال المنظّم من قِبَلِ المركز المغربي للدراسات والأبحاث في وسائل الإعلام والاتصال بشراكة مع جامعة عبد المالك السعدي ما بين 22 و25 إبريل 2014 بتطوان حول موضوع «جمهور الخطاب الإعلامي الديني وإشكالية التلقّي.. مَنْ ينتج المعاني ومَنْ يستهلكها؟».

4 - نهوند القادري عيسى، «قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك»، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط الثانية، 2013، ص 133.

5 - مرجع سابق.

6 - خالد المعلم، دراسة بعنوان «محاضرة عن الفضائيات والتطرُّف الديني»، دراسة علمية أُلقيت خلاصتها في الدورة السابعة لمؤتمر تطوان الدولي لصناعة الإعلام والاتصال التي نُظِّمَتْ بتطوان ما بين 22/25 إبريل 2014.

7 - «الفضائيات وتأثيرها على مجتمعنا»، مجلة بيان العدد 189، كما نشرت الدراسة على أكثر من موقع علمي، للمزيد من المعطيات يمكن النقر على https://saaid.net/bahoth/19.htm.

8 - نهوند القادري عيسى، «قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك»، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط الثانية، 2013، ص 59.

9 - ثريا السنوسي دراسة بعنوان «ملامح الفضاء الاتصالي الديني العربي دراسة منوغرافية وتحليلية»، مجلة الإذاعات العربية، وهي مجلة علمية فصلية تصدر عن اتحاد إذاعات الدول العربية، العدد 3، 2009، ص 10.

10 - تعريف للأستاذ المرحوم محمد العربي المساري.

خروج بريطانيا

وأبواب البريكست واسعة !

لم يتشكّل الاتّحاد الأوروبي دفعة واحدة، كما لا يتّفق عاقلان على انهياره دفعة واحدة. لكن تصويت البريطانيين لصالح الخروج من المجموعة الأوروبية رسم، في نظر العديد من المراقبين، صورة تهاوي قطع الدومينو!.

يتمّ الحديث -عادةً- حول الانعكاسات الاقتصادية، سواء على بريطانيا نفسها أو على دول الاتّحاد الأوروبي، بشكل عامّ، أو حتى على الأمم الأخرى المرتبطة به، من قريب أو من بعيد؛ وهذا أمر طبيعي نظراً لكون فكرة الاتّحاد، منذ إرهاصاتها في خمسينيات القرن الماضي، كانت على قاعدة اقتصادية بالدرجة الأولى، كما توحي بذلك عناوين أهمّ محطّات التشكُّل؛ كتأسيس الجماعة الأوروبية للفحم والصلب عام 1951، ثم المؤسّسة الاقتصادية الأوروبية، بوصفها أول وحدة جمركية تمّ اعتمادها عام 1958... وصولاً إلى معاهدة ماستريخ (1992) المؤسِّسة للاتّحاد الأوروبي، والتي وسَّعت من بنود الاتّحاد لتشمل الجوانب: القضائية، والأمنية، والسياسية، بشكل أكثر تقدّماً.

من وجهة نظر ثقافية وفكرية، نطرح هذا الملفّ الخاصّ حول خروج بريطانيا من البريكست، وهو الخروج الذي سيبقى لفترة - ربّما - لن تكون قصيرة المدى، شاغلاً للنخبة السياسية والنخبة الفكرية والرأي العام العالمي بكثير من الترقُّب والتخمين.





في عام 2005، نشر مارك ليونارد كتاباً تحت عنوان: «لماذا سوف تهيمن أوروبا على القرن الحادي والعشرين؟». كانت اللحظة مواتية لمثل هذا الطرح، وكان الاتّحاد الأوروبي قد بدأ، لتوِّه، أكبر عمليّة توسُّع في تاريخه، استقبل خلالها 10 أعضاء جُدد، وراحت عناوين الصحف تبشِّر بانبثاق «هويّة أوروبية»، ونشوء «ولايات متَّحدة أوروبية»، بل إن اليونان أقرَّت بأنها قد لفَّقت بياناتٍ اقتصادية وهمية، وهي في غمرة حماسها للانضمام إلى الاتّحاد النقدي الأوروبي.

مارك ليونارد:
خروج بريطانيا قد يعني «موت أوروبا التي نعرفها»

ترجمة: أنور الشامي

تبنّى ليونارد نبرة مختلفة تماماً، فكتب يقول: «بالنسبة إلى الاتّحاد الأوروبي، فإن خروج بريطانيا يعزِّز إمكانية تعرُّضه لدورة من التفكُّك

وفي هذا الكتاب، عارض ليونارد الرأي الذي يقول إن الصين والهند يمكنهما، عمّا قريب، أن تفوقا أميركا، كقوّة عالمية. وكتب يقول: «إن تلك الدول تعاني المشكلات نفسها التي تواجهها الولايات المتّحدة الأميركية: فهي دولٌ قومية كبيرة في عصر العولمة، أمّا الاتّحاد الأوروبي فهو يخوض تحوُّلاً ثورياً في طبيعة القوّة، حتى أنه استطاع، في غضون 50 سنةً، فقط، أن يُحوِّل قارّة، برمَّتها، من حالة الحرب الشاملة إلى حالة السلام الدائم. ومن خلال بنائه شبكة تربط دُوله معاً بسوق ومؤسَّسات مشتركة وقانون دولي، بدلاً من الدولة القومية ذات البناء الهرمي، فإنه يضع القواعد الحاكمة للقرن الحادي والعشرين».



مارك ليونارد

في صباح الجمعة (24 يونيو/حزيران، 2016)، بعد وقت وجيز من الصدمة التي نجمت عن تصويت بريطانيا للخروج من الاتّحاد الأوروبي، تبنّى ليونارد نبرة مختلفةً تماماً، فكتب يقول: «بالنسبة إلى الاتّحاد الأوروبي، فإن خروج بريطانيا يعزِّز إمكانية تعرُّضه لدورة من التفكُّك. وقد تبدأ دولٌ أعضاء، مثل بولندا والمجر، فضلاً عن أحزاب معارضة، مثل الجبهة الوطنية التي تقودها مارين لوبان (في فرنسا)، وتحرُّكات مماثلة... وإذا ما أُضيفت أزمات أخرى مثل أزمة اليورو، وأزمة (الشنجن)، ووصول ترامب إلى البيت الأبيض فوق خروج بريطانيا، فإن ثمّة خطراً حقيقياً يُنذر بالانهيار».

بعد ليلة مؤرِّقة، تابع خلالها ليونارد التصويت المحتدم، يتحدّث مارك ليونارد مع الصحافي والكاتب في مجلّة «The Atlantic». المختصّ في تغطية الشؤون الدولية، فكان هذا الحوار الذي يكشف الخلل الذي أصاب المشروع الأوروبي، والسبب وراء خروج بريطانيا، والمستقبل الذي ينتظر أوروبا، وكيف تمّ الانتقال في غضون 10 سنوات، فقط، من القرن الأوروبي إلى الانهيار الأوروبي.

* يوري فريدمان: في عام 2005، وضعتَ كتاباً عنوانه «لماذا سوف تهيمن أوروبا على القرن الحادي والعشرين» وفيه حاججتَ بأن القوة الناعمة الجماعية للقارّة الأوروبية، يمكنها أن تصبح أنموذجاً للمستقبل. فما الخلل الذي وقع؟

- مارك ليونارد: بعد عام 1989، ومع سقوط جدار برلين ونهاية الحرب الباردة، بدأت حقبة تاريخية منهلة، كان نجاحُ الأوروبيين هو محورها. لقد ولَّدت شعوراً مفاده أن أوروبا تعيد تشكيل العالم. وعندما تقارن بين خارطة أوروبا في العام 1989 مع خارطة أوروبا في العام 2005، عندما وضعتُ كتابي، فلن يكون بوسعك التعرُّف إليها؛ فقد نشأت دول كثيرة جديدة، فيما تحوَّلت بلدان الكتلة السوفياتية إلى الديموقراطية الليبرالية، وانضمَّت إلى الاتّحاد الأوروبي. وبالإضافة إلى كلّ هذه الموجات المختلفة من البلدان التي تنضمّ إلى الاتّحاد الأوروبي، لديك موجة أخرى من البلدان التي يبدو أنها استلهمت ذلك، كالثورة البرتقالية في أوكرانيا، والثورة الوردية في جورجيا. كانت الشعوب تنزل إلى الشوارع، وتطرق باب الاتّحاد الأوروبي مطالبةً بأن يُسمَح لها بالدخول، ثمّ لديك- أيضاً، على الصعيد العالمي- مجموعة جديدة من المؤسَّسات كانت قيد التشكُّل، وقد جسَّدت الطريقة الأوروبية في العمل، في عصر ما بعد السيادة، مثل منظَّمة التجارة العالمية وبروتوكول كيوتو والمحكمة الجنائية الدولية. أمّا الطريقة الرابعة التي رأيتُ أن أوروبا تغيِّر العالم من خلالها فهي أنها أطلقت، في المنطقة، ما يُسمّى بحالة «تأثير الدومينو». كانت لديك مناطق أخرى تتوحَّد معاً، وتستعير أنموذج الاتّحاد الأوروبي: مثل الاتّحاد الإفريقي، وتجَمُّع الآسيان، وتجَمُّع الميركوسور. في كلّ قارّة، كان يبدو أن هناك محاولة لإنشاء نادي إقليمي للدعم، وحتى لو كان لا يماثل الاتّحاد الأوروبي، فإنه- على الأقلّ- يستلهمه.

إن تلك الأشياء مجتمعة قد وَلَّدت شعوراً بأن أوروبا تعيد تشكيل العالم على صورتها، وتُصدِّر قِيَمها إليه. أمّا في عالم عام 2016، فإن أحد الأشياء المقلقة أن معظم الأوروبيين باتوا يشعرون بأن العالم من حولهم تسودُه الفوضى، وأن العالم هو الذي يُحوِّلهم، كما هو الحال مع الانتفاضات العربية التي تضلّ طريقها؛ ما يعني أن جيران أوروبا لا يستوردون الديموقراطية والقيم الأوروبية، لكنهم يُصدِّرون لها اللاجئين والفوضى. وأحد المكوّنات الرئيسية في سرديَّتي التي طرحتها يدور حول كيف أن الاتّحاد الأوروبي كان يبدو، عندئذ، أنه يعيد تشكيل تركيا، أمّا الآن فإن تركيا هي التي تُملي شروطها في التبادل التجاري مع أوروبا، عبر تهديدها بإرسال اللاجئين إلى الاتّحاد الأوروبي. وعلى الصعيد العالمي، تعطَّلت فاعليّة الكثير من المؤسَّسات التي كان يبدو أنها أصبحت ذات أهمّيّة كبيرة؛ وذلك بسبب التنافس الجيوسياسي.

«إن الشيء الذي لم أتنبَّأ به، في عام 2005، هو انهيار الديموقراطية التمثيلية، وهو أمر يحدث، الآن، في كلّ مكان».

ومن ثَّم، فقد تغيَّرت الذهنية الأساسية للأوروبيّين. وبدلاً من التفكير في الاتّحاد الأوروبي، بوصفه مشروعاً عالمياً يمكنه أن يغيِّر أيّ أحد آخر، بدأنا نفكر في الاتِّحاد الأوروبي على أنه مشروع هشّ واستثنائي يحتاج مَن يدافع عنه، ويحميه مِن الآخرين. وقد جاءت هذه التغييرات في البيئة الخارجية، في وقت كانت تُوجد دولٌ كثيرة، داخلياً، واقعة تحت وطأة ضغوط اقتصادية كبيرة بسبب الأزمة الاقتصادية الأوروبية، بما في ذلك بريطانيا التي تضرّرت، بشدّة، من الأزمة المالية العالمية، وأعلنت ميزانية حكومية تقشُّفية جرّاء ذلك.

وأحد الآثار الأخرى لما حدث عام 1989، ولتوسُّع الاتّحاد الأوروبي، هو أن تستقبل هذه التدفُّقات الكبيرة من الناس. وهذه هي طريقة أخرى، يرى الناس، من خلالها، أن الخارج يقوم بتشكيلهم، وأنهم سوف يصبحون أقلّيّات في بلدانهم، وأن هناك أشخاصاً يدخلون بلدانهم، ويغيِّرون طبيعتها؛ وهذا هو أحد الشعارات التي تتردّد هنا: «أريد استرداد بلدي».

معظم الأوروبيين باتوا يشعرون بأن العالم من حولهم تسودُه الفوضى، وأن العالم هو الذي يُحوِّلهم

إن بعض هذه التوجُّهات هي مجرَّد توجُّهات دورية، ولكنك عندما تتَّخذ قراراً مثل القرار الذي اتَّخذه الناخبون البريطانيون أمس، يصبح من العسير جدّاً أن تنقضه. وقد تتحوَّل هذه الدورية، بسهولة كبيرة، إلى تغيُّرات هيكلية، إذا تَمّ حفظها من خلال استفتاء.

وها نحن نرى جميع النخب، في جميع بلدان العالم المتقدِّمة، تمرُّ بهذه الأزمة. ففي دول كثيرة مثل الولايات المتِّحدة الأميركية، حيث يوجد دونالد ترامب، الأزمة قيد الاحتواء إلى حَدٍّ ما، أمَّا في المملكة المتَّحدة وفي الاتِّحاد الأوروبي، ونظراً لترابط دوله، فإنها قد تبدأ- فعلاً- في تقويض الاتّحاد الأوروبي. وهذه هي إحدى المخاطر الماثلة، فقد أصبحنا، وبعد دورة من الاندماج والتفاؤل، في خضمّ دورة من التفكُّك والتشاؤم، وهذه الأشياء يمكنها أن تعزِّز نفسها بنفسها.

* فريمان: ماذا يعني التصويت بخروج بريطانيا لمستقبل الاتّحاد الأوروبي؟ وإلى أيّ مدى ينبغي رؤية ما حدث، من منظور أن «بريطانيا لم تنمج، قَطّ- في الاتّحاد النقدي الأوروبي، وأنها كانت، دائماً، تحمل بعض التحفُّظ إزاء الاتّحاد الأوروبي، وأن هذا الخروج كان أمراً محتوماً»، في مقابل رؤية ما حدث من منظور أن المشروع الأوروبي نفسه قد بات مُهدَّداً في صميم وجوده؟

- ليونارد: الاتّحاد الأوروبي لن يتلاشى، لكنّ هناك خطرين: الأوّل هو العَدوى؛ أي أن يطلق هذا التصويت دوّامة من التفكُّك، مع لجوء دول أخرى لمحاكاة هذه الإجراءات. ولأنه يأتي مباشرةً، عقب أزمات كبيرة يواجهها الأوروبيون (مثل ما تبقّى من أزمة اليورو وأزمة اللاجئين)، فإنه يصبح لديك بناءٌ واقعٌ- فعلاً- تحت وطأة الضغوط؛ ولذلك، يقول الناس: «أوقفوا العالم، نريد النزول. نريد العودة إلى الثوابت السابقة».

أما الخطر الآخر فهو يتعلّق بموت أوروبا التي نعرفها، وذلك ما كان كتابي يتمحور حوله. كان يدور حول أن أوروبا يمكنها أن تتطلّع- فعلاً- لأن تصبح ذات تأثير في الطريقة التي يتمّ بها تنظيم العالم. سيكون لك صوت أوروبي إلى جانب القوى العظمى الأخرى، وهذا أمر يصعب القيام به إذا لم يكن لديك مكوّن بريطاني في المشروع الأوروبي؛ لأن بريطانيا هي إحدى الدول التي تأخذ السياسة الخارجية على محمل الجدّ، والتي كانت لديها رؤية أكثر عالميةً، وتمتلك طموحاً ما لتشكيل الأشياء. إن أوروبا، من دون بريطانيا، هي أفقر وأصغر، و- ربّما- أقلّ قدرة على تأديه مثل هذا الدور.

* فريمان: كيف تصف هذه اللحظة في تاريخ أوروبا الحديث؟

- ليونارد: إنها لحظة الثورة المضادّة. كان كتابي- في الأساس- يقدِّم وصفاً للثورة التي غيَّرت طريقة تنظيم السلطة والسياسة. إنه تعبير عن هذا الطموح الثوري، حيث كانت قوانين العلاقات الدولية تُعاد كتابتها.

ما يحدث، الآن، هو أن لدينا قوّة مضادّة ومؤثِّرة تجعل الناس يقولون: «أوقفوا هذا العالم، نريد النزول منه. نريد العودة إلى الثوابت السابقة». إنهم يتبنّون لغة الاستقلال لا لغة الترابط. إنهم يحاولون النكوص عن التغييرات العميقة التي أحدثها المشروع الأوروبي، منذ نهاية الحرب الباردة.

* فريمان: دعمتَ بقاء بريطانيا في الاتّحاد الأوروبي، أليس كذلك؟

- ليونارد: نعم.

"ما يحدث، الآن، هو أن لدينا قوّة مضادّة ومؤثِّرة تجعل الناس يقولون: «أوقفوا هذا العالم، نريد النزول منه. نريد العودة إلى الثوابت السابقة»"

* فريمان: هل أنت بريطاني أم أوروبي؟ وما رؤيتك لهويَّتك ضمن المملكة المتَّحدة، وأوروبا؟

- ليونارد: أنا أوروبي حتى النخاع: أمّي تتحدَّر من عائلة يهودية ألمانية، وُلدَت في مخبأ في فرنسا، عام 1944، ثمّ عادت إلى ألمانيا عام 1950 رفقةَ أختها وأمّها، فيما بقي أبوها في فرنسا. أمّا أبي فهو بريطاني، إلا أن حياته تأثّرت كثيراً بالتجربة الأوروبية أيضاً؛ فقد تَمَّ إجلاؤه، وهو في الثامنة من عمره، حيث انفصل عن أبويه خلال القصف الألماني، وكان والده قد حارب في الحرب العالمية الأولى، ومات اختناقاً بالغاز في الخنادق. وكانت رؤيته تتماشى- إلى حَدّ كبير- مع المعايير الأوروبية. أمّا أنا فقد عشت 12 سنة من طفولتي في بروكسل. لديَّ تراث أوروبي قويّ جدّاً، شكَّلَتْه الأحداث التاريخية الكبرى، في القرن العشرين.

لكنني- أيضاً- أشعر بارتياح كبير في بريطانيا، وقد أمضيت وقتاً طويلاً أفكِّر في معنى بريطانيا والهويّة البريطانية، وأحاول فهم هذا المزيج الغريب في كونها جزيرة، لكنها، مع ذلك، تمتلك رؤية عالمية للعالم، ولديها علاقات مع بقيّة دول العالم، وتحتفظ بسمات الثورية الصامتة في الهويّة البريطانية، ومن بينها الإبداع والهُجنة؛ أي الأمّة المُهجَّنة التي أصبحتها بريطانيا. وهذه- في رأيي- من بين أشياء أخرى كانت موضع سجال في هذا الاستفتاء.

* فريمان: في ضوء خلفيَّتك الأسرية، وعملك السابق، ما الذي يعنيه هذا التصويت لك شخصياً؟ كيف كان شعورك عندما استيقظت ذلك الصباح؟

- ليونارد: حسناً، أنا لم أستيقظ؛ لأنني سهرت طوال الليل. لقد مثَّل لي صدمة حقيقية لأن الاستفتاء أظهر حدّة الانقسام في بريطانيا. إنه استفتاء متقارب للغاية: 52 في المئة صوَّتوا للخروج من الاتّحاد الأوروبي، و48 في المئة صوَّتوا للبقاء. وقد تحدَّث الناس بأنه قد برهن على أنه لم تعد هناك دولة واحدة بعد الآن: لديك بلد المؤيِّدين للبقاء (Remainia)، وبلد المؤيِّدين للخروج (Leavia)، لديك بلد جو كوكس (نائبة البرلمان المؤيِّدة للبقاء التي قُتِلت)، ونايجل فاراج (الزعيم المؤيِّد للخروج). وإذا نظرتَ إلى حيث أعيش في لندن، فقد صوَّت 80 في المئة من الناخبين لصالح البقاء. أمّا إذا قصدت الأحياء الأخرى، على الساحل الجنوبي أو في المدن ما بعد الصناعية الواقعة في شمال إنجلترا، فسوف تجد نتائج عكسية.



وهناك- أيضاً- استقطاب جيليّ واضح؛ فقد صوَّت ثلاثة أرباع الشباب، ممَّن تقلّ أعمارهم عن 25 عاماً، لصالح البقاء، وكانت تلك صورة معكوسة، تقريباً، لهؤلاء الذين يتجاوزون 75 عاماً. لقد أصبح لديك انقسام عميق بين طريقتَيْن مختلفَتين في التفكير بشأن السرديّة الوطنيّة.

«لم يعدّ هناك بلد واحد بعد الآن. أصبح لديك مؤيِّدون للبقاء، وآخرون مؤيِّدون للخروج».

* فريمان: ما الذي يعنيه ذلك لمستقبل المملكة المتَّحدة؟ أيرلندا الشمالية سوف يصبح لها، الآن، حدود مشتركة مع إحدى دول الاتّحاد الأوروبي، وهي جمهورية أيرلندا، أمّا إسكتلندا، التي صوَّت أكثرية مواطنيها لمصلحة البقاء في الاتّحاد الأوروبي، فهي- على الأرجح- سوف تنظِّم استفتاءً جديداً للاستقلال عن المملكة المتِّحدة، فيما تريد إسبانيا، الآن، السيطرة على جبل طارق. فهل كان ذلك، بطريقة ما، تصويتاً على تفكيك بريطانيا العظمى؟

- ليونارد: آمل ألّا يكون ذلك هو ما سيحدث بعد الخروج، لكن حدوثه يمثِّل خطراً حقيقياً.

* فريمان: في رأيك، ما الذي جعل الكفّة تميل لصالح خيار الخروج؟ بعض الناس يقولون إن الأمر كلّه يُعزى إلى الاقتصاد، فيما يرى بعضهم الآخر أن المسألة، برمَّتها، تُعزى إلى الهجرة. في رأيك ما هو العامل الحاسم؟

- ليونارد: كانت الهجرة هي القضية الحاسمة، وكذلك السيادة منحت شكلاً أقلّ تجريداً ممّا كانت عليه بكثير - وذلك في وجود فكرة أنك عندما تكون في الاتّحاد الأوروبي، حيث حرّيّة التنقُّل مكفولة، فإنه ليس باستطاعتك أن تحدّد مَن يأتي للعيش في بلدك، بعد الآن.

إن إحدى مشكلات الهجرة هي أنها، رغم فوائدها الإجمالية على الاقتصاد، ورغم الأدلّة الكثيرة على أن الأشخاص الذين يفدون من الخارج يدفعون ضرائب تفوق، في قيمتها، الفوائد التي يتحصَّلون عليها بكثير، فإن هذه الفوائد لا يتمّ توزيعها بشكل عادل. فهناك خاسرون، كما هناك فائزون. إذا كان هناك أناس كثيرون يفدون إلى الأحياء، دون أن تعرف مَن ينهب، وإلى أين، ودون أن تُقدَّم الموارد للسلطات المحلّيّة لضمان أن لديها ما يكفي من المال لبناء المدارس والمستشفيات، فإن ذلك يولِّد ضغطاً على الخدمات العامّة وعلى أسعار المنازل، ويمكن أن يولِّد ضغطاً على الأجور في بعض القطاعات، وهذا هو ما حدث. إنهم الناخبون المهمّشون الذين انتفضوا ضدّ النخَب. وهم لا يثقون في أيّ أحد يلقون عليه باللوم في خلق هذه الأوضاع. وبطريقة ما، فإن ثمّة أوجه تشابه قويّ للغاية، مع صعود ترامب في الولايات المتَّحدة.

* فريمان: إذا كان لك أن تحدّد السبب الرئيس المباشر للنتيجة التي آل إليها التصويت، فهل هي الأزمة المالية عام 2008، أم تراها موجة الهجرة الحالية إلى أوروبا، أم هي أزمة الديون الأوروبية؟

- ليونارد: أعتقد أنه كان مزيجاً من عدّة أشياء. ولكني أرى- أوّلاً- توسُّع الاتّحاد الأوروبي، وحقيقة أن دولاً أخرى لم تفتح حدودها، مما جعل أعداداً كبيرة من الناس يتّجهون إلى المملكة المتَّحدة، ولم تكن المملكة المتَّحدة مستعدّة لذلك. أسهمت الأزمة المالية عام 2008 - ثانياً- في مفاقمة ذلك، فأصبح لديك سياسات تقشفية يتمّ تطبيقها، وخدمات عامّة يتمّ إيقافها، وراح الناس يلقون باللوم على الهجرة لا على التدابير التقشُّفية التي اتَّخذتها الحكومة.

"راح الناس يلقون باللوم على الهجرة لا على التدابير التقشُّفية التي اتَّخذتها الحكومة"

المثقّفون الفرنسيون

كلّ واحد يُغنّي أوروبّاه!

ابتدأت الردود بين الإنتلجنسيا الفرنسية، مع ظهور بيان، في صحيفة لوفيغارو، اليمينية، وقّع عليه عشرون مثقّفاً وسياسياً فرنسياً منهم السياسي والوزير السابق جان- بيير شوفنمان والفيلسوف ميشيل أونفراي وبول تيبود وغيوم بيغوت وكلود ريفيل وناتاشا بولوني وغيرهم. ويُطالب البيان بميثاق جديد للاتحاد الأوروبي، أي توجيهاً جدّياً للبناء الأوروبي على قواعد جديدة.

محمد المزديوي (باريس)

أصبح الساسة الأوروبيون، بعد الصفعة البريطانية (بريكست)، واعين بأنه يجب عليهم بذل جهود إضافية وملحّة لإقناع مواطنيهم باستمرارية الحلم الأوروبي. إذ للقرار البريطاني ما بعده، بالتأكيد. ولهذا فالجميع، ساسة ومفكِّرون ومواطنون، يُجمعون على أن المواطنين الأوروبيين، الذين لا يعرفون كيف تُتّخذُ القراراتُ الأوروبية، حقيقة، في كواليس المجلس الأوروبي والمفوضية الأوروبية والبرلمان الأوروبي، يحتاجون إلى شفافية أكبر، ومن ثَمّ إلى طريقة جديدة في ممارسة السياسة الأوروبية، أي إلى ديموقراطية أكبر.

وكما هو الشأن في كل البلدان الأوروبية، يصعب العثور في فرنسا على موقف مُوحّد من الاتحاد الأوروبي. إذ رغم أن فكرة «أوروبا موحّدة وقوية ومستقرة ومزدهرة» في زمن التكتلات تُغري، إلّا أن التصوّرات عنها تختلف، بين من يُريدها فيدرالية واندماجية حقيقية، وبين من يريدها تكتلاً اقتصادياً وعسكرياً، لا غير. ولَعلّ رفض الهولنديين والفرنسيين لاتفاق ماستريخت، قبل سنوات، في استفتاء شعبي، ثم موقف البريطانيين، مؤخراً، يدل على استحالة العثور على موقف واحد، وعلى صعوبة التوفيق بين مصالح مختلفة ومتضاربة. ولا يتعلّق الأمر فقط بمسألة الحدود الخارجية والحدود الداخلية للدول الأعضاء (شينغن)، ولا بالموقف من العملة الموحدة (اليورو)، وهو ما رفضته بريطانيا العظمى وبعض الدول الأخرى من البداية، وإنما أيضاً بقضية ما يراه الكثيرون انتقاصاً من سيادة كلّ بلدٍ على حدة، حين يتعلّق الأمر بدور المحكمة الأوروبية لحقوق الإنسان، أو بأسبقية القوانين الأوروبية على القوانين الوطنية المحلية، في كثير من المجالات.

ولهذا السبب، فإذا كان من الطبيعي أن نعثر على أصوات فرنسية، سياسية وفكرية وشعبية غاضبة من الشعب البريطاني الذي قرّر الانسحاب من الاتحاد الأوروبي (الهرب من السفينة حالة الغرق)، فمن الطبيعي أيضاً العثور على أصوات، من مختلف شرائح المجتمع الفرنسي، تتفهم الموقف البريطاني (رُبّ ضارة نافعة!)، وتطالب بتغيير مسار الاتحاد، وباستشارة الشعب الفرنسي في القرارات المصيرية، بدل الاكتفاء بالتصويت البرلماني، المضمون في غالب الأحيان.

هذا الاصطفاف الفكري الفرنسي فتح المجال أمام ردود أفعال غير متوقّعة، ولَعلّ هذا ما يفسّر خطورة القرار البريطاني الذي قد يفتح نقاشات، في غير ما مكان، وقد يُغري شعوباً أوروبية أخرى بالتشكيك في الاتحاد الأوروبي، وفي إظهار أنانياتها (الخافتة ولكن الموجودة) ومصالحها الضيقة.

من الطبيعي العثور على أصوات، من مختلف شرائح المجتمع الفرنسي، تتفهم الموقف البريطاني (رُبّ ضارة نافعة!) وتطالب بتغيير مسار الاتحاد



ميشيل أونفراي



جان- بيير شوفنمان

وقد ابتدأت الردود بين الإنتلجنسيا الفرنسية، مع ظهور بيان، في صحيفة «لوفيغارو» اليمينية، وقّع عليه عشرون مثقفاً وسياسياً فرنسياً منهم السياسي والوزير السابق جان- بيير شوفنمان والفيلسوف ميشيل أونفراي وبول تيبود وغيوم بيغوت وكلود ريفيل وناتاشا بولوني وغيرهم.

ويُطالب البيان بميثاق جديد للاتحاد الأوروبي، أي توجيهاً جدّياً للبناء الأوروبي على قواعد جديدة. إذ إن كلّ شيء، كما يقول البيان: «يُظهر أن المواطنين في غالبية دول الاتحاد لم يعودوا يقبلون أن يُداروا من قِبَلِ مؤسّسات غير مُنتخبة، تشتغل بعيداً عن أي شفافية». وهو ما «يستوجبُ أن نُعيد للسيادة الشعبية وللديموقراطية كل حقوقهما في أوروبا كونفيدرالية يجب أن تُبْنى على التفاهم والتعاونِ بين الأمم، وهو ما يتطلّب تنظيماً جديداً وعميقاً للمسؤوليات».

ومن جهتها عبّرت جوليا كريستيفا، الأكاديمية والكاتبة والمُحلّلة النفسانية، عن رأيها في البريكست والجواب الذي يستدعيه: «السؤال اليوم هو إعادة التفكير في الهويّة الأوروبية، وأعتقد أن أول شيء أظهره هذا الاستفتاء البريطاني هو ضرورة ألّا ننتقص من الهويّات الوطنية. وأعتقد أننا، في فرنسا، اندفعنا كثيراً، انطلاقاً من رؤيتنا للشمولية، في اعتبار الهويّة الوطنية فكرةً متقادمة وخطيرة. أعتقد أن الهويّة الوطنية هي دواءٌ ضد الضغط، وأنه يجب أن نأخذها مأخذ الجدّ لأنه يجب ألّا ندفعها إلى الحدّ الأقصى ككل أدوية الضغط، لأنها قد تصبح مهووسة وتقود إلى الحرب ضد الآخرين وإلى التطرُّف الديني، ولكنها تظلّ بُعداً ضرورياً، بشكل مطلق، للهويّة الشخصية والهويّات الجماعية. ولكن أوروبا، ومن بين ثقافات أخرى تتقاسم العولمة، هي تقليدٌ ثقافي فريد مُقارنة بالثقافات الأخرى، لأنه وُلدتْ لدينا فلسفةٌ لا تعتبر الهويّة عبادةً بل تساؤُلاً. كلُّ هذا البُعد الذي تكتسيه الثّقافة الأوروبية بالِغُ الأهمية، ويتمثل في طرح إشكاليات حول الهويّات. وهذا ما لم نستطع لحَدّ الآن أن نقوم به، لأننا، فلاسفة وسياسيين ومتدخلين حول الهويّة الأوروبية والسياسة الأوروبية، نسينا البُعد الثقافي».

المفكِّر الفرنسي- السوري برهان غليون يقرأ، من جهته، قرار الـ«بريكست»، ويرى أن أزمة اللاجئين، الذين تدفّقوا على أوروبا بشكل قياسي، ساهمت في تصويت البريطانيين بالانسحاب من الاتحاد الأوروبي، وهو «ضربة قاسية ضد الاتحاد الأوروبي»، وأضاف بأن أوروبا «تدفع ثمن تردّداتها في دعم الثورة السورية». وعلى الرغم من أن المفكِّر برهان غليون، يُقرّ بوجود أسباب عميقة تفسّر هذا التصويت، ومن بينها «تعلُّق البريطانيين الشديد بقِيم برلمانهم الليبرالي ورفضهم للبيروقراطية الأَوروبية»، إلّا أنه يستدرك فيقول: «السبب الفوري، من دون شك، هو أزمة اللاجئين».، وهو «ما يؤكِّد النتائج السلبية للسياسة الانتهازية لأوروبا في مواجهة الأزمة السورية».

لا يمكن لأي مثقف فرنسي، مهما كان توجّهه السياسي والأيديولوجي، أن يجرؤ على القول بأن الاتحاد الأوروبي مثاليّ، وأنه يشتغل كما يجب. ومن هنا ساعد التصويت البريطاني على إطلاق الألسنة وإخراجها من عقالها، فبدأنا نقرأ ردوداً ومواقف بالغة الجرأة. وهو ما فعله المفكِّر الفرنسي إيمانويل تُود، الذي عوّد قراءه، في مواقف كثيرة، على مواقف صادمة، تخرُجُ ممّا يبدو أنه إجماعٌ، وهو ما فعله بعد اعتداءات «شارلي إيبدو»، حين نشر كتاباً يُدينُ فيه الوصم والانتقادات اللذين يتعرّض لهما المسلمون في فرنسا، رغم أنهم «مندمجون في

لا يمكن لأي مثقف فرنسي، مهما كان توجّهه السياسي والأيديولوجي، أن يجرؤ على القول بأن الاتحاد الأوروبي مثاليّ، وأنه يشتغل كما يجب



جوليا كريستيفا



برهان غليون



إيمانويل تود

> إيمانويل تود: «إنها مرحلةٌ من مراحلِ ظاهرةٍ شمولية لتفكيك العولمة»

المجتمع الفرنسي أكثر من الأقليات الأخرى»، خلافاً لاتهامات إيريك زمور، وألان فينكلكروت، وغيرهما. وعاب على السياسيين والمفكِّرين محاولة دفعهم أن يكونوا مع «شارلي».

وما كان للمفكِّر إيمانويل تُود أن يترك الـ«بريكست» تمرّ دون تعليق أو قراءة، فأكّد بأنها «مرحلةٌ من مراحلِ ظاهرةٍ شمولية لتفكيك العولمة». وأضاف بأن «هذا الانكفاء على الثقافات الوطنية يمسّ المجتمعات المتقدّمة على الكرة الأرضية: من الولايات المتحدة الأميركية مع بيرني ساندرس أو دونالد ترومب، واليابان، مروراً بأوروبا وأستراليا». وأضاف تُود بأن «الضغوط الشديدة والمعاناة التي سببتها العولمة لم تقُد المجتمعات إلى الانفتاح أكثر وإلى التلاقي، ولكن، على العكس، إلى أن تجد في نفسها وفي تقاليدها وفي أُسُسها الأنثروبولوجية، القوة على التأقلم وعلى إعادة بناء نفسها».

ويطالب المفكِّر تُود بعودة المِحور البريطاني-الفرنسي، «بدل زيارات المسؤولين الفرنسيين إلى برلين لتلقّي الأوامر»، ويرى في الموقف الفرنسي الرسمي الجديد من بريطانيا: «عمليات مسرحية خالصة مرفوقة بغباء لا يقول اسمه. والساسة الفرنسيون، بشيطنتهم للمملكة المتحدة، يُضحّون بمصالح بلدهم. إن المملكة المتحدة هي البلد الوحيد في الاتحاد الأوروبي الذي حقّقت معه فرنسا فائضاً تجارياً»، وإن «أحد أخطاء المسؤولين الفرنسيين الكبرى هي عدم الفهم وعدم القدرة على أن يفهموا، بشكل مسبق، أنّ التوازن الجيد مع ألمانيا لا يتمثّل في عملة اليورو، التي دمّرتنا، وإنما في محور باريس-لندن، الضروري على المستوى المتوسط، والذي لا ينتهي بزواج مؤقّت، لأنه في منطق القِوى والثقافات».

ويرى إيمانويل تُود، الذي لا يُخفي قلقه من النفوذ الاقتصادي الرهيب للماكينة الألمانية، أن «البريكست هو نهاية مفهوم النظام الغربي. إنها النهاية الحقيقية للحرب الباردة». وختم تحليله بأنه «بعد اليقظة الألمانية والروسية وأخيراً، يقظة المملكة المتحدة، يجب أن يأتي دور فرنسا. إن مجاراة الإنجليز متلائمةٌ مع تقاليدنا الثورية».

الخلاصة هي أن كل مثقف فرنسي يحمل في داخله، ويكتب في نصوصه وتأملاته، فهمهُ الخاص والشخصي عن الاتحاد الأوروبي. ولهذا يجد المرء، داخل الأحزاب السياسية وداخل مراكز البحث وفي مراكز إعلامية، بل وداخل البيت الواحد، أصواتاً ومواقف متعارضة من الحلم الأوروبي. وهي مواقف متعارضة لم تكن خافية على الروّاد الأوائل لهذا البناء الأوروبي، قبل أكثر من ستّين سنة.



تركيا والاتّحاد الأوروبي
الحلم الذي يتلاشى بالتقادم

لعلّ سر نجاح «حزب العدالة والتنمية» في قيادة الدولة التركية، منذ عام 2002 حتى الآن، يكمن في أن القيادة استطاعت أن تحافظ على طبيعة الدولة «الأتاتوركية»، العلمانية، الديموقراطية، وقد بدا، من خلال الأزمة الحكومية 2015، أن الشعب التركي يستطيع أن يقول كلمته الحاسمة في أيّة برهة تاريخية حسّاسة. ولا شكّ في أن الرئيس أردوغان يعرف هذا جيِّداً، بدليل أنه، بمجرَّد أن انتهى الاستفتاء البريطاني إلى خروج بريطانيا من الاتّحاد الأوروبي (يونيو، 2016)، سارع إلى القول بأن بلاده- ربّما- تنظّم استفتاءً وطنياً بشأن مواصلة، أو عدم مواصلة، إجراءات انضمامها إلى الاتّحاد الأوروبي في القريب العاجل، فكأنه أراد أن يقول للديموقراطيات الأوروبية: ونحن- أيضاً- نستفتي الشعب.

> كأن أردوغان أراد أن يقول للديموقراطيات الأوروبية: ونحن- أيضاً- نستفتي الشعب

خطيب بدلة (إسطنبول)

يبدو الحديثُ عن انضمام الجمهورية التركية إلى الاتّحاد الأوروبي قريباً من أدب «الإمتاع والمؤانسة»، فهو، حقيقةً، مليء بأخبار المحاولات، والنجاحات، والإخفاقات، والمفاجآت، واللطائف... ولعلّ أكثر هذه المحطّات طُرفاً هو ما حصل، مؤخَّراً، حينما صَوَّتَ الشعب البريطاني، على الانسحاب من الاتّحاد الأوروبي، وتوالي الأخبار عن تفكير دول أوروبية أخرى بالانسحاب منه، ثم تقديم أربعة ملايين بريطاني عريضةً تطالب حكومتهم بإعادة الاستفتاء ثم العودة إلى عضوية الاتّحاد، قبل أن يتحقّق الحلم التركي التاريخي

في الدخول إلى هذا التكتل القارّي الجذّاب!.

ولعلّ الشيء الأكثر غرابةً أن يقابل المسؤولون الأتراك إخفاقهم هذا بتصريحات تُظهِر لامبالاتهم حيال الأمر، كقول وزير شؤون الاتّحاد الأوروبي وكبير المفاوضين الأتراك «فولكانٍ بوزكرٍ» إنه إذا ما اتَّخذ الاتّحاد الأوروبي قراراً خاطئاً برفض عضوية تركيا؛ فلن يهمّها، أو يضيرها، ذلك كثيراً، في حين أن تركيا لم توفِّر جهداً في هذا السبيل قَطّ. أمّا رئيس الجمهورية أردوغان فكان أكثر لامبالاةً حينما قال: بعد كلّ هذه السنوات، فليقبلونا، أو فليرفضونا.

> فولكان بوزكر: إنه إذا ما اتَّخذ الاتّحاد الأوروبي قراراً خاطئاً برفض عضوية تركيا؛ فلن يهمّها، أو يضيرها، ذلك كثيراً

الجغرافيا ووجدان الشعب

إن الجانب الدراماتيكي من المسألة يبدو ناتجاً عن جملة من العوامل، أهمّها كون الجغرافيا التركية تتوزّع على قارَّتَيْ آسيا، وأوروبا؛ بمعنى أن تركيا ليست أوروبية خالصة، وليست آسيوية تماماً. وكذلك الحالُ بالنسبة إلى ثقافة الشعب التركي، فهو متشبِّع، في عمقه التاريخي، بالثقافات المشرقية، و- بالأخصّ- الثقافة العربية الإسلامية، بل إن إسطنبول (فُرُوق- الآستانة) بقيت، على امتداد أربعة قرون، عاصمةً لأكبر خلافة إسلامية عرفها التاريخ، وفي الوقت ذاته، إن شريحةً واسعةً من الشعب التركي تتملّكها نزعةُ «التغريب»، إمّا بشكل راديكالي ونهائي، أو بشكل يجري فيه الاحتفاظ بالطابع الإسلامي. ولأجل مقاربة هذا المفهوم وتلخيصه بكلمات قليلة، نقول إن تأسيس الجمهورية التركية، في سنة 1923، كان المنطلق البدئي لعمليّة التغريب الشاملة والمنتظمة، ولم يكن ذلك متأتِّياً من فراغ، بالطبع، إنما بُنِي على أرضية ثقافية واسعة.

إضاءة تاريخية

قبل مئة عام من الآن، سنة 1916، كانت الحرب العالمية الأولى في منتصفها، وكانت جمعية الاتّحاد والترقّي التي يقودها «الباشوات» الثلاثة: طلعت، وأنور، وجمال، مع «الصدرُ العالي» سعيد بيك حليم، المتشبِّعون بأفكار الثورة الفرنسية، قد فرضت على السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، المتَّهم بالتسلُّط والاستبداد، في سنة 1908، تطبيق المشروطية الثانية، (المشروطية تعني: الدستورية، ويكون الحكم بموجبها للبرلمان والحكومة... وقد سُمِّيت الثانية لأنها طُبقت في السابق، وتمكَّنَ السلطان عبد الحميد من إلغائها). وفي سنة 1909، قامت انتفاضة شعبية ضدّ عبد عبدالحميد الثاني، فعُزِل، ووُضِع تحت الإقامة الجبرية (إلى حينِ وفاته في سنة 1918)، وحَلَّ محلَّه محمد الخامس «السلطان رشاد»، وكان الجميع يعرفون أن هذه الحرب، في حال الخسارة، ستؤدِّي إلى إسدال الستار على الشكل الإمبراطوري للدولة التركية، مرّةً واحدةً، وإلى الأبد.

وفي أواخر سنة 1917، كشف البلاشفة الروس، بعد انتصار ثورتهم، سرَّ اتفاقية سايكس بيكو التي تنصّ على تقاسُم القوَّتَيْن العُظمَيَيْن الناشئَتَيْن: بريطانيا، وفرنسا البلدانَ التي كانت تتبع للإمبراطورية العثمانية المتهالكة. أمّا سنة 1918 فشهدت، في نهايتها، انسحابَ فلول القوّات التركية التي كانت تقاوم في شرقي الأردن وسورية، بقيادة الضابط مصطفى كمال، وكانت هذه البرهة التاريخية بالغة الأهمّيّة بالنسبة إلى مستقبل تركيا، بشكل خاصّ، ولمنطقة الشرق الأوسط، بشكل عام، فمنها يمكن الحديث عن 100 سنة قادمة مختلفة، تماماً، عن العمر المديد للسلطنة العثمانية الذي بلغ 400 سنة.

السنوات التي تلت انتهاء الحرب العالمية، و(تحجيم) الدولة التركية- ربَّما- كانت أصعب من الهزيمة ذاتها، إذ كان على المجموعة الجديدة التي يقودها مصطفى كمال باشا (الذي اكتسب، فيما بعدُ، لقب أتاتورك؛ أي: جَدّ الترك)، أنْ تحارب بقايا الوجود الأجنبي الذي طرأ في أثناء الحرب، وتعمل على توحيد البلاد، وتقمع عمليّات التمرُّد التي ظهرت، هنا وهناك. وخلال ذلك، كانت تَجري عمليّات إصلاح عُرِفت بإصلاحات أتاتورك، تضمَّنت تحقيق أحلام قديمة موجودة لدى الأنتلجنسيا التركية، كتوحيد التعليم، وإلغاء الألقاب الدينية، وإغلاق المحاكم الإسلامية وإبدالها بمحاكم مدنية تعتمد على القانون المدني والجنائي في أحكامها، والاعتراف بالمساواة بين الجنسين، وضمان الحقوق السياسية الكاملة للمرأة، وإصلاحات اللغة، وتأسيس اتّحاد اللغة التركية، وإحلال الأبجدية التركية المشتّقة من الأبجدية اللاتينية محلّ الأبجدية العثمانية التي تُكتب بالحروف العربية، وإلغاء غطاء الرأس والزيّ العثماني التقليدي، وبدء انتشار الملابس الغربية العصرية.

لوحة مجتمعية مُعَبِّرة

مَنْ يمشِ، اليومَ، في شوارع أيّة مدينة تركية، بشكل عامّ، وفي شوارع إسطنبول، بشكل خاصّ، يَرَ الأعاجيب من تجلّيات واقع اجتماعي يعكس الشدّ والدفع والجذب بين



هاجسَي التشريق، والتغريب، فمع أن نسبة النساء المُحَجَّبات في المجتمع ليست قليلة. ويُلَاحَظُ، كذلك، أن معظم النساء المُحَجَّبات يرتدين آخر الأزياء العصرية، وبعضهن يرتدين القمصان ذات الـ«نصف كم» وبنطال الجينز... وهناك شبان يتركون شعرهم ينمو، ليصبح ذا جدائل، ويضعون الأقراط في آذانهم جرياً على عادة الأتراك الطورانيين التي- ربَّما- أخذها الغرب عنهم لا العكس، ونساء مبالغات في التبرُّج، إضافةً إلى وجود تجمُّعات لشبان وبنات، يقفون أو يجلسون على الأرض، في زوايا من شارع الاستقلال المتفرِّع من ساحة «تقسيم»، ويمضون ساعات طويلة في آخر الأسبوع (hafta sonu)، على غرار تجمُّعات الهيبيّين المنتشرة في شوارع المدن الأوروبية الكبرى.

جذور التطلُّع إلى أوروبا

لقد تابع المسؤولون الأتراك، عبر مختلف الحقب السياسية التالية لإعلان الجمهورية 1923، السياسةَ الخارجية التي رسمها فريق الرئاسة الأتاتوركي المتعلِّق بالتوجُّه، بشكل نهائي، نحو الغرب. فلدى تأسيس «حلف الشمال الأطلسي» في العام 1949، تقدَّمت تركيا بطلب الانضمام إلى هذا الحلف. وفي عام 1952، قُبلت عضويتها، وبعد ستّ سنوات فقط؛ أي في سنة 1958، أعلن الأوروبيون عن تشكيل «المؤسَّسة الاقتصادية الأوروبية». وفي السنة التالية، تقدَّمت تركيا بطلب الانضمام إلى هذه المجموعة. وفي سنة 1963، تأسَّست «المجموعة الأوروبية» فوقَّعت تركيا اتّفاقية شراكة معها، وتمكّنت «تانسو شيلر»، وهي

> تابع المسؤولون الأتراك، عبر مختلف الحقب السياسية، السياسةَ الخارجية التي رسمها فريق الرئاسة الأتاتوركي المتعلّق بالتوجُّه، بشكل نهائي، نحو الغرب

أوَّل امرأة تتولّى رئاسة الوزراء التركية (من حزب الطريق القويم)، من التوقيع على اتِّفاقية الاتّحاد الجمركي الأوروبية، سنة 1995، ثم تطبيقها اعتباراً من سنة 1996.

مراعاة المزاج الشعبي

لعلّ سرّ نجاح «حزب العدالة والتنمية» في قيادة الدولة التركية، منذ عام 2002 حتى الآن، يكمن في أن القيادة استطاعت أن تحافظ على طبيعة الدولة «الأتاتوركية»، العلمانية، الديموقراطية، وقد بدا، من خلال الأزمة الحكومية، 2015، أن الشعب التركي يستطيع أن يقول كلمته الحاسمة في أيّة برهة تاريخية حسّاسة. ولا شكّ في أن الرئيس أردوغان يعرف هذا جيِّداً، بدليل أنه، بمجرَّد أن انتهى الاستفتاء البريطاني إلى خروج بريطانيا من الاتّحاد الأوروبي (يونيه 2016)، سارع إلى القول بأن بلاده- ربَّما تنظِّم استفتاءً وطنياً بشأن مواصلة، أو عدم مواصلة، إجراءات انضمامها إلى الاتّحاد الأوروبي، في القريب العاجل، فكأنه أراد أن يقول للديموقراطيات الأوروبية: ونحن- أيضاً- نستفتي الشعب.

تلقَّفت شركة «ماك» التركية للاستشارات والأبحاث هذا التصريح، وسارعت إلى إجراء استطلاع للرأي شمل الشرائح الاجتماعية الرئيسة في البلاد، وخرج بنتائجِ ذات دلالات عميقة، منها أن أكثر من ثلثي الشعب التركي (68 %) ما عادوا يرغبون في استمرار المفاوضات المتعلِّقة بانضمام بلادهم إلى الاتّحاد الأوروبي، بل إنهم يريدون إنهاءها.

يتذكَّر المثقَّفون والسياسيون الأتراك، اليوم، عبارة بالغة الإصابة، قالها رئيس وزرائهم الأسبق مسعود يلماز الذي تولّى رئاسة الحكومة في أواسط التسعينات، وهي: إننا كلّما اجتزنا حاجزاً، وضع الأوروبيون مكانه حاجزاً آخر!.

قفز الحواجز

يمكننا تلخيص الأسباب (المعلَنة وغير المعلَنة)، التي ترتكز عليها دول الاتّحاد الأوروبي التي تعارِض انضمام تركيا إلى هذا الاتّحاد، في أن تركيا ستكون دولة فتيّة ضمن محيط من الأمم الشائخة، فتعداد سكّانها البالغ (74 مليون نسمة) يجعلها تحتلّ المرتبة الثانية في ارتفاع عدد السكان بعد ألمانيا، ولديها- من ثَمَّ- فائض من العمالة قادر على منافسة العمالة الأوروبية بسبب انخفاض أجور العمّال الأتراك، وهي- أي تركيا- قادرة على تحقيق منافسة خطيرة في مجال الصناعات: المتوسِّطة، والخفيفة (النسيجية والغذائية خصوصاً)، بتكاليف بسيطة، وبأسعار منخفضة.

وتقول هذه الدول إن الخطوات التي اتَّخذتها تركيا، في مجال التشريعات والقوانين، ليست كافية حتى الآن.

وتردّ الحكومة التركية بأنها، وللأسباب ذاتها (لكونها دولة فتيّة، ولديها عمالة شابّة وصناعات متوسِّطة وأخرى خفيفة جيّدة)، ستكون مصدر إنعاش للاقتصاديات الأوروبية، ومن الناحية السياسية تتَّهم تركيا الأوروبيين بـ«ازدواجية المعايير»، فهم يغضّون الطرف عن الواقع الحقوقي في بعض الدول، و- في الوقت ذاته- ينتقدون السياسات التركية. وبطريقة لا تخلو من العصبية قال أردوغان للغربيين: انظروا في أنفسكم بالمرآة، قبل أن تحاولوا تعليمنا الديموقراطية!

وللتنكير نقول: إن «تقرير التقدُّم الأوروبي» السنوي الذي صدر في أكتوبر، 2015، تضمَّنَ تنويهاً إيجابياً لجهود السلام مع الأكراد، ولكنه- في الوقت ذاته- سجَّلَ انتقاداتٍ واضحةً في عدّة ملفّات أخرى.

إن قلّة اكتراث المسؤولين الأتراك (المعلن) تجاه انضمام تركيا إلى الاتّحاد الأوروبي هو أمر مستجدّ، ويتوازى مع قلّة اكتراث الشعب التركي الذي أظهره الاستطلاع المشار إليه. لكن هذا ما عاد يمثِّل «مربط الفرس»، فالمهمّ في الموضوع هو أن الشعب التركي لم يصبح، نتيجة ردّ فعله على السياسات الأوروبية، معادياً للقيم الأوروبية الحضارية، وبمعنى أكثر وضوحاً: هذه ليست صحوة إسلامية، ولا عداءً للغرب، بدليل أن الاستطلاع نفسه سألَ الشريحة الإحصائية المستهدفة حول ما إذا كانوا يرغبون في استمرار تركيا بإجراء الإصلاحات القانونية، والدستورية، بحيث تتواءم مع القوانين الأوروبية، فكانت النتيجة أن 88 بالمئة منهم يؤيِّدون استمرار تركيا بالإصلاحات، إلى حين الوصول إلى مستوى الحقوق والحرّيات المعمول بها في الدول الأوروبية.

لقد طرحت فرنسا وألمانيا (وهما الدولتان المتنفِّذتان في الاتّحاد الأوروبي فكرة الاكتفاء بأن تبقى تركيا على «شراكة مميَّزة» مع الاتّحاد الأوروبي. ويبدو أن هذا سقف ما سيتحقّق لتركيا، في نهاية المطاف.

”تتّهم تركيا الأوروبيين بـ«ازدواجية المعايير»، فهم يغضّون الطرف عن الواقع الحقوقي في بعض الدول، و- في الوقت ذاته- ينتقدون السياسات التركية”

موسكو تنتظر مصير أوروبا

أهي ثقافة النكاية؛ أن ينتظر المنتظرون انهيار الاتّحاد الأوروبي، أم هي ثقافة التعويض؟ إذا لم يصمد اتّحادنا، فلماذا يصمد اتِّحادكم؟ وإذا كانت أميركا ساهمت في انهيار بنياننا فلماذا تظنون بأنها حريصة على بنيانكم؟ وفي حين لم تكن لنا مصلحة في الحرب الباردة وسباق التسلُّح وحروب الطاقة، فلماذا تحسبون أن لكم مصلحة فيها اليوم؟ وهل تحسبون حساب ما ستؤول إليه بلدانكم- منفردة ومجتمعة- التي تتأسلم بحكم مؤشِّرات الديمغرافيا، أم هناك ضرورة لتذكيركم برواية تشودينا «جامع سيِّدة باريس» التي تصوِّر فيها المسلمين وهم يحتلّون باريس، ويحوّلون كنيستها إلى جامع؟ لدينا عاملنا الإسلامي، ولديكم ما هو من طبيعته، لكن أسوأ منه...

منذر بدر حلوم (موسكو)

أسئلة من هذا القبيل يتناقلها اللسان الروسي في مختلف الأوساط، وفي حين يبدو البعض شامتاً بأوروبا، منكّراً بتبعية سياسيِّيها لواشنطن، وبعدم إدراكها ما ينتظرها من مخاطر فتح أبوابها أمام اللاجئين، محمّلاً المنكوبين بعضاً ممّا تعانيه القارّة المترفة، يبدو البعض الآخر قلقاً من تداعيات زلزال محتمل في أوروبا، على روسيا، قلقاً من أوروبا، وليس عليها.

الملكة القادرة

في مدوَّنته على موقع إذاعة «صدى موسكو»، كتب الشاعر والصحافي الروسي الشهير «دميتري بيكوف» مقطوعة شعرية، لا تخلو من السخرية، عن رأيه بخروج بريطانيا من الاتّحاد الأوروبي، وعن سلطة الملكة الشكلية، التي قد تخرج عن شكليَّتها، للضرورة التاريخية. أم أن الأمر، وما فيه، مجرَّد سخرية؟!

قدّم «بيكوف» لمقطوعته بالكلمات التالية: لأوَّل مرّة، منذ 400 عام، يمكن لملكة بريطانيا أن تضع فيتو على قرار البرلمان. وهذه المرّة بخصوص ما يسمّى بريكست. هناك، في العائلة الملكية، مَنْ لمَّحَ إلى ذلك. وكتب «بيكوف»، في مقطوعته الشعرية:

«بريكست، رهان الجائزة الكبرى /الانقسام بلغ حدّاً حرجاً/«انقلعي» - يصيح الاتّحاد الأوروبي/ ولكن كاميرون متردِّد «ليس حالاً» يقول/ماكفول يصرخ: «إنها يد موسكو!»/يلتهب اليمين، يرقص اليسار... / وأمّا إنقاذ بريطانيا، فللأسف/بيد الملكة، دون سواها. / في موسكو يصرخون: يا للتقدّم!/وهل الشعب يكون إلّا على حقّ؟/ لقد غادروا الاتّحاد الأوروبي/لكي يتخلَّصوا من سمومنا!/إنهم يريدون صداقتنا/إنه حصاد

”في حين يبدو البعض شامتاً بأوروبا، يبدو البعض الآخر قلقاً من تداعيات زلزال محتمل في أوروبا، على روسيا”

> بالنسبة إلى موسكو، دخول الاتّحاد الأوروبي في أزمة عميقة سيعني صعوبة التعامل معه

زرعنا/إلا أن الفيتو لا زال ممكناً/الملكة قادرة عليه./الملكية، الآن، شيء فارغ/هي كالقوس بلا نشّاب/ ليست جزءاً من السياسة، بل مجرَّد شيء/شيء في متحف، يعلوه الغبار/ولكن إذا وصلت السلْطة إلى فم متثائب كسلان/فالملكة ما زالت قادرة/على إصلاح الحال./الأمير تشارلز يقول: صلّوا لأمّكم/فالملكة علّمتكم/كيف تدركون أبسط الأشياء/بقوّة الغضب الحقّ».

بوتين الحالم

أمّا الباحث السياسي الشهير فيودور لوكيانوف، فيتساءل، في مقال مُعَنْوَن بـ«هناك مَخرج»، منشور في أكثر من مكان، عمّا يمكن أن يعنيه بريكست لروسيا، ويرى أن بريطانيا في حملتها للبقاء في الاتّحاد استخدمت صورة فلاديمير بوتين الذي كأنما كان يحلم- وهو نائم- أن تغادر بريطانيا الاتّحاد الأوروبي، لأن الأخير سيبدأ بالتصدُّع، بمجرَّد خروجها منه.

ويتساءل- في الوقت نفسه- عن آثار خروج بريطانيا، فيرى أنها ليست- بالضرورة- إيجابية على موسكو. فبالنسبة إلى موسكو، دخول الاتّحاد الأوروبي في أزمة عميقة سيعني صعوبة التعامل معه، ولا فكاك لروسيا الأوراسية من علاقاتها الأوروبية.



وبصرف النظر عن رأي لوكيانوف، ثمّة، بين النخب الروسية، مَنْ هو قلق على مصير أوروبا، فعلى الرغم من فكرة رائجة عن إمكانيّة تعامل روسيا، بحرّية أكبر، مع الدول التي يمكن أن تنفصل عن الاتّحاد، واستمالتها نحو الدبّ، إلّا أن الدول الخارجة عن الاتّحاد، لو خرجت، يُستبعَد أن تبقى بمنأى عن الهيمنة الأميركية، ولا يبدو أن روسيا تملك الأدوات الكافية لمنافسة أميركا على فضاءات سياسية جديدة، وليس الحال أفضل، اقتصادياً وثقافياً، في زمن ثقافة القوّة. وتأثير الولايات المتَّحدة، مرشَّح للزيادة عبر أدوات حلف شمال الأطلسي، بصرف النظر عن مصير الاتّحاد الأوروبي، بل حتى لو انهار الأخير كمنظومة؛ فالناتو يزحف نحو حدود روسيا بأحدث أدوات السيطرة، غير آبهٍ بالعمليّات الجارية في أوروبا.

أمّا بريطانيا، النكيّة، المعروفة بتخطيطها الاستراتيجي البعيد المدى، فهي أكثر من مجرَّد تابع لواشنطن، في جميع المعاني.

إلى ذلك، فمن غير المعروف ما إذا كان الاتّحاد، بعد خروج بريطانيا منه، ودول أخرى محتمَلة، سيغدو أكثر قوَّة أم أكثر ضعفاً، فالرهان على الضعف قد يكون خاسراً، وروسيا المسبوقة، تقنياً، قد تخسر، مرَّةً أخرى، رهانها. النخَب التي تراهن على ضعف الخصوم، تخيب أمام تلك التي تراهن على تعزيز القدرات ومصادر القوّة الذاتية. روسيا ليست كذلك، بعد.

زلزال

وعلى صفحات إذاعة «صدى موسكو»، ترى الباحثة «ليليا شفيتسوفا» أن بريكست جاء ليزلزل الغرب. لكنه الزلزال المفيد؛ من حيث أنه يخيف نُخَب الغرب المتخمة، ويوقظها من غفوتها. فيما روسيا تراقب، من موقعها الهامشي، كيف تبحث الحضارة البريطانية العريقة، والتي تصفها بالأقوى في العالم، عن وسائل وصيغ جديدة للحياة، وتضع قواعد لعب جديدة لضمان تقدُّمها.

أمّا الأهم- بالنسبة إلى روسيا- فليس، فقط، في أيّ اتجاه سيتحرَّك الغرب، إنما الذي ينبغي أن تفعله روسيا نفسها. فها هو الغرب يبحث من جديد عن حقيقته، وسيصل إلى المعرفة الضرورية لتحقيق دفعة جيدة من التقدُّم، في نهاية المطاف؛ فهذه ليست الأزمة الأولى التي تعانيها الحضارة الليبرالية. ومع كلّ أزمة، كانت تنتقل إلى مستوى أعلى من التقدُّم؛ وهو ما سيحصل- على الأغلب- بعد تجاوزها أزمتها الراهنة. تقول «شفيتسوفا»: «يبدّلون قائد القطار ورأس الجرّ، وينطلقون. ولن تتمكَّن روسيا من اللَّحاق بهم، وحسناً لو تتمكَّن من القفز إلى القاطرة الأخيرة».

> «ليليا شفيتسوفا»: بريكست جاء ليزلزل الغرب. لكنه الزلزال المفيد؛ من حيث أنه يخيف نُخَب الغرب المتخمة، ويوقظها من غفوتها. فيما روسيا تراقب

ومن الناشطين الروس، على وسائط التواصل الاجتماعي، من يرى (على مثال مدوَّنات «المجلّة الحيّة») أن لدى أوروبا اليوم طريقين، كلاهما يمرَّ عبر فوضى وحرب أهليّة، وتصاعد الفاشية. وفيما ينتهي الأوَّل إلى اجتياح جديد لروسيا، ولا فرق بين أن يكون تحت راية النازية أم الخلافة الإسلامية، يقود الثاني إلى استنجاد العالم بموسكو وبكين، لإنقاذ أوروبا.

أهو الشعب الروسي ينتظر من روسيا السلافية، التي يحلو لمفكِّري الكنيسة تسميتها بـ«روما الثالثة»، دور المنقذ، فيما النخب تتوقَّع الأسوأ، إذا ما انفرط العقد الأوروبي، وتفشَّت الفاشية هناك؟!

بريكست من وجهة النظر الأميركية



عبدالوهاب الأنصاري (سياتل)

«في الوقت الذي كان فيه شعار دعاة الانفصال في بريطانيا يقول: «لنسترجع بلادنا»، كان شعار حملة ترامب: «لنجعل أميركا عظيمةً مرّةً أخرى»»

بطبيعة الحال، هَلَّل اليمين الأميركي لتصويت الشعب البريطاني لصالح الخروج من الاتحاد الأوروبي (بريكست)، بحساب أن ذلك، في جزءٍ منه- على الأقلّ- تكريسٌ على طرفَيّ الأطلنطي، للحَدّ من الاستيعاب الأوروبي لسيل المهاجرين (من دول العالم الثالث، والعرب والمسلمين تحديداً)، ونصرةٌ للعرق الأبيض الذي طالما طولب باحتواء الأعراق الأخرى باسم المساواة والتمدُّن والتعدُّدية الثقافية. إذن، في نظر اليمين الذي يتزعَّمه الجمهوريون، تلك هي إرادة الشعوب الغربية، وسيتمّ انتخاب دونالد ترامب في نوفمبر/تشرين الثاني المقبل؛ قياساً على ذلك، لا محالة. وحتى المنظَّمات البيضاء (الكو كلكس كلان مثلاً) التي حاول ترامب التنصُّل من تأييدها له على استحياء، استطاعت- تقريباً- أن تخفي فرحتها في مآل الأمور (ومثل ذلك في هولندا، وألمانيا، وفرنسا). وفي الوقت الذي كان فيه شعار دعاة الانفصال في بريطانيا يقول: «لنسترجع بلادنا»، كان شعار حملة ترامب: «لنجعل أميركا عظيمةً مرّةً أخرى».

الأول كالآخر: لنسترجع بلادنا من سطوة البرلمان الأوروبي (أو مجلس الاتّحاد الأوروبي) الذي يسمح لتلك الأجناس والجنسيات الأخرى والمهاجرين بغزونا ومنافستنا في الوظائف، وحتى في تطبيق الشريعة الإسلامية وفرض اللحم الحلال لدى الجزّار. لنجعل بلادنا عظيمة بعيداً من الليبراليين واليساريين وكلّ دعاة التعايش والتساوي مع الآخرين لأن في كلّ ذلك تداعياً لماضٍ مجيد، كنّا ننعم به ذات يوم؛ ذلك الماضي الذي لم يكن فيه للسود حقوقٌ مميَّزة، ولا شيء اسمه الزواج المثلي، ولم يكن ثمّة حساب للتغيُّر المناخي، ولا تفجيرات الإرهابيين، ولم تهاجر وظائفنا إلى الدول الآسيوية، ولا مصانعنا إلى الصين، تحديداً.. إلخ. في كلّ هذا، يجد الجمهوريّون أن الالتزامات الدولية، التي لا يجدونها في صالح الولايات المتَّحدة، هي وراء تبنّي تلك السياسات. بقطع الصلات- إذن- والتخلّي عن الاتّفاقيات الدولية، التي تمثِّل الأمم المتَّحدة أبرز صورها، تستعيد الولايات المتَّحدة استقلاليَّتها التامّة؛ ما يعطيها حرّيّة التصرُّف- كيفما شاءت- بما فيه مصلحة الشعب الأميركي، حسبما يرون. أمّا آخرون فيرون أن الولايات المتِّحدة بدأت، فعلاً، تراجعها عن المسرح العالمي تحت سياسات أوباما، في الجناح الليبرالي؛ وذلك بدءاً بترحيله المهاجرين غير الشرعيّين (ومعظمهم من أصولٍ لاتينية) بأعدادٍ غير مسبوقة، مروراً بتراخيه عن الخطّ الأحمر الذي رسمه لبشّار الأسد، إلى تقليصه القوّات الأميركية في العراق وأفغانستان، وموقفه المتخاذل تجاه إيران. أمّا نصح أوباما للبريطانيين بالتصويت لصالح البقاء مع الاتّحاد فهو ينبع من منظور استراتيجي؛ فضمن أمور أخرى، عندما تتلاقى المصالح الأميركية والبريطانية (وهي كثيراً ما تتلاقى) فإنَّ الولايات المتِّحدة ستفقد، بخروج بريطانيا، صوتاً مسانداً، عند التصويت، داخل الاتِّحاد الأوروبي، على الأمور المتعلِّقة بالمصالح الأميركية. لكن، بالمقابل، فإن خروج بريطانيا من الاتّحاد يعطيها حرّيّة الوقوف إلى جنب أميركا، عندما يستدعي الأمر، دون الالتفات إلى رأي الاتّحاد الأوروبي.

غير أن بريطانيا، التي حقّق فيها الانفصاليون مبتغاهم، في الوقت الذي لم يتمّ فيه استيعاب تبعات الانفصال من الاتّحاد بعد، والتي تبدو، في مجملها، سلبية إلى الآن، أصبحت حالتها تلخِّصها عبارة «ندامة الشاري»، خاصةً فيما يتعلَّق بالتجارة والاقتصاد. والتصويت على الانفصال يعكس حالة الغيظ الشعبي من الفئة النخبوية المعزولة عن هموم الشعب. والدرس الذي يمكن أن يستقيه منظِّرو السياسات الأميركية المحلّيّة، إثر التصويت على الانفصال، على أيّ حال، هو ضرورة العمل مبكِّراً على تجنُّب صراع محتَمل، بين الطبقة العمالية التي قد تغويها الشوفينية والشعبوية، من جهة، والتي ترى أن المنافسة من «الأجانب» على الوظائف هي سبب رداءة أوضاعهم الاقتصادية والبطالة، بشكلٍ عام، وبين المستفيدين من العولمة والتعدُّدية الإثنية- الثّقافية، من جهة أخرى. وهو- تماماً- الوتر الحسّاس الذي يعزف عليه المرشَّح الرئاسي ترامب، في الترغيب بسياساته المقترحة.

إذن، الوصفة العلاجية، هنا، هي ضرورة ردم هوّة الثقة بين الشعوب والنُّخَب. وما شعبية ترامب إلا تعبير عن الضيق بفشل النخبة الحاكمة واختيار شخص من خارج الدائرة السياسية التقليدية بديلاً. والشعبوية، في جزءٍ كبيرٍ منها، ما هي إلا الرغبة في الرجوع إلى الحكم السلطوي الذي لا يعبأ بحقوقِ فئاتٍ ما أو التزامات تعهُّدية، سواء تجاه الأقلّيّاتٍ العرقية أو الدينية، أو تجاه دولٍ بأكملها، لكن صراع اليمين مع اليسار لا يُختَزَل بالشعبوية؛ فكما أن اليمين الأميركي يقلقه توسُّع الحكومة وتقنينها لكلّ صغيرة وكلّ كبيرة فالنظرة من داخل الاتّحاد الأوروبي تثير قلق بعض مواطني الاتِّحاد عندما تبدأ بحظر المكانس الكهربائية والهواتف النكيّة ومجفِّفات الشعر العالية الاستهلاك للطاقة.

كيف يمكن الامتثال لقوانين، شَرَّعَها مَنْ لم يتمّ انتخابهم ولا سلطة للشعب عليهم، فضلاً عن أنهم من بلدان أخرى؟ ماذا حصل للديموقراطية الليبرالية وحقوق الأفراد والحكم الذاتي؟ كان ذلك بعض دعوات دعاة الانفصال والذين رأوا أنه حريٌّ بالولايات المتَّحدة التشجيع على الانفصال لدى تقييم المسألة من تلك الزاوية.

أما اليسار الأميركي، في مجمله، فقد نظر إلى الانفصال على أنه ليس في صالح بريطانيا، ولا في صالح العالم، وقد عبّر المفكِّر نعوم تشومسكي عن ذلك بالتصريح عن مخاوفه من أن تصبح بريطانيا، بالانفصال، في مرتبة دونيّة من الولايات المتَّحدة (أكثر ممّا هي عليه الآن). لكن بعض اليسار كانوا من مؤيِّدي الانفصال على أيِّ حال؛ وذلك بسبب نظرتهم إلى الاتِّحاد الأوروبي، بوصفه بيئةً لمؤسَّسات رَيْعية احتكارية، ولنُخَب تتجنَّب دفع الضرائب، وللجريمة المنظَّمة، ولفشل العولمة في تحسين الأوضاع الاقتصادية في الغرب، في أحيانٍ كثيرة. وبحسب النظرة هذه فإن الذي أعطى زخماً لترامب هو ذاته الذي أعطى زخماً لغريمه الديموقراطي «بيرني ساندرز»، الذي نذر أن يفعل كلّ ما بوسعه لإفشال التصويت لترامب.

«عبّر المفكِّر نعوم تشومسكي عن مخاوفه من أن تصبح بريطانيا، بالانفصال، في مرتبة دونيّة من الولايات المتَّحدة (أكثر ممّا هي عليه الآن)»

لكن، بالنسبة إلى أولئك الذين يتمنّون فوز ترامب في الانتخابات الرئاسية القادمة، فالأمر مختلف في الولايات المتَّحدة عمّا هو عليه في بريطانيا؛ إذ إن الأولى أكثر تعدُّديةً بكثير من الثانية، وبذلك قد لا يجدي ترامب أن يعوِّل على تصويت الطبقة العاملة من البيض، خاصّةً إذا استمرَّ في طرُقه المميَّزة بإهانة الأقلّيّات. غير أن الشعب الأميركي، إجمالاً، لا يعنيه من بريكست إلا ما قد يمسّ الاقتصاد، ثمّ- بدرجة أدنى، ربّما- الأمن القومي. أما المحلِّلون والمنظِّرون والخبراء فكلٌّ يدلي بدلوه، دون يقين بتبعات الانفصال. من المحلِّلين من يتخوَّف من أن يؤدّي الانفصال البريطاني إلى أن انفراط العقد الأوروبي، دولةً بعد أخرى، وصولاً إلى بَلْقَنة أوروبا؛ الأمر الذي يرونه ليس في صالح الأمن العالمي، أو يتخوَّفون من تأثير الانفصال على معدَّل الفائدة لدى المصارف المركزية. لكن الواقع أن التنبُّؤ بتبعات الانفصال تبقى قيد التخمين، رغم المحلِّلين، إلى أن «تبدي لك الأيَّام ما كنت جاهلاً»، بتعبير طَرَفة بن العبد.

البريكست..
جرس إنذار

التصويت جاء على خلفيّة الإحباط والخوف من الآخر، عند الفئات الأكبر سناً وسكّان الأرياف وأصحاب الياقات الزرقاء؛ أي ممّن هم أقلّ انخراطاً في سياق العولمة المتنامي، والذي صار يشمل المدن والجيل الشابّ، بشكل خاصّ، والفئات المتعلّمة وأصحاب الياقات البيضاء الذي صوّتوا مع البقاء؛ ما يجعلنا نستنتج- مع كلّ الحذر والحيطة من التعميم- وجود اتّجاه قويّ في العالم يشمل المدن العالمية الكبرى والطبقات الوسطى والجيل الشابّ المنفتح المتّصل «Connected»، والذي بدأ يتشكّل منه رأي عامّ عالميّ، تجمعه ثقافة جامعة تشمل الانفتاح على الآخر وقبوله وتخطّي الحدود القومية الضيّقة والخصوصيات الثّقافية المتزمّتة لجهة ثقافة جامعة عالمية. وهنا تمرين تطبيقي على أهمّية الأفكار التي طالما عجزت الحواجز عن الوقوف في وجهها، فكيف، الآن، مع الإمكانات التقنية التي جعلت وتيرة انتقالها وتفاعلها غير مسبوقة؟!.

منى فياض (بيروت)

يبدو أن كاميرون ذهب إلى الاستفتاء، وهو واثق من أن نتيجته ستكون مع البقاء ضمن الاتّحاد، ففوجئ، هو والعالم، بالنتيجة الدراماتيكية. صحيح أن بريطانيا كانت، منذ البداية، حالة استثنائية، ولم تكن من مؤسّسي الاتّحاد الأوروبي بل انضمَّت إليه، فقط، في 1973 فموقعها الجغرافي خارج قارّة أوروبا أبقى الشعور لدى البريطانيين بأنهم يختلفون عن باقي الدول، والجنيه الأسترليني لم يُلغَ. كلّ ذلك أشار إلى المكانة الخاصّة للإمبراطورية، التي لم تكن الشمس تغيب عنها.

> موقع بريطانيا الجغرافي خارج قارّة أوروبا أبقى الشعور لدى البريطانيين بأنهم يختلفون عن باقي الدول

لكن هذه التفسيرات لا تساعد على التقليل من الصدمة- الصفعة التي تلقّاها الاتّحاد الأوروبي المتعالي والواثق من نفسه؛ فهو معتاد على أن معظم الدول تطلب الانضمام إليه. أمّا الآن، فلقد أصبح مهدّداً بالتفكُّك، مثل بريطانيا نفسها.

شكَّلَ الاتّحاد بديلاً عن الدولة القومية المغلقة في إطار حدودها. القانون والاقتصاد يحلّان محلّ السيادة والهويّة، وبدلاً من الأيديولوجيا حلّت البيروقراطية، وانتصرت المصالح على المشاعر القومية، لكنها ليست المرّة الأولى التي تقول فيها الجماهير كلمتها خلافاً للنخبة.

يتفاجأ العالم- مؤخَّراً- بالكثير من الأحداث غير المتوقَّعة: من الثورات العربية، إلى بروز داعش، إلى غرق أوروبا باللّاجئين، حتى ما يحدث في الولايات المتّحدة مفاجئ. يسود الانقسام العالم، ومعظم الدول منقسمة، داخلياً، انقساماً حادّاً.

المرّة الأخيرة التي عرف العالم فيها مثل هذا الوضع كانت بعد الحرب العالمية الأولى. والمرحلة القصيرة التي تبعتها، قبل أن تنقلب الأوضاع، وينشأ عنها العالم الجديد الذي برز بعد الحرب العالمية الثانية، يطلق عليها الفرنسيون «الحقبة الجميلة- La belle époque»، كحنين إلى العالم القديم الذي اختفى.

نحن، الآن، أمام شيء جديد وعميق يحصل في العالم، يجعله عصيّاً على الفهم.

غداة الحرب العالمية الأولى كانت الثورة الصناعية الأولى قد وصلت إلى أوجها، وحَلَّت المواصلات المُمَكننة محلّ عربات الجياد، وقصّرت الطائرات المسافات. حاولت الدول التي قادت العالم القديم الإبقاء على مكانتها، لكن الحرب العالمية الثانية واستخدام القنبلتَيْن النوويَّتَيْن من قِبَل أميركا المتفوّقة صناعياً، أرسا قواعد جديدة، وأوجدا عالماً ثنائيّ القطب. فتعايش قادة العالم مع منظومة من مركزَيْن هما: واشنطن، وموسكو، يحكمهما توازن رعب.



لكن العالم الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية بدأ بالاختفاء مع انهيار الاتّحاد السوفياتي. نحن، الآن، أمام عالم جديد ينبثق، ولم يتكوَّن بعد.

كان قد سبق «ماك لوهان» أن تنبَّأ بأن العالم تحوَّل إلى قرية صغيرة. لكن، لم تظهر نتائج هذا التنبُّؤ عيانياً، على الأرض، بشكل ملموس. الآن، نلاحظ ذلك بطريقة غير مسبوقة عبر ما يعرف بالعولمة المتسارعة. لقد سمحت الثورة التكنولوجية الثالثة (كما سُمِّيَت)، والتي اعتمدت على استخدام شبكة الإنترنت الذي خرج عن سيطرة الجيش والمخابرات، ليس، فقط، بربط الملايين دون وسيط وفوق الحدود والحواجز، بل- أيضاً- بوصولهم، عبر الشبكات الاجتماعية، إلى المعلومات بطريقة حرّة غير مسبوقة، وبإعطائهم القدرة على التدخُّل المباشر في صياغة الأحداث والتأثير فيها. إنها حقبة ما يعرف بـ(اقتصاد المعرفة). أفقد ذلك قدرة الحكّام في السيطرة على المعرفة، وأضعف قدرتهم على التلاعب بالعقول؛ إنها ثورة المعلومات التي أوجدها الفضاء الرقمي.

لا يزال من غير الواضح ماذا سينتج عن كلّ ذلك، لكننا تلمَّسْنا بعض الآثار في الثورات العربية، وفي ظاهرة الإرهاب المُعَوْلَم.

يقف أصحاب القرار، الآن، أمام عالم جديد؛ عالم تكون فيه الدولة الوطنية محدودة السيادة، والمنظَّمات أقوى من الدول، والولايات المتَّحدة لا تؤدّي دورها كما كانت، عالم يُعَدّ الأمر الأهمّ فيه وقف موجة اللاجئين إلى الغرب، دون اهتمام بمعالجة جذور المشكلة. في عالم كهذا لا تعود القواعد القديمة قادرة على العمل، أمّا القواعد الجديدة فلم تتشكّل بعد. وعليه، فإن تجربة الماضي تكون أقلّ قدرةً على توقُّع المستقبل.

استنتجت بعض التحليلات، في عالمنا العربي، بمناسبة مئوية سايكس بيكو، وجود مؤامرة غربية لتفكيك الدول الوطنية التي نشأت إثر تلك الاتّفاقية. لكنّ ما لاحظناه، مع عملية التصويت على استفتاء البريكست، هو أن الغرب المتَّهم بالتآمر مهدّد هو- أيضاً- بالتفكُّك.

> تسارع سيرورة العولمة وسهولة التواصل ومجّانية المعرفة ستعزِّز نشوء تيّارَيْن كبيرَيْن يتقاسمان العالم

سبق أن تنبَّأت بعض التحليلات بأن تسارع سيرورة العولمة وسهولة التواصل ومجّانية المعرفة ستعزِّز نشوء تيّارَيْن كبيرَيْن يتقاسمان العالم: واحد مُعَوْلَم ومنفتح ومتَّصل، عابر للبلدان والقارّات، وآخر منغلق متمسِّك بالخصوصيات الثّقافية والعصبيّات؛ أي اتّجاه يميني متقوقع ومتعصِّب للهويّات القومية والمحلّية، في مواجهة اتّجاه ليبرالي منفتح ومُعَوْلَم يحمل ثقافة كونية

> التحدّي، الآن، أن نتيجة التصويت عَبَّرت عن كبار السنّ الذين صوّتوا للخروج من الاتّحاد الأوروبي كي ينفِّذه الشباب الذين يرفضونه!!

من خارج الخصوصيّات الثّقافية، والعصبيّات.

في فضاء رقمي متشابك كهذا، ظنّ العالم الأوّل أنه سيكون بمنأى عن الحرب السورية، وعن العنف المتفشّي في بعض الدول العربية، سرعان ما كَذّبته التداعيات، وآخرها البريكست. الأمر المفروغ منه أن نتائج الاستفتاء الشعبي، في بريطانيا تشير إلى انتصار مرحلي لسيادة الدولة الوطنية وللنزعة لقومية المتطرّفة، وللكزينوفوبيا والانغلاق. تشير الصحيفة الفرنسية «النوفل أوسرفاتور» إلى أن الحوادث العنصرية تضاعفت بعد الاستفتاء.

التصويت جاء على خلفيّة الإحباط والخوف من الآخَر عند الفئات الأكبر سنّاً وسكّان الأرياف وأصحاب الياقات الزرقاء؛ أي ممَّن هم أقلّ انخراطاً في سياق العولمة المتنامي، والذي صار يشمل المدن والجيل الشاب، بشكل خاصّ، والفئات المتعلّمة وأصحاب الياقات البيضاء الذي صوَّتوا للبقاء؛ ما يجعلنا نستنتج، مع كلّ الحذر والحيطة من التعميم، وجود اتّجاه قويّ في العالم يشمل المدن العالمية الكبرى والطبقات الوسطى والجيل الشاب المنفتح المتّصل «Connected»، والذي بدأ يتشكَّل منه رأي عامّ عالمي، تجمعه ثقافة جامعة تشمل الانفتاح على الآخر وقبوله وتخطّي الحدود القومية الضيِّقة والخصوصيات الثّقافية المتزمِّتة لجهة ثقافة جامعة عالمية. وهذا تمرين تطبيقي على أهمّية الأفكار، التي طالما عجزت الحواجز عن الوقوف في وجهها، فكيف، الآن، مع الإمكانات التقنية التي جعلت وتيرة انتقالها وتفاعلها غير مسبوقة؟

هناك- إذن- حراك نحو التفكُّك والتقوقع، يواجهه حراك نحو التواصل والتجمُّع في وحدات كبرى.

التحدّي، الآن، أن نتيجة التصويت عَبَّرت عن كبار السنّ الذين صوّتوا للخروج من الاتّحاد الأوروبي كي ينفِّذه الشباب الذين يرفضونه!!

لكنّ الاستفتاء عبَّرَ- أيضاً- عن فشل في الديموقراطية. ففي دولة ديموقراطية يقوم جمهور الناخبين بتعيين ممثِّليه، و- في الوقت نفسه- يعطي الشرعية المتجدّدة للحكومة للعمل، بناءً على ما يتوافق عليه الجميع. وعندما لا يكون الجمهور راضياً عن الحكومة، تكون أمامه فرصة التصويت في الانتخابات العامّة القادمة، من أجل استبدال السلطة. لكن كاميرون لجأ إلى الاستفتاء حول بقاء إنجلترا في الاتّحاد، فاستخدم الدستور- أي الحلّ الاستثنائي- على أمل التخلُّص من منافسيه على قيادة المحافظين، فوقعت الورطة ذات الأبعاد المصيرية، لبريطانيا نفسها قبل غيرها.



كما عبّر عن الفشل الاقتصادي: فالخلفية الاجتماعية للمصوِّتين للخروج، هي عكس خلفيّة المؤيِّدين. إنها الطبقات الضعيفة وسكّان الضواحي الذين يسكنون بالقرب من المراكز الصناعية التي أغلقت خلال الخمسين سنة الأخيرة، بقوا جانباً، بعيداً عن الأموال المكدَّسة، وشعروا بالإحباط والغضب؛ هذا الإحباط هو الذي أدّى إلى صعود اليمين المتطرِّف إلى مستوى، لم يصله في أوروبا، منذ الحرب العالمية الثانية.

البريكست جرس إنذار. بريطانيا وأوروبا والعالم في وضع حرج: فإمّا أن تكون ردّة الفعل هي الاستمرار باتّباع الأدوات القديمة نفسها التي أثبتت فشلها، أو أن تكون على مستوى المرحلة التاريخية فتتصرَّف بشكل مبتكَر، وعلى قدر المسؤولية.

أمّا عالمنا العربي فليس عليه انتظار المساعدة من أوروبا المحتاجة، هي نفسها، إليها، والتي ستعجز عن لعب دورها السابق المهمَّش- أصلاً- ولو لفترة، ولا من أميركا- بالطبع- التي لا تهتمّ سوى بما تحسبه لمصلحتها. المرحلة ليست مرحلة قِيَم أخلاقية.

علينا أن نفهم أننا وحدنا، وأن مصيرنا، لسنوات قادمة- رهن بحُسْن اختيار الطريق الذي نتبعه. ليس الأمر سهلاً، لكن على العرب تخطّي ذاتهم ومواجهة الحاضر ومشاكله بطرق فذّة ومبتكرة، تتفوّق على نفسها، وتأخذ مسافة كافية من تاريخها وماضيها، من أجل مواجهة المستقبل بمخاطر أقلّ.

إن أوروبا تشعر بالخطر تجاه ما يهدّد وحدتها، وهي المكوَّنة من دول ذات قوميّات ولغات وثقافات متعدّدة ومختلفة، وسوف تدافع عنها بكلّ قوّتها، وقد تخرج أقوى ممّا هي عليه، لكن هذا يفرض على الدول العربية أن تمتلك الجرأة على الاتّحاد والتكامل فيما بينها لأن لديها كلّ مقومات الاتّحاد المادّية، لكن، تنقصها الروح.

السؤال- باختصار-: هل يريد العرب أن يكون لهم وزن وسط التغيُّرات الحاصلة في العالم، أم سيقبلون أن يظلّوا موضوعه؟

> أوروبا تشعر بالخطر تجاه ما يهدّد وحدتها، وهي المكوَّنة من دول ذات قوميّات ولغات وثقافات متعدّدة ومختلفة، وسوف تدافع عنها بكلّ قوّتها



> ما رسَّخ حضور الفكرة الأوروبية- أساساً- هو الأدب والفكر والفلسفة وسائر العلوم الإنسانية

هل هناك صورة ثقافية واحدة لأوروبا؟ حاول بعض المفكِّرين أن يُبَلْور وحدة أوروبا الثّقافية، من خلال ديمومة الأساطير الكبرى التي شغلت المخيِّلة العامّة، كأسطورة كلٍّ من: عوليس، ودون جوان، ونابوليون بونابارت، أو عبر استعادة «الأمكنة المشتركة»، أو عبر التيارات الكبيرة التي اجتاحت أوروبا، بدءاً من «عصر الأنوار»، إلى النهضة، إلى الرومانسية والسوريالية والعبثية... لكن، هل تكفي هذه المدارس أو التيّارات لصنع وحدة أوروبية ثقافية؟ وماذا عن أوروبا الشمالية التي ما زالت ثقافتها وآدابها في حاجة إلى الاكتشاف؟ ماذا عن أوروبا الشرقية التي ما برحت تشهد حالاً من الاضطراب؟ ماذا عن الجزء اليوناني الذي يمكن وصفه بـ«شتات» الثّقافة الإغريقية؟

الفكرة الأوروبية..

هل تهتزّ مع انسحاب بريطانيا؟

عبده وازن (بيروت)

لم توفِّر «صدمة» انسحاب بريطانيا من الاتّحاد الأوروبي الثّقافة والمثقَّفين، البريطانيين والأوروبيين، على السواء. أوروبا حال حضارية قبل أن تكون معتركاً سياسياً واقتصادياً. ولعل ما رسَّخ حضور الفكرة الأوروبية- أساساً- هو الأدب والفكر والفلسفة وسائر العلوم الإنسانية. وفي تقديمه كتاب «فكرة ما عن أوروبا» (دار اكت سود)، للكاتب «جورج ستينر»، الأوروبي بامتياز، يقول الكاتب «روب ريمان»، رئيس معهد «ناكسوس» للثّقافة الأوروبية: «الأفكار الإنسانية الكبرى: هذه هي الثّقافة الأوروبية».

كيف ستغدو الفكرة الأوروبية بعد انسحاب بريطانيا من الاتّحاد؟ قد يكون الجواب- على مثل هذا السؤال- غير واضح، الآن، على رغم الأثر الذي سيتركه الانسحاب على هذه الفكرة التي تشهد تحدِّيات العولمة الراهنة، التي لا يمكن إسقاط الأثر الأميركي عنها. واللافت أن معظم الأدباء والمثقَّفين البريطانيين عارضوا، بشدّة، هذا الانسحاب، ووقَّعوا بيانات، وكتبوا مقالات، استنكروا فيها الانسحاب. فانضمامهم إلى المجلس الأوروبي لطالما وَفَّرَ لهم فرصاً ثقافية وأدبية مهمّة، خصوصاً ما يرتبط بالترجمة، إضافةً إلى المساحة الواسعة للحوار المفتوح التي أوجدها، ليس مع الأدباء والمثقَّفين الأوروبيين، فحسب، بل مع أدباء العالم ومثقَّفيه، أيضاً.

نشط المجلس كثيراً في حقل ترسيخ الثّقافة الأوروبية ونشرها والترويج لأفكارها ومبادئها. في العام 2000، عام نهاية قرن وبداية آخر، أطلق المجلس الأوروبي ما سُمِّي، حينذاك، «قطار الأدب الأوروبي»، وقد حمل نحو مئة وثلاثين أديباً من أوروبا، وانطلق من لشبونة، في جولة على عواصم ومدن أوروبية عدّة... كانت غاية هذا «القطار» ترويج فكرة الأدب الأوروبي، من خلال اللقاء بين هؤلاء الأدباء و«الجماهير»، وكان عليهم أن يشرحوا- أيضاً- معنى الوحدة الأوروبية. وسواء أنجَحَ «القطار» في أداء مهمَّته أم لم ينجح، فهو عَبَّرَ عن الخشية من طغيان شبح العولمة الأميركية على البلدان الأوروبية وثقافاتها.

أمّا الحدث الآخر فكان في العام 2000، عندما كسرت مجموعة من الأدباء الأوروبيين الحصار الذي ضربته القوات الصربية على ساراييفو، ودخلت المدينة، وأحيت «اللقاء الأوروبي حول الكتاب»، تحت شعار «الكتب ضدّ البنادق»، وعقدت ندوات عدّة، تدعو إلى ثقافة السلام. وعلى غرار هذه المجموعة، انطلقت، من فرانكفورت، «مجموعة 99»، في الغاية نفسها وفي التحدّي نفسه، وكان صاحب الفكرة الروائي «غونتر غراس».

كان لابدّ من أن تشهد أوروبا مثل هذه المبادرات؛ فالهويّة الأوروبية هي هويّة ثقافية، في جزء منها. ويكفي استعراض البرنامج الثّقافي لـ«الاتّحاد الأوروبي» حتى يتبيَّن، بوضوح، طغيان الهمّ الثّقافي على هذا الاتّحاد. فهو يخصِّص- مثلاً- 11 في المئة من موازنته للترجمة الأدبية فقط، علاوةً على إحيائه الكثير من التظاهرات الثّقافية واللقاءات التي لا تحصى، وعلى دعمه الكتاب والقراءة والمسرح والسينما وسواها. وكان التبادل الثّقافي، والأدبي، والفنّي بنداً أساسياً من بنود المجلس. وأكّد اتِّفاق ماستريخت، المبرَم في العام 1992، العلاقة بين الفعل السياسي والفعل الثّقافي. وترسيخاً لمفهوم التعدّد الثّقافي، والديني، واللّغوي، أعلن مجلس الاتّحاد «اليوم الأوروبي السنوي للّغات» وأضحى تقليداً تحتفي به أوروبا. وتدلّ الإحصاءات على أن هناك نحو 200 لغة تعمّ أوروبا، وهي لغات تتوزَّع بين دول وبيئات وإثنيات مختلفة. وأحيا المجلس- أيضاً- ظاهرة «العواصم» الثّقافية الأوروبية. وهذه السنة، تحتفل بهذه الظاهرة مدينة «جنوى» الإيطالية، ومدينة «ليل» الفرنسية. والاحتفال، هنا، يعني تبادل الأعمال الثّقافية، والفنّيّة، والإبداع المشترك؛ ترسيخاً لِما سمّاه المجلس «الفضاء الثّقافي الأوروبي». لكن أسئلة كثيرة تظلّ مطروحة: هل هناك ثقافة أوروبية واحدة؟ هل هناك أدب أوروبي واحد، ومسرح واحد، وسينما واحدة...؟ وهل استطاعت المبادرات أن توحّد الثّقافة الأوروبية في فضاء خاصّ؟

> يكفي استعراض البرنامج الثّقافي لـ«الاتّحاد الأوروبي» حتى يتبيَّن، بوضوح، طغيان الهمّ الثّقافي فهو يخصِّص 11 ٪ من موازنته للترجمة الأدبية فقط

كثيراً ما طُرِحت هذه الأسئلة على الثّقافة الأوروبية، وحاول بعض المفكِّرين أن يجيب عنها، لكنها لا تُطرَح- مثلاً- على الثّقافة الأميركية الجنوبية ولا على الثّقافة الأميركية المتعدّدة المناخات. وقد تمثَّل خصائص الثّقافة الأوروبية في عدم الإجابة الشافية على هذه الأسئلة. وكم أصاب الذين وصفوا أوروبا بـ«السرّ»، بدءاً من خلفيَّتها الأسطورية الفينيقية التي لا علاقة لها بها، وانتهاءً بتسميتها، تاريخياً، «الأرض المجهولة» القائمة شمال بلاد الإغريق. تملك هذه القارة- فعلاً- الكثير من الأسرار؛ إنها مجموعة من الحضارات المنصهرة، ومجموعة من الثّقافات المتداخلة والأديان والقوميات والإثنيات.. إنها «بلاد» الكائن والغريب، «بلاد» الفكر الإنساني الذي يمتزج فيه الفكر الإغريقي (على اختلاف مدارسه)، بالفكر المسيحي، والفكر التنويري، والعلماني.. إنها «بلاد» الجميع، متحاورين، الذين يعترف بعضهم ببعض.

كان «فيكتور هوغو» يعدّ أيّ حرب بين الأوروبيين «حرباً أهليّة». ولم يتوانَ عن الكلام، حينذاك، عن «جنسية أوروبية» قارَنَها بـ«الجنسية الإغريقية» التي برزت في العصر القديم. أما «أندريه مالرو» فرأى، في أوروبا، «بربرية منظَّمة بتيقُّظ، حيث فكرة الحضارة وفكرة النظام تختلطان كلّ يوم». الكاتب «جول رومان» صرخ جهاراً: «أوروبا وطني»، والكاتب البرتغالي إدواردو لورنسو، أشار، في كتابه «أوروبا المفتقدة»، إلى أن هناك «أوروبا أكثر أوروبيّةً، وأوروبا أقلّ أوروبيّةً». ويضيف: «هذا الاختلاف لا علاقة له بالثقل الاقتصادي، أو حتى السياسي داخل الاتّحاد». لكن، أليس هناك- أيضاً- أوروبا الأطراف، وأوروبا «المحور»؟ أليس هناك العالم

لا يبدو أنّه من اليسير أن ينفصل شعب ما عن ذاكرته، كما لا يمكن أن ينفصل عن لغته أو عن أخلاقه العميقة؛ لذلك يبدو انفصال بريطانيا راهناً (2016)، مثلاً، مجرّد تمثيلية حديثة بين أعضاء العائلة السردية الواحدة، أمام غير الغربيين. يتمّ البحث - في الواقع - عن «حبكة» جديدة للقصة نفسها. إنّها معركة حدود بين الدول، لكن لا فاعليّة لها على مستوى الهويّات السردية للشعوب. ولأنّ كلّ معارك الحدود معارك خاسرة ومصطنعة، فإنّ الشعوب تظلّ تنتظر الفرصة دوماً لإعادة انتماء بعضها إلى البعض الآخر، بلا أيّ خجل سردي.

أوروبا الفلاسفة..
التي لا يُمكن الانفصال عنها

د. فتحي المسكيني (تونس)

متى أصبحت أوروبا «مشكلاً فلسفيّاً»؟ يبدو أنّ كانط هو أوّل من دشّن نوع الاستشكال الذي قاد إلى فكرة أوروبا أو «الإنسانية الأوروبية»، كما ضبطها هوسرل. ويبدو أنّه التقط هذا الخيط الفلسفي عندما أخذ الأوروبيون، وخاصة الألمان، في التساؤل والبحث عن إجابة للسؤال: «ما هو التنوير» (1784). ربّما كانت إجابة كانط على النحو التالي: «ما هي أوروبا»؟- إنّها إنسانية التنوير. وعلى الرغم من ظهور فلاسفة لا يؤمنون بأوروبيّة الفلسفة، بل بغربيّتها، بل بأنّها «تاريخ العالم» على أفواه الأوروبيين، مثل هيغل وشيلنغ، وبعد ذلك هيدغر أو دريدا، فإنّ فلاسفة حاسمين بقدر ما هم مختلفون (من قبيل نيتشه وهوسرل وباتوشكا وفوكو وريكور وهابرماس) ظلّوا يكنّون للسؤال عن أوروبا كلّ الاحترام الفلسفي المناسب. ومنذ نيتشه تخصيصاً ظلّ السؤال «ما معنى أن تكون أوروبيّاً جيّداً؟» جزءاً استراتيجياً من أيّ «جنيالوجيا للأخلاق» الأوروبية (1887) وسؤالاً مناسباً تماماً للمتفلسفة. وهو قد بنى صلاحيّة أو أحقيّة هذا السؤال على ملاحظة رشيقة بقدر ما هي مزعجة: لماذا «يتأورب» الهنود ولا «يتهنّد» الأوروبيون؟. وكان أكبر إيلام فلسفي لروح حرّة مثل نيتشه أن تنزلق أوروبا في ضرب من «البوذية» الجديدة. وهو يتأوّل هذا المنزلق بأنّه جزء عميق من العدميّة الأوروبية.

ما هي «أوروبا الفلاسفة» إذن؟ تبدو لنا الإجابة عن هذا السؤال ممكنة، على الأقلّ، من خلال الأسئلة الفلسفية التالية: هل هي نوع مخصوص من معنى «الإنسانية» المأزومة (هوسرل) أم «هويّة سردية» عليها الدخول في تمارين عامة في آداب الصفح عن نفسها(ريكور) أم هي دستور تواصلي قابل للكونَنة (هابرماس 2012) أم هي مجرّد سوق عجوز لرأس المال النيوليبرالي (فوكو)؟ أم هي جهاز تلفّظ استعماري آن الأوان لـ«تريفيه» (provincializing)كما دعا إلى ذلك أحد مفكّري الهند (ديباش شكرابارتي 2007)؟ - ثمّ عندئذ: أيّ معنى للانفصال عنها؟ كما فعلت بريطانيا راهناً؟

لنتذكّر بأنّ رأس الأمر في كتاب هوسرل أزمة العلوم الأوروبية والذي حُرِّرَ ما بين 1934 و1937، هو أنّ أزمة أوروبا هي أزمة «معنى»: لقد فقد العلم الأوروبي «غايته» (telos) ودلالته بالنسبة إلى الحياة، بعد أن انطلق منذ عصر النهضة يبحث عن تأسيس لاستقلالية الإنسانية الأوروبية بناء على تصوّر جديد للفلسفة، ألا وهو أنّ الفلسفة ليس لها من هدف آخر سوى «الكفاح من أجل معنى الإنسان». لكنّ «عالم الحياة» الذي عملت الفلسفة الأوروبية على اختراعه لم يعد قابلاً للعيش. ثمّة تنافر في صلب معنى الحياة الحديثة نفسها: لقد نسيت العلوم الموضوعية أنّها هي نفسها تشكيلات «ذاتية» من عالم معيش بعينه. إنّ العلم الأوروبي قد نسي عالم الحياة الذي أنتجه. وحسب أحد تلاميذ هوسرل المميّزين والذين أخذوا على عاتقهم هذا النوع من الطرح لأزمة العلوم الأوروبية، هو

أوروبا تعوّدت أن تولّد من «التدمير الخلّاق»؛ فبعد تدمير المدينة اليونانية وبعد انهيار الإمبراطورية الرومانية صارت فكرة أوروبا ممكنة في العصور الوسطى



الثالث الأوروبي، والعالم الأوّل الأوروبي؟

سُئِل «فرنسيس فوكوياما»، قبل أيّام قليلة، عن توسيع «الرقعة» الأوروبية، فعَدَّ ذلك «إعادة توحيد نصفَيْ أوروبا اللذين قسمتهما الحرب الباردة»، وأشار إلى الصعوبات الجمّة التي ستواجه إعادة التوحيد هذه. لكن إعادة التوحيد ستعني - أيضاً- نهاية الزعامة الفرنسية - الألمانية في الاتّحاد الأوروبي. وإذا كانت ألمانيا نفسها عانت الكثير عقب توحيد نصفَيْها، فما تراه يكون أمر أوروبا؟

هل هناك صورة ثقافية واحدة لأوروبا؟ حاول بعض المفكّرين أن يُبَلْوِر وحدة أوروبا الثّقافية، من خلال ديمومة الأساطير الكبرى التي شغلت المخيِّلة العامّة، كأسطورة كلٍّ من عوليس، ودون جوان، ونابوليون بونابارت، أو عبر استعادة «الأمكنة المشتركة»، أو عبر التيّارات الكبيرة التي اجتاحت أوروبا، بدءاً من «عصر الأنوار» إلى النهضة، إلى الرومانسية، والسوريالية، والعبثية... لكن، هل تكفي هذه المدارس أو التيّارات لصنع وحدة أوروبية ثقافية؟ وماذا عن أوروبا الشمالية التي ما زالت ثقافتها وآدابها في حاجة إلى الاكتشاف؟ ماذا عن أوروبا الشرقية التي ما برحت تشهد حالاً من الاضطراب؟ ماذا عن الجزء اليوناني الذي يمكن وصفه بـ«شتات» الثّقافة الإغريقية؟

قد يكون هناك فضاء فكري، وروحي أوروبي، لكنه يظلّ فضاءً غامضاً، وعلى قدرٍ غير قليل من الالتباس! وهذا الفضاء يتمتَّع كثيراً بنعمة الحرّيّة ونعمة الاختلاف والتعدّد. وهذه النعمة هي التي تسمح لبعض الكتّاب أن يكتبوا بأيّة لغة أوروبية يشاؤونها. وهي التي جعلت الروسي «أندريه ماكين»- مثلاً- كاتباً فرنسياً بامتياز، وكذلك الألمانية «أغوتا كريستوف»، والتشيكي «ميلان كونديرا». وهذا الأخير لن يغضب على الفرنسيين إذا عَدّوه، بعد اليوم، كاتباً فرنكوفونياً، فقد أصبح، الآن، مواطناً أوروبياً، ولن يهمّه بأيَّة لغة تصدر كتبه، قبل أن تصدر بالفرنسية.

في أوج مواجهة العولمة الأميركية، سعى المجلس الأوروبي إلى وضع كتاب عن الأدب الأوروبي، وكان عنوانه «مختصر الأدب الأوروبي». لكن هذا الكتاب لم يتمكّن من رصد خصائص هذا الأدب، بصفته أدباً عامّاً، بل هو عَدَّدَ بعض الميزات التي تَتَّسم بها آداب أوروبا، كالأدب الفرنسي، والأدب الألماني، والأدب الإنجليزي...

ترى: هل هناك- حقّاً- أدب أوروبي صرف، يشبه- ولو مع كثير من الاختلاف- الأدب الأميركي - اللاتيني، أو الأدب الصيني، أو الأدب الهندي، أم أن هناك آداباً أوروبية، منفصلاً بعضها عن بعض، مقدار ما هي متقاربة، بعضها من بعض؟

أمّا الآن، بعد انسحاب بريطانيا من الاتّحاد الأوروبي، فهو يهدّد- أيضاً- بانسحاب دول أوروبية أخرى من هذا الاتّحاد، فما تراه سيكون حال الثّقافة الأوروبية؟

سُئِل «فرنسيس فوكوياما»، عن توسيع «الرقعة» الأوروبية، فعَدَّ ذلك «إعادة توحيد نصفَيْ أوروبا اللذين قسمتهما الحرب الباردة»

السوق صارت تخلق الدولة؛ لا شرعية لدولة بلا سوق تشرّع لها. في هذا السياق، أتى «فوكو» إلى تشخيصه المؤلم لدلالة «سياسة الحياة» التي انتهجتها دول أوروبا



الفيلسوف التشيكي جان باتوشكا، وفي كتاب يحمل عنواناً لافتاً هو «أفلاطون وأوروبا» (1973)، فإنّ أوروبا تعوّدت أن تولَد من «التدمير الخلّاق»؛ فبعد تدمير المدينة اليونانية وبعد انهيار الإمبراطورية الرومانية، صارت فكرة أوروبا ممكنة في العصور الوسطى. وكلّ من يحمل هذه الذاكرة المخصوصة هو أوروبي. أوروبا ككيان هي اكتشاف قروسطي. وحسب باتوشكا فإنّ «العناية بالنفس»(epimeleia tes psyches) التي اخترعها أفلاطون هي الفكرة التي اخترعت أوروبا. والمسيحية لم تفعل غير تكريس هذا الاختراع الأخلاقي وحوّلته إلى مقدّس.

علينا أن نتساءل الآن: إذا كانت أزمة الإنسانية الأوروبية، حسب هوسرل، هي أزمة معنى فإلى أيّ مدى يمكن للفلاسفة اللاحقين، والذين يعدونّ هذا التشخيص لحظة حاسمة في تاريخ التساؤل حول مفهوم أوروبا، ونعني خاصة هنا فوكو وباتوشكا وريكور وهابرماس وآلان باديو، أن يفلحوا في حلّ أزمة المعنى بواسطة نماذج تأويلية تخطّت سؤال فلسفة الذات المتعالية عن المعنى (أي تجاوزت براديغم الوعي) وامتشقت أدوات تفكير واستشكال من نوع أركيولوجي (فوكو) أو سردي (ريكور) أو تواصلي (هابرماس)؟

في سنة 1979 ألقى فوكو درساً مثيراً حول «النيوليبرالية». وفيه هو يقيم تمييزاً فاصلاً بين الليبرالية الكلاسيكية، والتي تدور حول هذا السؤال: «كيف يمكن، داخل مجتمع سياسي معيّن، أن نقتطع أو نهيّئ فضاءً حرّاً يكون هو فضاء السوق»، وبين النيوليبرالية، قائلاً: «إنّ مشكل النيوليبرالية هو على الضدّ من ذلك، أن نعرف كيف يمكننا أن نعدّل الاستخدام العالمي للسلطة السياسية على أساس مبادئ اقتصاد السوق». ما هو جديد، وهو ما انخرطت فيه أوروبا الموحّدة، هو تعديل استعمال السلطة على أساس السوق وليس العكس. كانت الدولة هي التي تخلق السوق، أمّا الآن فإنّ السوق هي التي صارت تخلق الدولة. لا شرعية لدولة بلا سوق تشرّع لها. في هذا السياق أتى فوكو إلى تشخيصه المؤلم لدلالة «سياسة الحياة» التي انتهجتها دول أوروبا: إنّ صرف كلّ الاهتمام إلى الصحّة ونمط الحياة لسكّانها يؤدّي إلى إعلان مبدأ أخلاقياتي كلبيّ: «عش، واترك الآخرين يموتون (!)». ذلك ما دعا البعض إلى استعمال فوكو راهناً لتأويل موقف بعض الدولة الأوروبية من أزمة اللاجئين. مجتمعات السوق لا تستطيع أن تستقبل اللاجئين، أي المواطنين من دون سوق.

في سنة 1992 طرح ريكور سؤالاً طريفاً حول أوروبا المستقبل قائلاً: «أيّ خُلق (éthos) جديد لأوروبا؟»، مقدّماً له في صيغة الخوف. وخوف ريكور ينطلق من أنّ الرغبة في الذهاب بأوروبا إلى نطاق يتجاوز الشكل الدستوري الذي انبنت عليه «الدولة الأمة» هو موقف لا يخلو من أخطار. ورغم ذلك يستحسن ريكور مصطلح «ما بعد القومي»، وإن كان يحصره في أنّ الأمر يتعلّق بوضعية غير مسبوقة، ومن ثَمّ بتشريع مؤسسات على غير مثال سبق. إنّ الأمر عنده لا يتعدّى «الخيال السياسي». وحسب رأيه هو لا يخرج عن النموذج المعروف دائماً، أي المزاوجة بين «الهويّة» و«الغيرية» في وعي الشعوب. وينحصر دور الفلسفة في اقتراح «نماذج إدماج» بين المفهومين. وفي هذا الإطار يقترح ريكور ثلاثة نماذج : أ- نموذج الترجمة. ب- نموذج تبادل أشكال الذاكرة. وأخيراً؛ ج- نموذج الصفح.

أوروبا هي نمط من تبادل الذاكرة بواسطة الهويّات. ينبّه ريكور إلى أنّ الذاكرة ليست مجرد ملكة نفسانية، بل ما يركّز عليه فيها هو وظيفة «السرد»، أي تلك القدرة لدى شعب ما على حفظ ما هو فردي أو جماعي بواسطة قصص نوعيّة من خلالها نحن ننجح في كلّ مرّة في تفصيل وتشكيل زمانيتنا الخاصة. وبهذا المعنى فإنّ أوروبا هي «الهويّة السردية» لجملة من الشعوب التي تؤخذ هنا كمجموعة متميّزة من الشخوص الروائية. ممّا يعني أنّ أوروبا هي بمثابة «حبكة» سردية بفضلها يمكن لشعوب معيّنة أن تؤمّن الوحدة الزمانية لقصّة أساسية من خلالها يحكي الناس تاريخ أنفسهم وأحداث التاريخ الذي يعيشونه في الوقت نفسه. أوروبا، حسب ريكور، هويّة سردية متحركة. هي «تاريخ محكيّ» بطرق مختلفة لأنّ تاريخ النفس يأخذ في الحسبان تاريخ الغير. ومن ثمّة تتكون تواريخ أو قصص من درجة ثانية. وحسب ريكور لا يتعلّق الأمر بأن نعيش ما عاشه الآخر، بل فقط أن نتبادل الذاكرة معه. أوروبا هي مجال للاعتراف بذاكرة الآخر بواسطة السرد. ما يهدّد أوروبا هو الهويّات المغلقة والمتحجرة. تلك التي تتم حراستها بواسطة الذاكرة الجماعية التي لا تعرف من سند سردي سوى «الأحداث التأسيسية» المثبّتة بلا رجعة. ولذلك يقترح ريكور أن يكون «الإيتوس أو الخُلق الأوروبي» المنشود عبارة عن مجهود من أجل «قراءة متعدّدة» للنفس أي ضرباً من «حكاية القصة بطريقة أخرى» تعوّض «الشفقة التاريخية» بملكة «التنافس بين السرديات». وليس من سند مناسب لهذه المهمّة مثل «تبادل الذاكرات الثقافية». وهو يقوم على الرغبة في «التقاسم الرمزي والمجلّ لعمليات استنكار الأحداث المؤسّسة للثقافات القومية الأخرى كما لذاكرات الأقليات أو الطوائف الدينية الأقليّة». وليس ذلك لمجرد التقاسم، بل لمساعدة الشعوب بعضها بعضاً على تحرير الحياة داخلها من سلطة «التراث» الذي فقد القدرة على الانتماء إلينا. وذلك لفائدة التراث الذي مازال حيّاً. يقول ريكور: «إنّ المستقبل الذي لم يتحقّق في الماضي هو يمثّل على الأرجح الجزء الأكثر ثراءً من تراث ما». أوروبا فضاء من أجل هدف سردي نبيل: تحرير مستقبل الماضي بواسطة تبادل الذاكرة. تحرير كلّ تلك الوعود التي لم يستطع الماضي أن يفي بها.

في هذا الصدد يقحم ريكور نموذجه الثالث في تصوّر خُلق المستقبل الأوروبي، نموذج الصفح. لا يمكن التحرّر من الجزء المسيء من الماضي إلاّ بأن نعيد حكايته بطريقة مغايرة. وذلك يعني من خلال خلق هويّة سردية جديدة. وحسب ريكور فإنّ «الصفح هو شكل مخصوص في مراجعة الماضي، وعبره، مراجعة الهويّة السردية الخاصة بكلّ فرد». لكنّ الشرط هنا هو أن تكون «مراجعة في الجمع» وليس فقط في المفرد. ومن ثم فإنّ الصفح هو «مراجعة متبادلة» يكون تحرير وعود الماضي التي لم يتمّ الإيفاء بها هو ثمرتها العليا. وأهمّ نقطة يقف عندها ريكور هنا هي تلك المتعلّقة بما يُسمّى «جروح» الماضي: إنّ تبادل الذاكرة ينبغي أن يتمّ على مستوى «الآلام» وليس فقط على مستوى الاحتفاء بـ«الأحداث الكبرى». وهذه الآلام أو العذابات لها دور خطير في تشكيل التاريخ: إلى جانب الهويّات السردية وإلى جانب تضافر تواريخ الذاكرة، تمثّل آلام الآخرين محوراً حاسماً في بلورة فضاء انتماء جديد في أوروبا. يقول ريكور: «إنّ إحدى السماء الكبرى في تاريخ أوروبا هي الحجم الهائل من العذابات التي تعرّضت لها الدول.. في الماضي. إنّ تاريخ أوروبا تاريخٌ قاسٍ: حروب أديان، حروب غزو، حروب إبادة، إخضاع الأقليات العرقية، طرد أو استعباد الأقليات الدينية..». وحسب ريكور لا مخرج من هذا «الكابوس» الأوروبي إلاّ من خلال: مراجعة السرديات الهوويّة والتضافر مع سرديات الغير، وأخيراً «فهم آلام الآخرين في الماضي والحاضر».

ما هو مطلوب من شعوب أوروبا، حسب ريكور، هو أن تنخرط في «تبادل للذاكرات المجروحة»، ومن ثَمّ أن «تتخيل آلام الآخرين» وأن تعيش ذلك كنوعٍ من الصفح، ولكن مع تنبيهين كبيرين: أوّلاً عدم الخلط بين الصفح والنسيان؛ قال: «لا نستطيع أن نصفح إلاّ حيث لا يوجد نسيان». وثانياً أن نحترم فترة الصبر التي يحتاجها طلب الصفح. قال: «ثمّة زمن لما لا يمكن الصفح عنه، وثمّة زمن للصفح. إنّ الصفح يتطلّب صبراً طويلاً».- مساهمة ريكور في اقتراح خُلق جديد لأوروبا هي: أ- أنّ الترجمة هي شرط الكونية بين اللغات. ب- أن السرديات المتقاطعة وحدها تفتح الذاكرات على بعضها البعض. ج- أنّ الصفح هو الطريقة الوحيدة لكسر الدَّين والنسيان وفتح المجال نحو الاعتراف والعدل تجاه آلام الآخرين. بذلك كلّه، فقط، تكون أوروبا قد حصلت على ما يُشبه الخُلق المناسب للمستقبل.

ما يهدّد أوروبا هو الهويّات المغلقة والمتحجّرة؛ تلك التي تتمّ حراستها بواسطة الذاكرة الجماعية التي لا تعرف من سند سردي سوى «الأحداث التأسيسية» المثبّتة بلا رجعة



بصمات علي قنديل



رُبَّما كان قَدَر الشاعر المصري علي قنديل (1953 - 1975) أن يتموقع بين شوائب جيلَيْن: جيل ما قبل الخمسينيات، وجيل ما بعدها، وهو- في الحقيقة- جيل واحد، هناك مَنْ رأى أنه من المجحف وضعه داخل السّلة نفسها، وآخرون لم يجدوا، إلى اليوم، حرجاً في اتِّهامه بأنه جيل الانقلاب على نفسه، على نحو ما أَفْلته الظروف السياسية.

في قلب هذا السياق، ظهر علي قنديل، متسلِّلاً بحزمة قصائد، عبر ترعة، من الراجح أن لا أحد من أنداده أدركَها في تلك الآونة، وكأنه أراد، بذلك، تهريبها نحو الحلم والمستقبل الغيبي.

في مقدَّمة آثاره الشعرية، التي جُمِعت بعد رحيله بفترة، نَحَت الشاعر عفيفي مطر شاهدة في حقّ رفيقه الملهَم، جاء فيها: «يكوِّن علي قنديل، بحياته، وموته، وكتاباته، ظاهرة خارقة للاستيعاب والفهم المبكِّرَيْن، وسؤالاً عظيماً، ما يزال مطروحاً بعد أن رحل...».

مجلّة «الدوحة» تستعيد بصمات الشاعر علي قنديل، في هذا الملفّ الخاصّ.

قبل واحد وأربعين عاماً، في الساعة الواحدة ظهراً، تركتُ علي قنديل على باب قصر الثّقافة في كفر الشيخ، مع محمد الشهاوي، حيث كان يختار الكتب التي ستقدَّم جوائز لمسابقة الشعر السنوية على مستوى المحافظة؛ فقد كان حريصاً على أن تكون الجائزة كتباً بدلاً من النقود، التي كان يعرف أن الشعراء الفائزين سيشترون بها السجائر، ولم أكن أعرف لحظتها أنني سأكون صاحب الجائزة الأولى، وصاحب النظرة الأخيرة لهذا الشاعر، إذ صدمته سيارة من سيّارات الجيش بعد نصف ساعة من مغادرتي للقصر مع شقيقه. كان ذلك في 17 يوليو/تموز، 1975.

ذهب في طريق آخر

علي عفيفي

لم يكن سهلاً أن يقتنع أحد مثلي بأن علي قنديل يمثِّل شخصيّة استثنائية. كان يكبرني بثلاثة أعوام، وكنت في الثامنة عشرة من عمري.. لكن، كان بداخلي يقين أنه رجل استثنائي. انضممت إلى جماعة حوريس الأدبية في كفر الشيخ، التي أسَّسها علي قنديل، واختار اسمها، مع عدد من كبار شعراء كفر الشيخ في ذلك الوقت. وكم كانت كلماته فاعلة في نفسي عندما قرأ أولى قصائدي، وعَلَّق قائلاً: «ما أنت شاعر أَهُه». حينها، حازت شاعريَّتي المبتدئة ثقةً، كنت في حاجة كبيرة إليها، ولديّ رغبة في كتابة حقيقية. ومنذ ذلك التاريخ، أصبحت أصغر عضو في جماعة حوريس، أسافر في صحبة علي قنديل، وممدوح المتولي، ومحمد الشهاوي، وأحمد سماحة، وعبد الدايم الشاذلي، وإبراهيم قنديل، إلى محافظات الدلتا، حيث تعقد ندوات في الإسكندرية والمنصورة، والشرقية، ودمنهور، وغيرها، وفي كلّ مرّة، كنت أستمتع بوجودي ضمن هذا الفريق الإبداعي المتميِّز، وأشعر وسطهم بأن قامتي مشدودة، وفي كلّ المرات، وبعد كلّ أمسيّة، كان شعراء المحافظتَيْن يلتقون في مقهى، ويدور الحوار. وعندما يبدأ علي قنديل في الكلام يزداد إصغاء الجميع، لحظةً بعد لحظة؛ إذ يستيقظ من داخله مارد حكيم، رفيع الثّقافة، منهجيّ، منظَّم، ثاقب الرأي، واثق من معرفته، جديد الكلام، موسوعيّ، وكنت، في داخلي، أزهو به، مدركاً أن الفارق بيننا ضيِّق في السنّ، واسع في الثّقافة والمعرفة، لكنه أصبح أنموذجاً لشاعر مثقَّف كبير في مقتبل العمر، يعطيك المَثَل لكي تحاول اللحاق به.

في هذا العام، تعلَّمت معاني الصداقة مع هؤلاء. كان علي قنديل يطلب من كلّ منّا أن يُخرج ما في جيبه من نقود، وكان محمد الشهاوي يحتفظ بأجرة الذهاب والإياب التي يصرفها لنا قصر الثّقافة، بالإضافة إلى ما يجمعه من هذا الفريق متواضع الحال، ويتولّى الإنفاق على الجميع طوال الرحلة، مانعاً أيّاً منّا من التصرُّف، بحماقة، في القليل الذي نملكه من النقود، وكانت حماقاتنا لا تتجاوز الرغبة الدائمة في التدخين، وامتلاك علبة سجائر كاملة في هذا الوقت.

كان علي قنديل أنيقاً في بساطة، خفيف الظلّ في أدب، لبق الحديث، حكيم القرار، تنجذب إلى نبله، وفكاهاته، وثقافته، واهتمامه بشؤونك، كأنه وليّ أمرك. وعندما قرّر الرحيل، ظهر ضباب كثيف في طريق، كان يعرف هو مسالكه، وكنت أتمنّى أن أصاحبه فيه، لكنه قرّر فجأة أن ينهب في طريق آخر.

بعد رحيل علي قنديل، توقَّف الجميع، تقريباً، عن الكتابة، حتى عفيفي مطر الذي عَرَّفني إليه علي قنديل أصابته هذه السكتة الكتابية الغريبة لفترة، و- ربّما- كان مخرجه منها هو هذه المقدِّمة الرائعة المتميّزة التي كتبها لديوان «كائنات علي قنديل الطالعة» الذي أسهمنا جميعاً، وقتها، في طباعته، مع بعض أصدقائه من شعراء جماعة «إضاءة»، وبعض زملائه في طبّ القصر العيني. ومن وقتها، أصبح أصدقاؤه أصدقاء لنا، وفي ذكراه الأولى، كانت طبعة ديوانه الأولى قد صدرت من دار الثّقافة الجديدة، تتصدَّرها مقدِّمة محمد عفيفي مطر، برسوم الفنّان الراحل بكري محمد بكري. وبعدها، ولمدة تزيد على عشرين عاماً، أصبح مهرجان علي قنديل الشعري، في كفر الشيخ، مناسبة ننتظرها، وأزعم أن الوسط الثّقافي المصري- أيضاً- كان ينتظرها، بوصفه المهرجان الأبرز بين كلّ المناسبات الشعرية المصرية، في ذلك الوقت.

لم أحفظ قصائدي، لكني استظهرت قصائد علي قنديل كلّها عن ظهر قلب. وفي البدايات، كنت أشعر أنها تنطوي على سرّ شعريّ، لم تمكِّنّي أدواتي النقدية من فكّ شيفرته- ربّما- إلى الآن:

«في عمق الأعماق سرّ، فابحثوا، سرّ يزحزح ناصية الآفاق». ترى: أيّ سرّ هذا الذي طلب منا أن نبحث عنه ونطارده؟ تارةً كنت ألجأ إلى اللغة فأجده يحرِّضني على العمق، بل عمق الأعماق، لا على السطحية والتفاهة، وكان من بين الكتب التي اختارها جائزةً لي «جمهورية أفلاطون» و«ثورة الشعر الحديث»، وتارةً يحرِّض على البحث في العمق، لا على الوصول إلى الأعماق فحسب. لعلّه كان يعرف قوّة المعرفة؛ كونها السرّ الذي، من خلاله، يمكن للإنسان أن يسيطر على الأشياء ويطوِّعها، المعرفة التي بها يمكن تحسين الحياة، من لحظة إلى أخرى، وبها يمكن للشعراء زحزحة الآفاق، وزلزلة المستقرّ، وإيجاد قوانين جديدة، وكائنات جديدة، وعوالم جديدة. كان علي قنديل يقول:

حمَّلتني ثقل هذه الأمانة، الطبّ والشعر والكهانة،

محبة تلك أم خيانة؟؛ إذن، فالشعر مسؤولية، لا تقلّ عن مسؤولية الطبيب أو الكاهن، وهو ليس لعبة، ولا حلية اجتماعية؛ إنه مسؤولية كبرى، مسؤولية فكّ القيود عن الخيال، وتحرير العقل في فضاء المعرفة، وقاعدة إطلاق الأسئلة بغير شروط، إنه مانح اللغة أرواحاً جديدة، من لحظة إلى أخرى، بما يصنعه من سياقات جديدة تمنح المفردات دلالات جديدة، فلا تموت اللّغة ولا تبلى. والشعر هو تربية للنفس، تربية تلزم صاحبها بالخضوع لسلطان النحو والعروض فيتعلَّم النظام والدقّة، بينما لا يصبح شاعراً إلا بالخروج عن التنميط والركون إلى السهل والجاهز:

يمكن لعبق النارنج أن ينبت بين عروق الصحراء

وأن يكتب تاريخه على مساحات الأوجه الميِّتة

حين يسقط الظلّ

كاشفاً عن بقعة النور التي تنمو كوردةٍ في كلّ اتّجاه

ويستدرج الساحر الآدميّ شمسه

من مدارات الغروب.

هكذا تبدأ قصيدة «كائنات علي قنديل الطالعة» بالإمكان، هي كائنات شعرية جديدة، وبالشعر يصبح عبق النارنج، لا النارنج، وكائناً ينبت في الصحراء، في تحدٍّ لشروط الوجود بغير الماء، يحدث هذا عندما ترى الأشياء من منظور جديد، فالظلّ يُعرَف بالنور، والنور هو صانع الظلّ، لكننا، في واقع الكائنات الجديد، سنكشف عن بقعة النور عندما يسقط الظلّ، حيث السائد هو الظلّ، و- ربَّما- الظلام، والشحيح هو النور، ومن هنا، يأتي الإمكان ويبدأ بالكشف عن النور، حيث لا طريق في الظلام الحالك. في هذه اللحظة، يستدرج الإنسان الساحر شمسه، تلك الشمس المراوغة، التي تركن لمدارات الغروب والهروب، تحتاج إلى الاستدراج، وكلّ هذا «يمكن». وفي قصيدة «كونشرتو الإمكان والعصافير الطليقة» نقرأ:

في الإمكان الأبدع

أبدع ممّا كان.

قانون جديد يضرب، ببساطة وعنف، قوانين الركود والسكون والاستسلام للسائد، يزلزل عروش الاستقرار الفكري، الذي يرسِّخه المؤمنون بالاستقرار، والطامحون إلى سيادة أبدية، بحقّ، وبغير حقّ. الإمكان عند علي



في بداية السبعينيات كان أفق القصيدة العربية الحديثة، بكلّ أنواعه، قد اكتمل أو في طور اكتماله، ولم يكن أمام الموجة الثالثة إلّا التمرد والخروج على السياق الذي تمّ تكريسه، فظهرت الخروجات حادّة وصريحة: في العراق، في «مدرسة كركوك»، و- بالأخصّ- في تجربة سرجون بولص وصلاح فائق، وفي لبنان في تجربة وديع سعاده وعباس بيضون، بينما ظلّ السياق الشعري، في مصر، على حالته، باستثناء الشاعر «محمد عفيفي مطر» الذي شكّل وحده خروجاً حادّاً، وأسّس لنصّ جديد يتناقض كلّيّاً مع شعرية الروّاد.

الجوّ العامّ الذي ظهر فيه

فتحي عبدالله

أما السبعينيون فقد لعبوا على إعادة إنتاج نصّ الحداثة، بأنماطه المتعدّدة، فمنهم من أعاد إنتاج شعريّة «صلاح عبد الصبور»، مثل محمد سليمان، ومنهم من استلهم أداءات أدونيس الشعرية وقيمه الروحية، رغم ما بينهما من اختلافات، مثل «عبد المنعم رمضان»، أما الخروج الحقيقي فقد كان لعلي قنديل وحلمي سالم.

وعندما استطاعت الحركة الشعرية، في مصر، إنتاج نصّ جديد، يتقاطع ويتناقض، في الآن نفسه، مع الميراث الروحي ومع أشكال التعبير المتاحة مع الموجة الرابعة، في بداية الثمانينيات، شارك بعض السبعينيين في إنتاج هذا النصّ، مثل: محمد صالح، وأحمد طه، ومحمد آدم، وفريد أبو سعده، كلّ بحسب معرفته وتقنياته التي اكتسبها من الكتابة المتكرّرة.

وتميّزت شعريّة «علي قنديل» الذي توفّي مبكراً- عن اثنين وعشرين عاماً- بالرؤية النافذة، إذ أدرك حقيقة الصراع في المجتمع، وما يحدث فيه من كوارث، ليس عن طريق المعرفة فقط، بل بالحس والمعايشة.

وقد تأثّرت هذه الرؤية بموروث الجماعة الروحي أو الوعي الكلّي الذي يحكم سلوك الأفراد والجماعات، ويهيمن عليه، وهي غنائية ومثالية، في مجملها، وذات إيقاع ساحر، لا ينتمي إلى الإيقاع الخالص، كما لا ينتمي إلى النثر الخالص، وهي روح متألّمة، لكنها ليست مأساوية، وهي أقرب إلى ما هو بدائي أو فطري لدى الإنسان. كما يظهر هذا التسامي في أخوّة الإنسان مع الحيوانات والجمادات أو مع الطبيعة، بشكل عامّ، إذ شكّلت الطبيعة، بمفرداتها الكثيرة، محوراً أساسياً لدى الشاعر، سواء في الخيال، وفي الدلالة، وفي المسمّيات التي تنتمي إليها.

فالتجربة كلّها تقوم على إدراك أهمّيّة الصراع في كلّ شيء: في العالم، وفي المجتمع، وفي الذات، إلّا أنها تأخذ، في كلّ نوع، شكلاً مميَّزاً؛ ففي إطار الصراع العامّ يقول:

«هنا الأرض صومعة، تتقلّب في كفّ وحش البراري، وترقص للحلم فارغة. والنهاية تنداح في موجة من الجَزْر، والبحر جُروف وتفّاحة من عصير الخديعة».

فالعالم كلّه سجن صغير «صومعة»، وهذه الصومعة ليست للعبادة، أو لتخزين الغلال، بل تتقلّب في كفّ وحش من البراري، ولا يتحقّق أحلام الجماعة البشرية فيها، وهم بين الموت والخديعة.

أمّا الصراع الدائم في المجتمع، فإنه لا ينتهي، ولا حدود له، وقد كشفه الشاعر بطريقة مباشرة وجارحة- أيضاً- إذ يقول:

أيّام الفقر زاعقة كالحريق، بطيئة كخيبة الأمل.
مجرم من يفتقر
مجرم من يغتني

لكنما الأشدّاء أولو البأس هم الصابرون على العوز، الحازمون على البطون، الحازمون على الشرف».

أمّا عذابات الذات وصراعها مع كلّ القوى التي تسيطر، وتدفع المصائر البشرية إلى الهاوية فإنها محور التجربة الأساسي، و إن أخذت أنماطاً في الأداء متنوّعة، بحسب ما يمرّ به من اختبارات، فأحياناً يقول:

«لا أفق يبصرني
لا أسماء
مزروعة خطاي في تهدُّج الرثاء
غداً، تشقّني الرياح رافداً للدمع
خفق اللهيب بعضي،
وبعضي القريب»

هذه الذات الهشّة والضعيفة، والتي لا تحقّق وجودها الإنساني، تأتي كثيراً في النصوص إلّا أن الشاعر يحدّد، في نصّ آخر، ما يعانيه من الوحدة :

في الوحدة
يعرف صدري أن يفتح ذاته، وتأمن كلّ القرون المخبوءة فيه، فتخرج لا تخشى الحديد الذي ينطلق في الشوارع، ولا العيون الخبيثة التي على اللحظة، ولا العكارة التي لا تستريح، وليس لها شاغل إلّا إفساد اشتهائي وإفساد دمعي.

بدأت تجربة علي قنديل متأثّرة بالنصّ الشائع، وبالمعرفة السائدة، وهذا أمر ضروري حتى يتعرّف بالأنموذج الذي يختاره، ويظهر هذا في القسم الأوَّل من ديوان «الآثار الشعرية الكاملة» تحت عنوان «قصائد أولى» (1970 - 1973)، وكان من أكثر الاصوات المؤثّرة فيه صلاح عبد الصبور وعفيفي مطر.و رغم ما بينهما من تناقضات، فقد تأثّر بقدرة عبد الصبور على التأمُّل القريب والبناء النثري للجمله الشعرية، مثل:



يا ليل،
يا محيطنا المقدَّس النبيل،
الشمس خلف بابنا تكاد أن تبين،
ونحن في ظلامك الأمين
نخاف نورها وزهرها الجريء

أمّا معايشته لعفيفي مطر وصداقته الدائمة له، فقد أثَّرت في معرفته أوَّلاً، حتى أنه حدّد انحيازاته مبكِّراً، سواء الاجتماعية والشعرية، ومن أهمّها اهتمامه بالثقافة المصرية القديمة ورموزها الفاعلة، مثل:

حوريس يطلع بالشعير وبالغلال
بمواسم الأرزّ السخيّة
متعالياً مثل النخيل
حرّاً كأطراف البحيرات القصيّة،
لكنه عند الهضاب
ما زال ظلّاً واغتراب

وكذلك اهتمامه بالتصوُّف، وإن جاء أكثر شفافيةً وأكثر وصولاً

للأشياء والحالات من عفيفي مطر؛ إذ إن لغة علي قنديل كانت واضحة وغير مركَّبة، وتعتمد على الدلالة القريبة، ولم يظهر ذلك إلّا في القسم الثاني من التجربة، وتأثّر، كذلك، ببعض المفردات المركزية في تجربة عفيفي مطر الأولى، وكانت تلعب دوراً في توالد شعرية ما لديه، مثل:

كنت طفلاً، والظهيرة
استحمَّت في المطر
حين كان الظلّ يزرعني بعينيك يمامة،
ويجبرني على كفَّيك خطّاً لاهثاً
فرساً فخوراً بالوسامة

أمّا تجربته المهمّة، فائقة القيمة، فقد ظهرت في القسم الثاني من الديوان «قصائد متأخِّرة» (1974 - 1975)، إذ اكتشف ذاته مرّة أخرى، وبطريقة جديدة، ففي قصيدة «هوية» يقول:

أنا الشعر
والشعر ياقوتتي الأنثوية.
هل الكون يعلم أني أغنّي لآخر ما
بعثرته جياد البرّيّة؟

هنا هو تكوين الإنسان الكامل، الذي يجمع النكورة والأنوثة معاً، ويحمل رسالة روحية لكلّ المعذَّبين والمتألِّمين في الأرض. ورغم هذا الاكتمال، فإنه يعاني من قلق وجوديّ، أقرب أن يكون جزءاً من طبيعته، فهو يجمع بين المتناقضات في المعرفة والحياة: يجمع بين الحقيقي والأسطوري، يجمع بين المدنَّس والمقدَّس. وربّما، تكون قصيدة «العصافير الطليقة» أوّل نصوصه الكبيرة، ومنها بدأ تميُّزه الشعري؛ إذ تقوم على فكرة تحرُّره من كلّ القيود والاحتياجات، والاقتراب من الرؤية الصوفية، التي تعتمد على الحس والقدرة المنهلة على الفعل، وإن كان في اللّغة، فقط.
والنصّ كلّه قائم على الاستجابة الداخلية لما يحدث في الخارج، معتمداً على الفيوضات أو التداعي الحرّ للغة والدلالة معاً:

كلّ شيء سوف ينزل ساحه الإشراق
يجذب مغنطيس الدم مهجته،
فيصعد ساخناً لدناً، فلحظة بدئه دقّت،
ودقّ القوم رايتهم، وكان الرمل دفئاً
كانت الأشجار أكثف من مواعيد الهوى

وتصل هذه الرؤية ذروتها في قصيده «القاهرة»، وهي تمثِّل اللحظة الفارقة في تطوُّر شكل الكتابة الشعرية في مصر؛ إذ تقومٍ على البناء السردي الخالص في تتابع وحدات السرد، بدءاً من قريته، ثم الرحلة، ثم محطة الوصول (القاهرة)، واكتشافها من جديد. كلّ ذلك تمّ من خلال خيال مدني حديث، يعتمد على ما هو مدرَك بالحواس، وعلى اللّغة الحيّة، ذات الدلالات المادّيّة، مثل:

شريط القطارات كان يوازي تفجُّر وردة،
وكان المساء خواتم ذهبية في الأصابع
تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه.

ثم يصل إلى القاهرة:

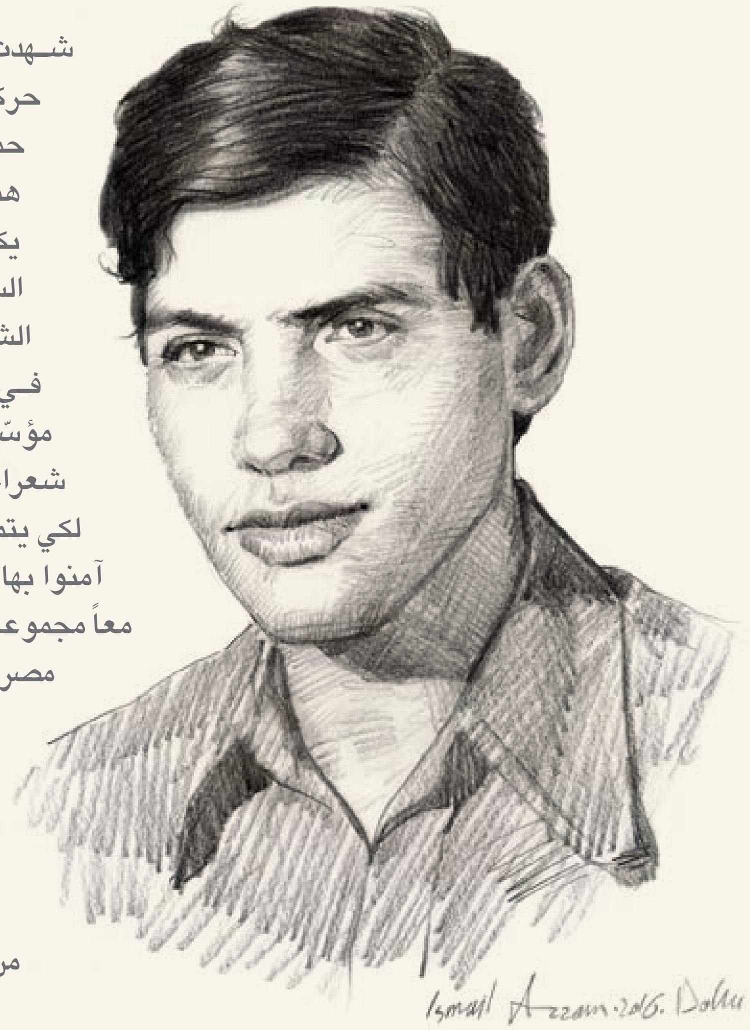
انغرست لافتة أولى:
القاهرة
دخان يقترب
سماء مدرجة في قائمة الأعمال.
وفيما بين الحلم ومائدة الإفطار
توابيت تتناسل
فطر يتناسل
والساعة، في عكس إيقاع القلب، تدقّ»

ثم القاهرة تؤذّن لصلاة العصر:

«تشبّ المآذن فوقاً.. لماذا؟
يسائلني رأسه الكربلائي، وهو قطيع عن الجسد العربي،
أنظر حولي
لا طير حَيّ
لا طير مقتول.

كانت تجربة علي قنديل الخاطفة والعميقة مجرَّد إشارة قويّة على شيء كبير، لم يكتمل، و- ربَّما- لم يستطع أحد أن يطوّر هذه التجربة إلّا في الحدود الضيِّقة في بعض نصوص الشاعر الكبير «حلمي سالم».
إنها حالة خاصّة في مجملها، وإن تقاطعت، في تفاصيلها، مع المبدعين الكبار.

شهدت القاهرة، منذ السنوات الأولى في عقد السبعينيات، ظهور حركة الشعراء، وجمعتني - على المستوى الشخصي - صداقة حميمة بالشاعرين علي قنديل، وحلمي سالم، أكَّدت لي أن هناك جيلاً جديداً من الشعراء الجدد، في القاهرة وفي الأقاليم، يكتبون برؤًى متقاربة ومختلفة عن قوانين الكتابة الشعرية السابقة، ومن خلال أساليب وتقنيات لم تألفها الكتابة الشعرية من قبل، حتى أن كثيراً من النقّاد المعروفين شاركوا في الحملات التي وُجِّهت ضدّ الجيل الجديد، سواء من قِبَلِ مؤسّسات ثقافية أو مجلّات وصفحات ثقافية في الصحف. كان شعراء السبعينيات جميعاً يحسّون، منذ البداية، بوجوب تلاقيهم لكي يتمكّنوا من الاستمرار، ومن طرح ما لديهم من رؤى وتصوّرات، آمنوا بها وناضلوا لأجلها. ارتبطتُ بهذين الشاعرين بقوّة، وحضرنا معاً مجموعة كبيرة من الندوات الشعرية في قصور الثّقافة وفي جامعات مصر، وفي أماكن أخرى، أهمّها الندوة التي أقامها المركز الثّقافي الروسي في أوائل فبراير/شباط 1975، والتي فوجئنا فيها، عندما دخلنا إلى المنصّة المُقامة على خشبة المسرح، بجمهور ضخم، لم نعهد مثله من قبل؛ فقد امتلأت الصالة عن آخرها، كذلك (البلكون) في الطابق الثاني، وقد نجحت هذه الندوة نجاحاً ساحقاً، لازال عدد من المثقَّفين يذكرونه حتى الآن.



أيقونة شعر السبعينيات

د. أمجد ريان

وعلي قنديل ابن قرية الخادمية، مركز كفر الشيخ. كان شاعراً متفوِّقاً بين أقرانه السبعينيّين، فهو الذي سبق الجميع بتلمُّسه لخصائص الرؤية الشعرية الجديدة، على الرغم من أنه توفّي عن عمر يناهز اثنين وعشرين عاماً، بعد أن صدمته سيارة طائشة، في السابع عشر من يوليو/تموز، 1975م، وكان وقتها يدرس في كلّيّة طبّ القصر العيني.
يعدّ علي قنديل أحد روّاد قصيدة النثر الجديدة، وقد ترك ديواناً وحيداً، هو «كائنات علي قنديل الطالعة»، وقد كتب مقدِّمته الشاعر محمد عفيفي مطر، وصدرت طبعته الأولى عقب وفاته مباشرةً، وقد طُبِع، بعد ذلك، عدّة مرّات.
تبنّى المبدعون، في السبعينيات، فكر الحداثة، وطرح المثقَّفون، في التوقيت نفسه، معنى التعدُّد في السياسة، وفي الفكر، وفي الأدب؛ فالرؤية الحداثية تتجاوز الأحادية الفقيرة، وتخلق نوعاً من التفاعل بين مستويات عديدة، وبادر الشعراء بإجراء الحوار مع التراث العربي والتراث الإنساني، من خلال لغة القرآن الكريم، وأجواء الشعر العربي القديم، وأحاديث القدماء، ومن خلال الاهتمام بالأيقونات القبطية، وأحاديث القدّيسين.. وهكذا. واهتمّ شعراء السبعينيات بالاستعاريات الرمزية، حتى جعلوا المتنبّي- على سبيل المثال- يعيش في المنزل العصري، ويجلس في المقهى، ويتجوّل قي المتحف.. إلخ. وكان هناك حوار مع الغرب، في الوقت نفسه، واستفادات من فكر ماركس، وبيكاسو، وسان جون بيرس...

في هذه المرحلة، وعلى ضوء هذه التحوّلات، تكوّنت، في مصر، جماعتا «إضاءة 77»، و«أصوات». وكان هناك عدد كبير من الشعراء المستقلّين، وتوطّدت العلاقات مع الشعراء الحداثيّين، في الخليج، وبيروت، والمغرب. وارتبط الحداثيون بالأيديولوجيا، وتفاعلوا مع الثوريين، وتعاطفوا مع مظاهرات الطلَبة في عام 1968 وما بعده.

...

سبق الشاعر علي قنديل أبناء جيله جميعاً (برغم حداثة عمره) في اكتشاف طبيعة الرؤية الحداثية، بحيث تكون هذه الرؤية قادرة على التعبير عن خصوصية واقعنا المحلّي، وقدَّم أشكالاً شعرية تعتمد المجاز اللّغوي الكثيف، والاستعارة، وكان هنا- في حَدّ ذاته- تعبيراً حداثياً يبحث عن التعدُّد، هرباً من الأحاديّات التاريخية التي استتبَّت في الفكر وفي الإبداع، حتى أن عفيفي مطر وَصَفه بأنه الساحر الكاهن الشاعر الطبيب، لأنه استطاع- بالفعل- أن يستخدم الطاقة السحرية للّغة، من خلال تركيباته اللّغوية شديدة الخصوصية، من قبيل: (عروق الصحراء، ومساحات الأوجه الميِّتة، وبقعة النور التي تنمو كوردةٍ)، وغيرها، كما في هذا المقطع:

يمكن لعبق النارنج أن ينبُتَ بين عروق الصحراء
وأن يكتبَ تاريخهُ على مساحات الأوجه الميِّتة
حين يسقط الظلّ كاشفاً عن بقعة النور التي
تنمو كوردةٍ تمتدّ في كلّ اتجاه... ويستدرجُ
الساحرُ الآدميّ شمسهُ من مدارات الغروب.

ولَدى قنديل قدرة منهلة على تقمُّص الروح التراثية، واستثمارها إبداعياً، بشكل شديد الوعي، و- بخاصّة- في نصوص التصوُّف الإسلامي. وفي تجربته، يستخدم، بشكل عامّ، ألفاظاً وتراكيب لغوية من مثل : (العرش- لا أفق يُبصرني- الرجاء- إشراقة- مخاطبات- لا أفق يدركني ولا سماء- أبقى أنا السرّ وحدي- ماعاد سرّاً خبيئاً- منذ ابتداء الزمن...). ولديه هذاالمقطع الذي يفيض بالمعنى المستفيد من الحسّ الصوفي:

تأتي لكلّ قارئ قراءة
وكلّ مبصر تأتيه شمعةٌ مضاءة
ومن أباح الحبّ.. ملكه السماء
ومن تطهَّرَ قلبه بالدمع.. أشعل الفضاء.

وعلى الرغم من الحسّ المجازي والاستعاري المستشري في كتابة الشاعر، والاستفادة الكبيرة من المعاني الصوفية، إلا أن دوافعه الجمالية مرتبطة بالواقع اليومي المعيش، وبحياته الفعلية، بكلّ مافيها من تفاصيل حَيّة، ومعطيات مرتبطة بالواقع، وقصيدته (القاهرة)- على سبيل المثال- مثال واضح على هذه القضيّة، وحين نقرأ المقاطع الأخيرة منها، سنكتشف أن النصّ يحكي عن الإحساس بازدحام المدينة العنيف، لكن، بالمقابل، يتضمَّن- في الوقت نفسه- إحساساً حضارياً عنيداً يرى أن على المثقَّف الكبير أن يفهم التعقيد المديني الحديث، وأن يعرف كيف يعايشه، وكيف يقيم علاقاته الإنسانية داخل هذا التعقيد.
القاهرة تُحكِم قيودها، والزمن يسير باتِّجاه عكسي لما يريده الشاعر، هندسة الوجود تسيطر على رائحة الحياة، وتدورٍ الذات في متاهة الحياة اليومية المخيفة، ويصبح القتل رمزاً لكلّ أشكال القهر، ويقيم المونتاج الشعري غابة من التداخل بين معطيات الحياة، مازجاً بين ما هو شخصي، وما هو جمعي.
ويستعرض الشاعر، بشكل شعري رفيع المستوى، تفاصيل حياته اليومية الواقعية التي هي رموز للحياة في المدينة العصرية : (أتوبيس124 - كلّيّة الطب - دخان الغليون في الكافيتريا - بعض المثقَّفين- كبريت - ساعة تدقّ - شريط القطارات - الشوارع...)، ويظلّ معنى الازدحام عبئاً، بامتداد النصّ، يطرح إحساسه الشخصي الدائم بالاختناق، وبالوحدة داخل هذا الازدحام، وبأنه منفيّ داخل وطنه. ومن هنا، يكون مبدأ الرفض الذي يبرّر المعنى الفلسفي الذي يستنكر وجود القاهرة، بل وجوده الشخصي نفسه. لكن، بالرغم من كلّ شيء، يظلّ الشاعر البعيد كلّ البعد عن العدميّة، يحلم بالاندماج بتاريخ مصر، وبماء نهر النيل:

صلصلة قيودي تجرُّني،
في الصباح:
أتوبيس 124،
كلّيّة الطب - دخان الغليون في
الكافيتريا - بعض المثقَّفين.
وتتضخَّم دائرة/ زنبقة وحشية
ياالله ! زنبقة وحشية.

النيل - حوار:

ساجد
من بدأ أوّل وردة قامت وصمتك ضفّتان؟
عطش السنين صفاؤك السطحي، أم بدأ الحوار؟!
رأيت.. أدركت، اختبأت مقلّداً حزن اليمام موحِّدا.

ساجد
من بدأ أوّل وردة قامت وصمتك موتتان:
أرق السنين نسيمك المطوي، أم شوك الديار؟
سبحت في الزمن.. استبحت تمثُّل الموت،
انقطعت
عن الكلام مُسَهَّداً.
إني وحيدٌ مثل وحدتك الطويلة..
شدّني لخلودك المعقود.

ساجد
من بدأ أوّل وردة قامت وصمتك طعنتان؟
لا شمس،
لا كبريت،
لا تبغي الحوار.

رأيت.. يا ما قد رأيت، ولم تحرِّكك المنى
لم تغرك الأشعار
لم تضطرب للريح،
لم تصعد لأعلى.

(آه من لحن الفرار:
صار منفاي الوطن
وطني صار الفرار)
يقترب..
دخان يقترب
ساعة، على عكس إيقاعات القلب تدقّ
لكنني أرى:
أرى يوماً - ربَّما قريب كأصابع اليد - يأتي
يقف العالم معصوفاً، ويثبت كلّ ذي حال
على حاله:
اليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل،
والكتاب الخائن تنحلّ عنه أحرفه،
والماء المغتصب ينتفض،
الذبائح تستيقظ، والخوف يصير التيّار الجارف
النهر الذي سكت ينطق، ومن تكلَّم يسمع
يوماً.. ربَّما قريب كدم محتقن.
اقترب يا دخان،
ويا عربات ازحفي،
وانطرق- يا حديد- على قبرة القلب.

لا القاهرة تبقى قاهرة
ولا الدلتا دلتا
ولا الشاعر مسجوناً في لسانه.

ساعة تدقّ
«الوقت متأخِر»
والسماء تترك الغرفة للأجنحة السوداء، ينثرها
طائر الرعب الأليف،

آه، شريط القطارات،
يخرجون للشوارع نزفاً من جرح أبله،
يسابقون الضوء الخائب،
ويقومون من سقطة إلى أخرى، كالديدان المشرقة..
ما أبهج المرارة!!

نام المقطِّم فوق جفني،
وظلّ قفص الصدر يحبسني
غيباً وعصفوراً خريفياً
اقذف حصان النار يرفسني،
أو صبَّني في النهر محلولاً هلاميّاً.

اثنان وعشرون عاماً، وموت مفاجئ في حادث سير، تحت عجلات عربة جيش طائشة، أمام قصر الثقافة في مدينة كفر الشيخ، مسقط رأسه، طوى، في غبارها، علي قنديل ربيعاً شعرياً قصيراً، هبّ كعاصفة من لهب ما بين قوسَي الميلاد والرحيل (1953 - 1975)، تاركاً ديوانه الوحيد «كائنات علي قنديل الطالعة» الذي لم تتصفّحه عيناه، ليشكّل شرارة مهمّة، لا يزال لها حضورها الخاصّ، في حركة الحداثة الشعرية في مصر.

العين الشّاعرة

جمال القصاص

ظهر علي قنديل في وقت غير اعتيادي من سبعينيات القرن الماضي، كان على شعرائه الشباب الطامحين الطالعين من رحم السؤال وحرقة المعرفة ومرارة الواقع، على إثر نكسة 1967 العسكرية، أن يجربوا وعياً آخر يخصّهم، وعياً مسكوناً بلحظتهم التاريخية، وهواجسهم حول الشعر، وطرائق تجدُّده وتشكُّله في أنساق وعلاقات جمالية مغايرة، تعي جسور الوصل والقطع بين الماضي والحاضر، وكيف يشكِّلان عتبة للمستقبل.
انتبه علي قنديل، منذ البداية، إلى أن الشعر حلقة متَّصلة من حلقات الوجود، وأن براءته الداخلية، بل نوره الخاصّ لا ينمو إلا بالشعر، وأن هذا النور هو الذي يمنحنه اليقين بكينونته وامتلائه بذاته، ويحدِّد مدار رؤيته للعالم والأشياء من حوله.
إنه امتلاء يسعى إلى العمق والكلّيّة في فرديَّته.. فها هو يقول مراوغاً يقين الشعر والحياة، في «لطشات» شعرية مكتظّة بالأسئلة والدلالات: «أنا اللون الثامن في قوس قزح»، «خلقت من نفسي كهرباء نفسي»، «أنا النار، والشعر لحمي.. أنا الطين والشعر فأسي».. وغيرها من التوقيعات الشعرية الخاطفة، حاملة بشارةً ووعداً بشاعر استثنائي.
ورغم هذا الانخطاف المباغت، قدَّم علي قنديل مزجاً حيّاً ومدهشاً لجدل الذاكرة والحلم، وجعلهما يوثِّقان لحياة أليفة، تسعى لأن تتكامل في القصيدة، وخارجها أيضاً. فالخارج ليس مجرَّد حزمة من الذكريات والوقائع والمشاهد التي تحيط بحياتنا، إنّما هو بؤرة لحياة داخلية، علينا أن ننصت لهديرها وصخبها بحُبّ، لأنه في هذا الداخل يتشكّل جسد الحرّيّة، ويقفز، بوعي فطريّ وتلقائيّ، في القصيدة، كطفل.
بروح من هذه الطفولة، ظلّ يسائل اليقين، يقين الشعر والحياة، ويعيد تقليب هوامشه وظلاله وأقنعته في قصائده، ليس كمطلق وجود بالمعنى الفلسفي فحسب، بل كشجرة للحلم واللغة والخرافة، إنه يقينه هو، فالوجود لعبة يقين، والشعر كذلك، وسيظلّ هذا اليقين ناقصاً، قابلاً للامتلاء في كلّ لحظة، طالما لدينا المقدرة على امتلاك الأشياء ونسيانها، في الوقت نفسه.
إنه ظلّه الذي يعرج ويتلوّى خلفه، كطالب لم يبرح، بعد، قاعات الدرس في كلّيّة الطب، لم يمتلك إرادة حرّة بهذا اليقين المحفوف، دوماً، بالشكّ، وبالهزء الأسود، الذي يصل إلى حَدّ الشعور بالاغتراب، مثلما يقول:

أشكّ في المجهول، في المقاهي، أتيليه الفنون،
في الفاكهة ورائحة الشواء، في الحديد الصلب
والمطاوع... في ملوحة البحار وجمال نهر النيل،
وفي القطارات التي تأتي والتي لا تأتي. أشكّ في
اليقين.. في حساب السنين.

تنطوي هذه المراوحة بين مرايا الشكّ واليقين على نوع من التحفُّظ الذهني والتحفُّظ الشعري على وجود هذه الأشياء والعناصر، وطبيعة صورتها المعيشة في الواقع، وتواترها كنقطة جذب أو علامة، أو مسوح لقربان ما، على البشر أن يستظلّوا بظله أو ينوبوا فيه. إن ما يؤكِّده الشاعر، في جرعة الشكّ هذه، ليس مجرَّد إبراز الصوت المعارض المتمرِّد فحسب، بل يؤكِّد حقيقة مفادها أن الشعر لا يقدِّم نفسه قرباناً لأحد؛ حسبه أنه يملك المقدرة على الطرق والنبش في حقائق الحياة للبحث عن نواة مركزية لفعل الجمال والحرّيّة في العالم. وعلى ذلك، فالتلويح بالشكّ، في شعر على قنديل، يعكس - ضمنيّاً - محاولة للوصول إلى هذه النواة، حتى لا يظلّ بديل القبح هو القبح نفسه؛ حتى يمكن للشاعر أن يرى الكون والأشياء كما يريد لها، وينبغي أن تكون، كما يلمسها ويحسّها تحت قشرة وعي غضّ، يدرك ثقل الأمانة ومسؤولية الكلام؛ لذلك يطلق سؤاله من زوايا إدراك واشتباك متنوِّعة، موحِّداً ما بين الخاصّ والعامّ، وكأنه يخاطب شيئاً، كلّما عَرَفه جَهِله:

حمّلتني ثقل هذه الأمانة:/ الطب والشعر والكهانة/
محبّة تلك أم خيانة ؟!.

تمتَّعَ علي قنديل ببصيرة شعرية متَّقدة، ففي أغلب نصوص الديوان تنهض بجوار جمالية السؤال، جمالية المعرفة، كما تبرز علاقة تضايف شيِّقة بين إيقاع التفعيلة متناً، وإيقاع النثر هامشاً. تتنوَّع هذه العلاقة في غلالة أسلوبية وتعبيرية، مسكونة بالحوار والقلق والتوتُّر الدرامي، حتى وهي تعتصر أقصى طاقات الغنائية، بكلّ تمثُّلاتها: الحديثة، والقديمة، في بنية الشعر العربي؛ حيث تنفتح نصوص الديوان، بحيويّة، على حدوسات معرفية شتّى، يتلاقح فيها الماضي بالحاضر، والأسطورة بالواقع.
وبوعي عميق بطبيعة هذا التلاقح، عجن علي قنديل تركيبته الشعرية الخاصّة، والتي تنهض على التنوُّع داخل الوحدة، أو - بمعنى آخر - علاقة الواحد بالمتعدِّد، وتتجسَّد هذه التركيبية في شعره، وتتنامى، دراميًا وشعرياً، من خلال سعي دائم لخلق حالة من الألفة بين أشدّ الأشياء تناهياً في الكبر، وأشدّها تناهياً في الصغر، بين توقيعة شعرية خاطفة، وبناء شعري مكثَّف يتَّسم بالصرحية، وتعدُّد السطوح والمنظور، وتكثيف حقول الدلالة والرموز، مثلما في قصيدتَيْه الكبيرتَيْن: «الحلم يطلع من الشرق»، و«القاهرة».
في القصيدة الأولى، بجزئيها: «العصافير الطليقة وثيقة»، و«كونشرتو الإمكان والعصافير الطليقة»، يطالعنا، منذ البداية، هذا الربط الحَيّ بين فعل التحليق، بوصفه فضاءً خصباً ونواة أساسية لفكرة الحرّيّة نفسها، وبين الأسطورة، مطلقاً للصعود، تنفكّ فيه الفواصل والعُقد السميكة، في الزمن وفي الأشياء، وفي الجسد والروح.. ومن ثم، تستبطن القصيدة قصّة الوجود الذي ينهض من تحت قشرة الحواسّ والحلم، مفتوحاً على العتمة والنور، على الخرافة ومتاهة الشكّ واليقين، وهو ما يطالعنا على النحو الآتي:

كان عدم، وكانت ظلمة
ولم يترك السابقون شمعةً ولا رجاء،
وكان بي جنّيٌّ يصحو
مددتُ أغصاناً كثيرةً منّي.. تشعبتُ حِبالاً
وخيّاتٍ يابسةً كحفنةٍ من الرمل
وبلا حياء الميّت مكرتُ، واستدرجت كتلة من
هلام الحياة، وصرتُ ألتهمها، وأبحث فيها عن
ثقبٍ
يخفيني.



إن الأسطورة تدخل في اللغة، وتتناسل في جسد القصيدة كفعل تحرير، وتتنوَّع أشكالها ومصادرها ومحمولاتها التراثية في الديوان، ما بين الأساطير المصرية القديمة، على نحو خاصّ، ونظائرها في التراث الإنساني، بشكل عامّ، وتتفاعل، جمالياً وسيكولوجيا، في النصوص، وكأنها رنين أليف لصوت ما، كأنها تمرين على الحرّيّة، حرّيّة الشعر واللغة والحلم، بل حرّيّة الأسطورة نفسها.. حتى نصل إلى نوع من التماهي بين الذات الشاعرة وموضوعها؛ فكلاهما يشكِّل الآخر، ويفيض عنه، مشكِّلاً نوعاً من التعايش الحميم في الداخل، قبل أن تتحرَّك خميرة هذا التعايش وثماره على السطح، في شكل صورة، أو مشهد، أو حالة شعرية، أو صوت مسكون بهواجس كلّ هذا المزيج.. يتابع الشاعر:

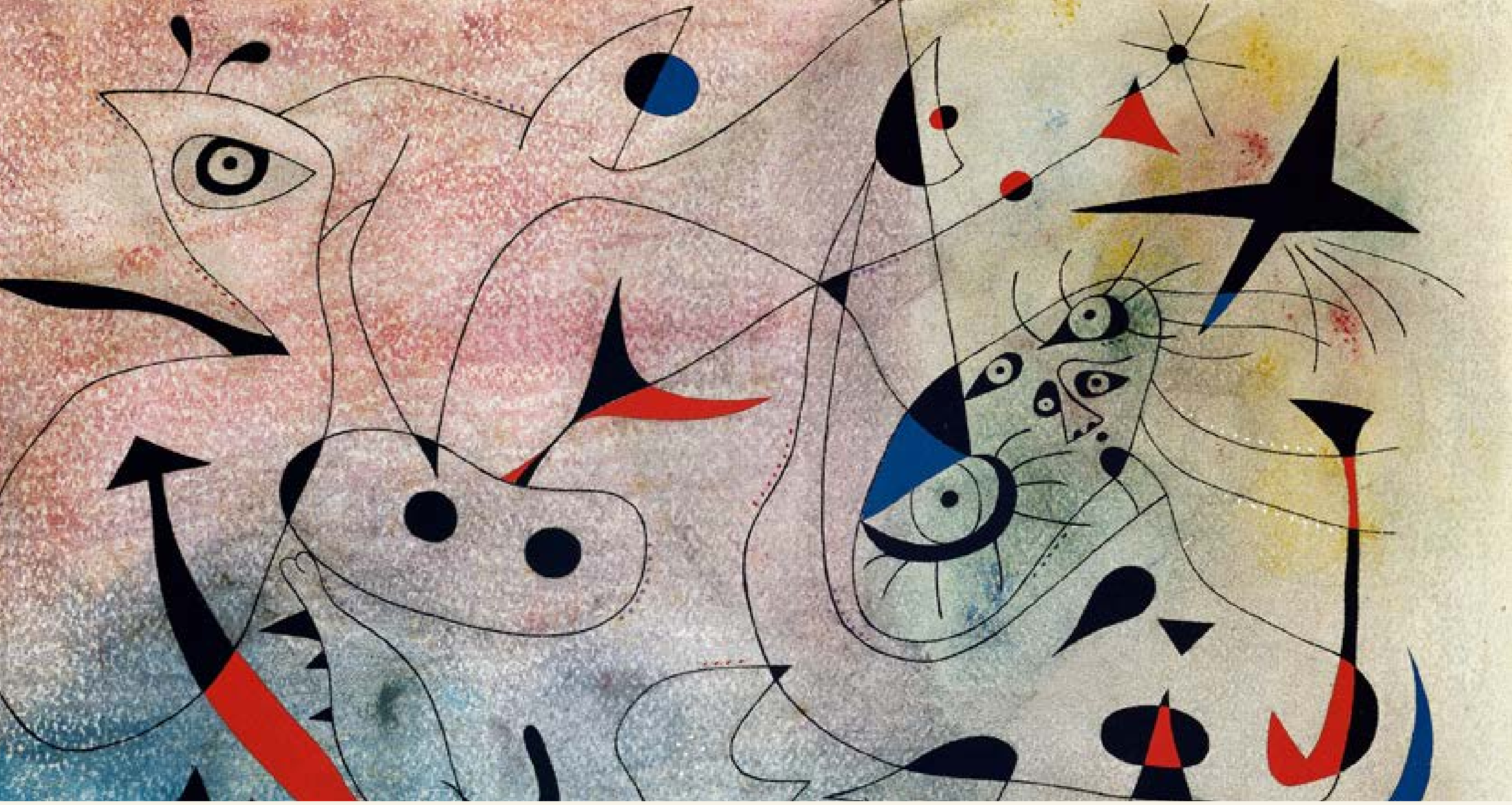
رعدة جعلتني مشتعلاً كقلب ندفة من الثلج
وكان الصدى يأتيني من أركان الأرض:
خلقت من نفسي كهرباء نفسي
خلقت من نفسي نفسي
وجاءت الأشياء التي أسماؤها عندي:
«أنهاراً
وشموساً
وتربةً
وغناءً
أمّا الأيّام فقد كانت تنحني لأعبر فوقها
وبي جنِّيٌّ آخر يصحو
يدفعني
من سماءٍ
إلى سماء».

على عكس اللعب مع الأسطورة، المفتوح، بألفة وحيوية، على المجهول وطزاجة الغرابة، وبصخب شعري، تكاد تسمع فيه دبيب المدينة، وصدى خطوات البشر والشوارع والأزقّة المثقلة بانكسارات الأحلام والأمنيات، على شتّى المستويات: سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، ونفسياً، يواجه الشاعر مدينته عارياً من كلّ نوازع الخوف أو السكينة المخادعة، فالقاهرة كتلة شرسة من الدخان والعواء، لا علاقة لها بأيّ وجود حقيقي للإنسانية الخالصة. إن منطق الشعر، هنا، منطق المستقبل، منطق ملء فراغ فاسد في التاريخ والبشر والأشياء، حتى يصبحوا جزءاً نبيلاً من حياتنا وطرائق تفكيرنا.. فلا غرو - إذن - أن يخاطب مدينته باسمها، مغامراً بأقصى ما تملك اللغة من التهكُّم والسخرية، في تصوير فضائها المتناقض الفسيح، على هذا النحو:

القاهرة: دخان يقترب، سماء
مدرجة في قائمة الأعمال. وفيما بين
الحلم ومائدة الإفطار، توابيت
تتناسل، فطر يتكاثر، والساعة،
في عكس إيقاعات القلب، تدقّ

تمضي القصيدة في خطوط متعرِّجة، تتقاطع وتتداخل وتتجاور في سيل جارف من الصورة الحادّة، ذهنياً وعاطفياً، لكنّ ما تريد أن تؤكِّده في حمّى الانهيارات التي ترصدها، داخلياً وخارجياً، أن بقاء الشاعر في الحياة مرهون ببقاء الحلم بالحرّيّة والعدل والجمال؛ لذلك لا تراهن القصيدة على هذه الكتلة الشرسة المتهتكِّة، إنما على وطن واضح كالحلم والحقيقة، وطن له صيرورته الخاصّة، والتي تشير إليها في «لطشتها» الأخيرة، وكأن هذه الصيرورة هي يقين الشاعر والشعر معاً:

لا القاهرة تبقى قاهرة.. ولا الدلتا دلتا.. ولا الشاعر مسجوناً في لسانه.



مُعدّة قلوبهم للبقاء والسفر.. وحدهم المحبّون لا يخرجون من قلوبهم؛ فلا كون سواها. لهم أن يغيبوا فنغيب معهم، ولهم ألّا يفارقوا عيوننا كالأحلام.. مضاءة سفن القلوب للعابرين.. والعائدين إلى دقّاتهم.. هكذا، يبقى الشعر يمنح قلبه لمن يملكه فيصيران جسداً واحداً.. وروحاً واحدة.. يخلدون لأن الشعر لا يموت.

الحالم الذي غلب الزمن

علي الدكروري

ربّما تبقى نسبيّة الزمن، وتتجلّى في وقت قصير. ولكن ينجز الحلم فيه ما لم ينجزه الزمن. ماذا فعل بنا الحلم الذي استخدم اسماً مستعاراً، بينما هو هذا الشاعر الجميل الأنيق، الذي مرّ سريعاً ليبقى، دائماً، ومضة هزّت النهار.. ليغيب كغياب المتصوِّفة، ويبقى كالحبّ.
علي يوسف قنديل.. المصري الذي غاب في المحبّة، ولم يتجاوز الثانية والعشرين من العمر، ابن قرية الخادمية في كفر الشيخ، والذي ترك ديواناً وحيداً، وكأنه كان يعرف، فوضع فيه أجمل القصائد وأرَقَّها.. حمل هموم التساؤل ومحاولة فكّ شيفرات الوجود. وهو صاحب التجربة المهمّة، و- ربَّما- الرائدة في قصيدة النثر، في جيل السبعينات، وسط عمالقة البوح: حلمي سالم، وحسن طلب، وعبدالمنعم رمضان، وغيرهم.. وهو طالب الطبّ الذي ظَلّ متفوِّقاً طوال دراسته، وكأنه كان مصرّاً على القمّة دائماً، كأيّ حلم جميل ووحيد.
هزم الحروف، فسرقه الغياب.. وهو الذي حمل البلاد بين ضلوعه، بهمومها وأحلامها وغربتها:

وفي كلّ بيت بمنفى أنا
ومنفيّة فِيَّ كلّ البيوت
فإن غلبتني الحروف سأحيا،
وإن أنا غلبتها سأموت.

كان يعلم أن انتصاره على الحروف له ضريبة باهظة ورغم ذلك لم يتراجع، وحمل دقّاته كفارس جديد ومغاير.. لينتصر على دقات الحروف، ويسبي دهشتنا.
صدر له، بعد وفاته، ديوانه الوحيد عن مكتبة الأسرة، وهو ديوان «كائنات علي قنديل الطالعة»، وقدّم له الشاعر محمد عفيفي مطر الذي قال عنه: «إن ميلاده كان بشارة ووعداً مثقلاً بالاحتمالات والتفجيرات الخلّاقة، وكان مصرعه شهادة كاملة وتحقّقاً منهلاً لكلّ ما تنبَّأ به».
صنع علي قنديل صوراً شعرية خاصّةً وبِكْراً. في كلّ قصائده رؤية وصور ولغة، فهو الشعر ذاته، وقد ذاب فيه:

أنا الشعر والشعر ياقوتتي الأنثوية
هل الكون يعلم أني أُغنّي
لآخر ما بعثرته البرّيّة

ويبدو هذا الذوبان في الشعر وامتزاجهما معاً، حيث لا يرتوي المحبّون.. وحالات العشق التي لا تهدأ بالقرب، ولا بالغياب. تلك النيران التي تكبر كلّما تلاصق النبْضان ليصنعا معاً هذا البهاء الجديد، والاحتراق شوقاً:

أنا النار
والشعر لحمي
وكفّاي حمّالة للحطب

تلك الصورة المدهشة، والفناء المغاير، والذي يخلد لأنه يصنع بلاداً وأرضاً وسماءً وأشجاراً توازي الكون الذي اختاره:

أنا الطين
والشعر فأسي
تزاوجني بالسماء الرهيب،
فيزهر في اخضرار الدموع

ويبدو علي قنديل، وقد وصل بجذوره إلى التراث حتى قمّة المستقبل، ولم تخرج منه أصالة الريف.. وخضرة الأرض، والانتماء، والقمح، والحقول:

لا تَسَلْ عن عليّ
فقد دحرجته خيول المساء
إلى أخر القمح والفول، حين تساقط حقل السماء
وأخفي الصغار
وهم يصنعون العشاء
تماماً: يؤدّون دور المحبّين والأنبياء.

لم يترك علي قنديل الصورة الشعرية إلّا بعد أن سلّمها للقارئ، تاركاً فيها مساحة لاكتمال الدهشة. كان يسرق القارئ بالصور المتلاحقة، والبوح اللانهائي، وكأن براعته في التقاط الصور كانت بعدسات خاصّة، لا يمتلكها أحد سواه. كان علي قنديل، الصوفي المتأمّل، ينتقل كفراشة بين زهور:

هناك أحجام ثقيلة
من وقع الخطى
والعيون والمصائد والأنهار
التي لا تنزل مرّتين
وأطفال هناك، حيث الجبال التي تنمو من أعلى،
وحيث زهور لم تقف عليها
فراشة بعد.

مساحات كان قنديل يُبقيها وكأنه يشارك بها القارئ في كتابة النصّ. أصرّ على التفرُّد في غزل اللّغة فكانت قصيدته لا تهدأ ولا تسكن إلى نهاية، وكان في صنيعه هذا مثل قلبه الذي لم يقبل إلّا أن يحبّ حبّاً مغايراً:

تأتي لكلّ قارئ قراءة
وكلّ مبصر تأتيه شمعة مضاءة.
ومن أباح الحبّ.. ملكه السماء،
ومن تطهَّرَ بالدمع أشعل الفضاء
إن الذي أعنيه قادم، لا ريب
قادم وقت الإدانة والبراءة
أو يقول:
أحبّك.
وأنت على لوحة الغيب
سطر
تغبّيه الأبخرة
وأقسم أنك لي ترقدين،
كأسطورة في خلاياي،
أو تقرأين الجريدة.
يأتي إلى الأذن صوتك
يشبه أخر قطرات مطر
على النافذة.

لاَ تَسَل عَن «عَلِي»
فَقَد دَحرَجَته خُيُولُ المسَاء
إلَى آخِرِ القَمح وَالفُول
حِينَ تَسَاقطَ حَقلُ السَّمَاء،
وَأخفَى الصِّغَارَ وهُم يَصنَعُون العَشَاء
تَمَاماً: يُؤَدُّون دَورَ المحبِّين وَالأنبِيَاء.
ع. ق.

ومضة هاربة إلى المستحيل

رفعت سلاَّم

لم ينشر علي قنديل شيئاً من قصائده خلال حياته، ولم يكن معروفاً، بوصفه شاعراً، سوى لبضعة أشخاص. وبعد رحيله، الذي فاجأ أصدقاءه (كنتُ أقضي آنئاك فترة خدمتي العسكرية في سيناء، بعد تخرُّجي في جامعة القاهرة)، حَمَل الشاعر حلمي سالم (وكان الأقرب إلى الشاعر الراحل مِن بين ما سيصبحون «شعراء السبعينيات) على عاتقه مسؤوليّة المحافظة على تراثه الشعري؛ قام بتجميعه، وحرص على نشره تحت عنوان «كائنات علي قنديل الطالعة»، في طبعة أولى، بتقديم لمحمد عفيفي مطر، ثم في طبعة ثانية، بعنوان «الآثار الشعرية الكاملة»، بدون تقديم عفيفي مطر، ليواصل إعداد ملفّات شعريّة ونقدية عنه، مصريّاً وعربيّاً، كلّما أتيحت له الفرصة.
فلم يتّسع الوقت لعلي قنديل، ابن قرية «الخادمية»، التابعة لمدينة كفر الشيخ (22 سنة: 5 إبريل/نيسان، 1953 - 17 يوليو/تموز، 1975) إلا ليقدِّم افتتاحية شعره، ومسيرته الإبداعية اللاحقة؛ افتتاحية تكشف عن المرتكزات المؤسِّسة، والتوجُّهات المستهدفة، والطاقات الكامنة فيما قبل التحقّق الذي لم يتحقّق. فإذا كان رامبو قد أعلن مبكّراً: «لاَ جَدوَى مِن أَن نُبلِي السَّرَاوِيلَ عَلَى دِكَكِ الدِّرَاسَة، اللَّعنَة!»، فقد استهلك علي قنديل وقته في محاضرات كلّيّة الطب، دون أن يتبقّى للشعر - والقراءة عامَّةً - إلا فائض الوقت؛ فلم يملك سوى تقديم «افتتاحية» لعمل أوركستراليّ واعد، لم يأتِ.
افتتاحية، يتجلّى فيها، واضحاً، توجُّهه الشعري في الخروج «الجذري» على السائد، المهيمن، البالي، إلى كتابة أخرى قادمة. ومرتكزات هذا الجيل القادم في تلك اللحظة السبعينية، النصف الأوَّل من السبعينيات (وفي القلب منهم علي قنديل)، واضحة لا لبس فيها، رغم تعدُّديتها. لم تكن مرتكزات عامّة، بل مرتكزات من «الدرجة الثانية» في الشهرة والذيوع: رامبو، محمد عفيفي مطر، الكتابات الصوفية.
أيّام لاهثة، وشعراء طالعون شرهون يصارعون الوقت لتمثُّل منجز خمسة عشر عاماً من الشعر «الجديد» وتخطّيه في وقتٍ قياسي. والانبهارات والتأثُّرات بشعراء «الصفّ الأوَّل»: عبد الصبور، والسياب، وحجازي.. وغيرهم، تتجلّى لومضة خاطفة، ثم تتلاشى. والبصيرة تفتِّش، محمومةً، عن مُغايرة ما هو «عامّ»، شائع، فتجده - آنئاك - في هذه المصادر الثلاثة؛ ثلاثة مصادر لا تتناقض، بل - ربّما - تنتمي إلى أفق شعري مشترك، مركزه «الحدس» الشعري لا المنطق، واللاشعور لا الشعور؛ والبنية المؤسَّسة على «التداعي» لا على التراتبي.
كان رامبو يتقافز، بين الحين والحين، في المقالات النقدية المتفاوتة، بلا حضور شعري، إلى أن أسعفنا الدكتور عبد الغفّار مكاوي بكتابه الفريد «ثورة الشعر الحديث» (كأنه أصدر الكتاب من أجل ذلك الجيل الذي يُقلِّب وجهه، في أزمنة الشعر والشعراء، بحثاً عن قِبلةٍ يرضاها): رؤية نافذة في تجربة رامبو الشعرية، وترجمة رفيعة لمقاطع مهمّة من «إشراقات»، و«فصل في الجحيم».
لكن علي قنديل كان «الحوَارِي» الحميم لعفيفي مطر، على مستوًى شخصيّ ومستوًى شعري. وأعمال عفيفي مطر، آنئاك، تتوالى، في ظلّ «الأعلام» الكبار (ابتداءً من «من دفتر الصمت»، 1968، إلى «شهادة البكاء في زمن الضحك»، 1973)، قصائد عصيّة على «الاستهلاك» الشعري السريع، بطوفان من الصور الغريبة، الحوشية، التي يأخذ بعضها بخناق بعض، كأن الطوفان لن ينتهي.. كأن كلّ صورة تولَد، ذاتيّاً، من رحم سابقتها، ولغةٌ قادمة من أعماق العربية البدوية، وخيال عارم منفتح على أزمنة القمع والمجاعات والصرخات الأليمة.



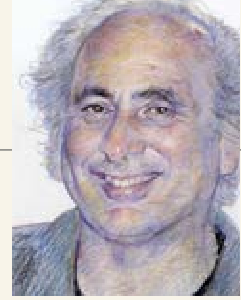
وهو زمن اكتشاف شعريّة الصوفيّة الأدبيّة في النصوص النثريّة للنِّفَّري والحلّاج والسهروردي؛ هو اكتشاف شعريّة النثر الصوفي، وأعماقه المفارقة لماهيّة النثر، بإشراقات وحدوس تتخطّى اللغة والمجاز المباح المتاح، حتى في الشعر السائد، آنذاك.
ثلاثة مرتكزات أساسية، لا لتأسيس افتتاحية علي قنديل الشعرية فحسب، بل- أيضاً- لتأسيس جيل شعريّ كامل، في منتصف السبعينيات.
اختلطت- في افتتاحية علي قنديل الشعرية- نبرات تقليدية بحدوساته الشعريّة المفارقة. فالقافية واضحةٌ بارزة في كثير من المقاطع أو القصائد، أساساً ركيناً لشعريّته، و- أيضاً- التفعيلة (ربَّما اقتداءً بتجربة عفيفي مطر وغيره من أعلام القصيدة «التفعيلية»): (مُقفلةٌ شرفاتُ الدَّار / وَالمصباحُ غائِب/ لاَ أهلاً/ لاَ مَوقدَ نَار/ لاَ فَوضَى تتجانَب/ رَحلَت أدرَاجُ الأسرَار/ مَعَهُم/ إلاَّ صَمتٌ نَام/ وتقلقُه نُقَطُ الماءِ السائب).
ولا يتجلّى التأثُّر بشعر عفيفي مطر في استعارة قاموسه اللفظي الأثير والمهيمن فحسب (الكون، الطمي، القتيل، الغياب، العواصف، السَّعف، التراب، الجوع، البراري/البرية، الفيضان، النار، الشموس)، بل يمتدّ إلى آلية بناء الصورة الشعرية الجزئية (حصان النار، غصون نار، تُراب الولادة، شحوب القراءة، كتاب الطوالع، تراتيل الشفق، قوارب الحُلم..).. وصولاً إلى النظر إلى العالم، من موقع التسامِي فوقه، نظرةً شمولية مجردةً، تحيط بالأصول الأولى للوجود، وتُحيل الكون والموجودات إلى أقانيم أزليّة أبديّة، متعالية، تحكم الحضورَ الإنساني في العالم وتُبهظه، فلا يتبقّى أمامه سوى هوامش بالغة الضيق للحركة والفعل الذاتي.
وإزاء ذلك، «الأنا» الشعرية، لدى علي قنديل- من ثَمَّ- حالة فريدةٌ في كينونتها، أسمَى من الإنسانية العادية، تحمل شارات النبوّة الكامنة:

أن أكونَ بَينَ الأرحَام: البذرَةَ المُعَذَّبةَ، وَالشَّمسَ التي تَغلِي،/ والنُّطفةَ التِي تَنبَثِقُ بِمَا لَم تَعرِفه الولادَة.

هي «أنا» الشاعر...، العرَّاف، المتعالي، الذي يرى ما لا يراه الآخرون، مكنوناً في الغيب (ذلك أحد ملامح شعريّة عفيفي مطر، وخاصّةً في دواوينه الأولى):

أرَى يوماً - رُبَّمَا قَرِيباً كأصَابعِ اليَد- يأتي/ يَقِفُ العَالَمُ مَعصُوفاً، وَيَثبُتُ كُلّ ذِي حَالٍ على حاله:/ اليَدُ القَاتِلَةُ يَشهَدُ عَلَيهَا دَمُ القَتِيل،/ وَالكِتَابُ الخَائِنُ تَنحَل عَنهُ أَحرُفُه/ وَالماءُ المغتَصَبُ يَنتَفِض،/ الذَّبَائحُ تَستَيقِظُ/ وَالخَوفُ يَصِيرُ التَّيَّارَ الجَارِفَ

(كأنه أحد نصوص عفيفي مطر!)
رؤية ليست بأمنية ولا رجاء، بل هي يقين مؤجَّل لا أكثر، متحقّق بالقوّة، كتبشير لتحقُّقه بالفعل.
النصوص الأخيرة لعلي قنديل، التي تحيل، في عمقها، إلى «إشراقات» رامبو، ليست اختياراً نهائيّاً لقصيدة النثر؛ فالكثير من سطورها ما تزال تفعيليّة، وما يزال نمط الكتابة على الصفحة هو النمط التفعيليّ السائد، لا نمط «إشراقات» رامبو ذات الشكل النثري. والصور الشعرية متقطِّعة، متتالية بلا تواصل، فيما تغلب الغنائية على السردية، وتَقَصِّي حالات الذات يغلب على تقصّي حالات العالم.
هو مجرَّد استكشاف أوّليّ، فيما يبدو، لا توجُّه شعريّ محسوم صوب «قصيدة النثر»، التي كانت، آنذاك، لدى الشعراء الطالعين، شكلاً شعريّاً غامضاً، لم ينتبه إليه البعض بعد، ويتلمّس البعض الآخر الطريق إليه، شأن علي قنديل، لاكتشاف حدوده، وآليّاته، وإمكاناته الإبداعية.
كانت افتتاحية طموحة، ومبشِّرة، وواعدة بشاعر خرج على السائد والمهيمن، صوب قصيدة خصوصيّة، تضرب في آفاق، لم يطأها شاعر من قبل.



ستفانو بيني

سجناء السيارة

تغيّرت أشياء كثيرة في السنوات العشرين الماضية عند الإيطاليين الذين يذهبون في إجازة، وقد قَلّ عددهم أيضاً. على وجه التحديد تغيّرت ثلاثة أمور رئيسية. الأول هو المناخ. فلم تعدّ إيطاليا أرض الشمس. ذلك أن الكارثة المناخية، والتي لم يفعل لها أحد شيئاً إلّا القليل، قد غيّرت تماماً فصول السنة في شبه الجزيرة. هذا العام، وطوال شهري مايو/أيار ويونيو/حزيران، كانت هناك عواصف رعدية وبرد وثلج وفيضانات وبحر هائج مائج. وهكذا ظلّت أربعة أخماس السواحل الإيطالية خالية من السياح. وراحت الرياح تعصف بشمسيات الشواطئ في مشهد سريالي. وفي الخمس المتبقي من البلاد، وخاصة في صقلية، زادت الحرارة أكثر من أربعين درجة، واشتعلت الحرائق تلتهم النباتات وتحاصر المدن المحيطة بها. واستضافت القنوات التليفزيونية أصحاب الفنادق وكان من الأولى استضافة المواطنين، الذين سُرِقَتْ منهم ثروة كبيرة. أما خبراء الأرصاد الجوية المبتسمون، وهم غالباً لا فائدة لهم، فيقولون بصراحة إن علينا أن نعتاد على مناخ جديد أفرو-أوروبي قوامه هبات الحرارة غير المتوقعة والأعاصير. ظللنا نحن (وغيرنا) نكتب عن هذا الخطر طيلة أربعين عاماً. والآن حَلّ الانهيار، ولا أحد يعرف كيفية إصلاحه..

التغيُّر الثاني هو الخوف. سبعون بلداً على الأَقلّ في العالم، وفقاً لبيانات وزارة الخارجية الإيطالية، معرضة لخطر الهجمات الإرهابية أو العنف. ولا نعرف ما إذا كان تحليل الوزارة جاداً أو سطحياً، ولكن الحقيقة أن أصحاب الإجازات قد غيّروا وجهاتهم.. إنني عندما سافرت إلى مصر، قبل ست سنوات، كانت القاهرة مليئة بالسياح والأهرامات مزدحمة، وعندما رأيت الصور الأخيرة لها لم يكن بها أحد تقريباً. والخوف لا يتعلّق فقط بالشرق الأوسط أو إفريقيا، ولكن أيضاً مدن أوروبية مثل باريس أو روما، فمثلاً انخفض عدد الحجاج إلى الفاتيكان أربعين في المئة. وأولئك الذين يسافرون بالطائرة، يعلمون أن الطيران أطول وأعقد عما كان عليه قبل بضع سنوات.

حلم الإيطالي في قضاء الإجازة هو الذهاب إلى مكان يمكن أن تأخذ فيه الهاتف المحمول، حيث يمكن مواصلة العمل به وبالإنترنت بدلاً من الاسترخاء. وحيث يجد على المائدة نفس المأكولات التي يتناولها في البيت (في قائمة طعام بفندق في جزر سيشل وجدت بيتزا أكثر من التي يمكن أن تجدها في قائمة مطعم في نابولي). حيث يتعشم المسافر أن يلتقي بجماعة من مئة من أبناء وطنه، ومشاهدة مباريات كرة القدم لمنتخبه القومي، ويستمع إلى الأغاني التي كان يستمع إليها في المقهى أسفل بيته. وفي أماكن مثل برشلونة أو بطرسبرغ نرى مكتوباً بشكل واضح: «فندق يرتاده زبائن إيطاليون، وطعام إيطالي، واستقبال قنوات التليفزيون الإيطالي».

وهناك فئة رابعة. فئة الإجازات «العضوية»، أولئك الذين يبحثون عن أماكن معزولة غير ملوّثة، وتناول أطعمة عضوية، بعيداً عن التلوُّث. بالتأكيد هناك العديد من الأماكن الجميلة من هذا النوع في إيطاليا. ولكن هناك أيضاً عمليات نصب كبرى. مثل البيوت الصغيرة في أومبريا وتوسكانا التي تكلف أضعاف تكلفة فندق خمس نجوم، أو فلل شديدة الثراء تحوّلت إلى مزارع بيئية. وفي سردينيا توجد بعض الفنادق الصغيرة للمبيت والإفطار من أجمل الأماكن في أوروبا، ولكن احذر من الإعلانات المضللة. فمثلاً يقولون «لحوم مزارعنا»، ولكن لا توجد أيّة مزارع في تلك الأنحاء، إنما يأتون بها من المدينة مطهية. ثم يكتبون «أسماك طازجة»، ولكن البحر يبعد عشرين كيلومتراً ويأتون بالأسماك مُجمَّدة.

ثم المدينة. لدينا أروع مدن في العالم مثل روما وفلورنسا والبندقية وباليرمو وغيرها الكثير. حتى هنا نتوقّع الكثير من الجمال، ولكن أيضاً بسبب سوء الأحوال الجوية، والزحام، والارتباك، وصعوبات الانتقال (ركوب المترو في روما يعني في كثير من الأحيان أن تشلّ حركتك لعِدّة ساعات)، بالإضافة إلى أن الأسعار في فترة الأعياد تتضاعف في تلك المدن. رأينا مطعماً في فينيسيا يغير القائمة السياحية من 40 يورو إلى 80 يورو في أسبوع واحد.

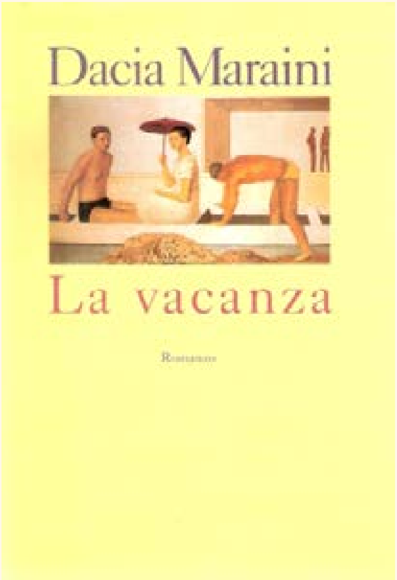
لا خوف. يكفي التسلُّح بالصبر والجلد، والانطلاق بالروح المناسبة، بشيء من الرغبة في المغامرة، وتغيير الإيقاع اليومي اللاهث، وأن تترك وراء ظهرك الأفكار النمطية الجاهزة مثل «الشمس الدائمة، والبحر النظيف، والطعام الصحي». ربما يمضي كلّ شيء على مايرام، ولكن الأفضل أن تستعد لتقبل بعض الصعوبات والاستمتاع بها. فكِّر في أولئك الذين لم يستطيعوا مبارحة البيت. فهناك ما يقرب من نصف الإيطاليين، على سبيل المثال، لا يمكن لميزانيتهم أن تتحمل القيام بإجازة حقيقية. وعلى الرغم من أنهم قد يقرّرون قضاء عطلة لمدة ثلاثة أيام في منتصف شهر أغسطس/آب، إلّا أنهم يظلون اثنتي عشرة ساعة محبوسين في سيارة على الطريق السريع. إنها إجازة «سجناء السيارة»، وهي أسوأ أنواع الإجازات التي نعرفها، ومع ذلك لا نستغني عنها.

فراغ المرحلة الانتقالية

د. حسين محمود

كانت الإجازة كلّما أتت فرحت بها فرحاً شديداً، وكنت أعدّ الأيّام الأخيرة في الدراسة والامتحانات إلى أن يبدأ موسم «الفراغ». كان الفراغ لذيذاً في الطفولة، لكنه لم يعد كذلك في الكهولة والشيخوخة؛ فالطفل يحبّ الفراغ، والشيخ يمقته؛ فهو لدى الطفل حياة، ولدى الشيخ موت. سألني رئيس الجامعة التي أعمل بها إن كنت أنوي القيام بالإجازة الصيفية، فأجبته: «لا طبعاً»، بكلّ ثقة ويقين. تعجّب وسألني عن السبب، ثمّ أطرق وقال: «معك حق». عرف الإجابة قبل أن تصله، فهو في القارب نفسه، النجاة فيه تعني أن تنشغل دائماً.

لكن الحقيقة أن الإجازة أهمّ من فرح الطفل وكدر الشيخ، ففيها هذا العنصر السحري الذي يعني «الفراغ»، فترة فارغة يحلو للبعض أن يسمّيها «مرحلة انتقالية». في بعض الدول العربية يسمّون الشهادة الجامعية «إجازة جامعية»، وهي- بالتأكيد- ترجمة للكلمة الفرنسية «ليسانس»، ومعناها «رخصة»، والذي جعل اللفظان يلتقيان هو اليقين الناقص، الذي يتحمّل السماح، ويتحمّل المنع بالقدر نفسه، وفي الإجازة معنى النقص الذي يحتاج إلى سلطة أعلى



«تجيز»، أو تمنح هذه الإجازة، سواء أكانت درجة علمية أم كانت بعضاً، الزمن الفارغ الذي يخلو من الالتزامات.

والحاصل على الإجازة في حالة انتظار، فقد أنهى الدراسة، وينتظر فرصة العمل، والموظّف الذي يحصل على إجازة يقضي بضعة أيّام بلا التزام «شكلي» بالعمل، لكنه لا يترك التفكير حتى يعود إليه، والطفل يأخذ إجازة من المدرسة لكي يتعرّف إلى الحياة الحقيقية خارج الفصول، ربّما، على شاطئ البحر، المكان الأثير لقضاء الإجازات.

الأمم- أيضاً- تحصل على إجازة: فترة ليس فيها التزامات محدّدة، فيها ذلك الفراغ الذي قد يسمّيه البعض فوضى أو انفلاتاً، ولا بدّ، بعدها، أن تعود إلى العمل والنظام والجدّيّة. مثل ذلك هي الفترات الانتقالية التي تعقب الثورات والتي يسودها اللهو، والثرثرة، والطموحات غير البريئة، والطموحات التي ليس لها سقف، للعودة إلى إيقاع الحياة الطبيعية.

الأمم الصغيرة مثل الأطفال، ترفض- عادةً- أن تنهي الإجازة وتعود إلى «المدرسة»، خاصّةً إذا كانت حياة المدرسة قاسية، مثل مدارس الراهبات المشهورات بالقسوة واللاتي يجعلن التلميذ «يصلّي» رغماً عنه، أو إذا كان ناظر المدرسة رجلاً غليظ القلب قاسياً، تكره أن تراه أو أن تعيش تحت ظلّه.

يذكرني هذا برواية شهيرة لكاتبة إيطالية عنوانها «الإجازة». الكاتبة هي داتشا ماراييني، وقد كتبتها عندما بلغت من العمر سبعة عشر عاماً. في ذلك الوقت، كوّنت هي وزميلاتها مجموعة أدبية من تلك المجموعات التي تدفع إليها تصوُّرات فترة المراهقة عن الحياة المثالية. فكّرت داتشا ماراييني أن تكتب موضوعاً عن «الإجازة» للمجلة التابعة لتلك المجموعة، ثم حوّلت الفكرة لكي تصبح قصّة قصيرة، لكن الفكرة اتّسعت في الكتابة حتى خرجت من قلمها، في النهاية، روايةً طويلة.

ليست الرواية، فقط، هي المثيرة في تناولها لفكرة النقص الموجودة في «الإجازات»، بل طريقة ظهورها ونشرها ونجاحها. وسوف نتناول، في السطور الآتية، البعد الاجتماعي في ظهور كاتبة ونجاحها، ثم التناول الفريد لشخصية بطلة رواية «الإجازة»، وما أدركته- على مستواها الفردي، وعلى مستوى المجتمع كلّه- من نقص ومثالب، بل ونفاق وزيف أيضاً، وسمَّتْ هذا «الإجازة».

فقد حملت داتشا ماراييني مخطوطة روايتها، ودارت بها على دور النشر، وحصلت منها كلّها على تعليقات ساخرة، تثبت جودة العمل، وترفض نشره، وتنصح الفتاة الخارجة، لتوِّها، من مرحلة الطفولة بأن تعود إلى بيتها وتهتمّ بدرسها، فذلك أجدى، إلا داراً واحدة، هي (ليريتشي)، إلّا أنها اشترطت عليها أن يكتب ألبرتو مورافيا مقدِّمة لها. وكان مورافيا من أشهر الكتّاب في ذلك الوقت، وكان صديقاً لعائلة ماراييني، فوافق على كتابة المقدّمة، لكن على شكل رسالة موجّهة إليها. ونجحت الرواية، وطُبعت أربع طبعات في زمن قصير، بعد أن «أجازها» كاتب كبير.

سَعِد الجميع بهذا النجاح: مورافيا سعيد حتى أنه أحبّ الفتاة وترك، من أجلها، زوجته، والناشر سعيد لأن العمل الأوّل لهذه الفتاة قد نجح نجاحاً ساحقاً.

الوحيدة التي كانت تعيسة بسبب «الإجازة» هي داتشا ماراييني، التي أدانت دُور النشر الإيطالية كلّها، وأعلنت، بكلّ جرأة، أن الكاتبة- لكي تنجح في إيطاليا- لابدّ أن تسلّم نفسها- أوّلاً- لكاتب كبير، وأن تصل إلى الشهرة من خلال علاقة غير شريفة. رأت داتشا ماراييني أنها لم تنجح، وأن الرأي العامّ يعزو النجاح التجاري للرواية إلى وجود اسم مورافيا، وأن لا أحد يأخذها، بوصفها كاتبة لها أسلوبها، على محمل الجدّ.

حدث ذلك في بداية أعوام الستينيّات من القرن الماضي. والآن، أصبحت داتشا ماراييني من أهمّ الأصوات الأدبية في إيطاليا، ونشرت أعمالها مستقلّة، دون الاستعانة بمورافيا الذي تركها وصادق غيرها، ودون الاستعانة بأيّ «كبير» آخر، وتُرجمت أعمالها كلّها إلى لغات أجنبية، وبعضها مترجَم إلى اللغة العربية، أيضاً؛ والمعنى أن ديناميّة الإجازة، والارتفاع على كتف الغير- وإن كانت وسيلة غير مشروعة للنجاح- قد نجحت في المساهمة في ميلاد كاتبة كبيرة.

أمّا عن الرواية نفسها «الإجازة»، فقد لمست الكاتبة فيها، بذكاء، معنى «الفراغ» الذي يحمله هذا اللفظ، و- ربَّما- كان مورافيا في تقديمه للرواية، قد وضعه يده- أيضاً- على المعنى الثاني، والذي هو «مرحلة انتقالية» فيها ذلك اليقين الناقص، بل وصف ذلك بأنه طرح عصري حديث. قال مورافيا في مقدِّمته:

«أريد، فقط، أن أتوقَّف عند شخصيّة البطلة عندك، لأقول عنها شيئاً، بصفتي روائياً؛ أي زميل مهنة، لا ناقداً. هذه الشخصية التي هي لفتاة في سنّ المراهقة، هي أفضل شيء في الرواية، وهي أنجح وأكمل ابتداع لك؛ فهي تتحدّث بضمير المتكلّم، لكننا لا نعرف أفكارها، لأنها- ربّما- لا تعرفها هي نفسها؛ أي أنها لا تفكّر فيها. هذا التناقض يضفي على الشخصية حيويّة تدلّ على اغتراب كامل. إنك- بمعنى آخر- ابتدعت شخصية عصرية جدّاً، لها ضمير أدبي بقدرة فريدة على أن تكون داخل الموقف وخارجه، في الوقت نفسه».

هذه الشخصية الرئيسة في الرواية هي «آنا»: طفلة عمرها 14 سنة، تبدأ إجازتها بالخروج من المدرسة الداخلية الصارمة للراهبات، لكي تقضي الإجازة مع العائلة على شاطئ البحر، في بلدة صغيرة بالقرب من روما. نحن، الآن، في عام 1943، حيث توشك الحرب العالمية الثانية على الانتهاء، وتوشك الفاشيّة الإيطالية على السقوط، وتبدأ إيطاليا مرحلتها الانتقالية التي سوف تضعها، بعد ذلك، ضمن الدول الأكثر تقدّماً في العالم. بعدها بفترة وجيزة. كانت الطائرات لا تزال تدكّ المدن الإيطالية، وفكّر الأب في أن يحمل أولاده إلى هذه البلدة الصغيرة هرباً من قصف روما، معتقداً أنه مكان أكثر أمناً. في هذا المكان، مع أخيها، وأبيها وزوجة أبيها، تتعرّف «آنا» على فتيان ورجال وشيوخ، تتحمّلهم، وتثيرهم، في سعيها للتعرُّف إلى أنوثتها التي لم تكتمل اكتمالاً صريحاً. تراقب زوجة أبيها وتحسدها، وتدين العالم المتداعي الذي يحيط بها، والذي لا يكفّ عن التحرُّش بها، ومحاولة اغتصابها، والتعامل معها على أنها «أنثى/شيء»، وهي، بعد، طفلة؛ ما جعلها تصف هذا العالم أنه مريض بداء «الغلمانية». كلّ هذا الذي تعانيه الفتاة، أو- بالأحرى- الطفلة التي تريد أن تودّع طفولتها وتدلف إلى مراهقتها، أو المؤلّفة الشابّة العصرية التي تقدّم الشخصية الحديثة بكلّ أبعادها المأساوية، كلّ هذا ينتهي بسؤالها الذكيّ: هل هذا هو الحبّ؟

المؤلّفة، بهذا السؤال، تصبح واضحة وصريحة، والرواية كلّها- رغم التغييرات الكثيرة التي تحدث للبطلة وتطوّر الحدث فيها- استاتيكية ساكنة، لا تراوح مكانها، فالخبرات كلّها سلبية، ويظلّ القارئ في انتظار أن تخرج بطلته من رؤيتها الغائمة تلك، لكنه ينزلق معها إلى نوع من القَدَرية، هو الذي يبرز غياب الحبّ، الذي يغيب معه كلّ شيء. ويجيب القارئ، ونجيب معه، على سؤال بطلة الرواية: ليس هذا هو الحبّ، بل هو ذلك الشيء الناقص الفارغ الانتقالي الذي نسمّيه «إجازة»، «عطلة»، تتعطّل فيها أشياء كثيرة، وتغيب.

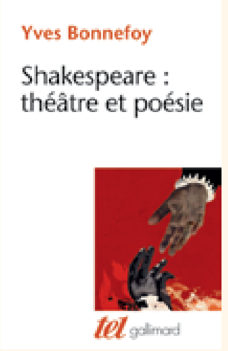


إيف بونفوا..

أضاعته نوبل، ولم يضيِّعها!

ترجمة وتقديم: خالد الريسوني

لقد انتهى «إيف بونفوا» بالاصطدام، وجهاً لوجه، مع ذلك «الموت الذي يقول: لا لكلّ استعارة»، كما كتب في إحدى أبياته الأشدّ دنوّاً من الأفول.
هو أحد أشهر شعراء فرنسا في القرن العشرين، فضلاً عن كونه باحثاً وناقداً فنّياً، وأستاذاً جامعياً مرموقاً، ومترجم شكسبير، والمرشّح الأبدي للحصول على جائزة نوبل للآداب. توفّي يوم الجمعة (يوليو) من هذه السنة، في باريس، عن سنّ تناهز الثالثة والتسعين. وترك خلفه حياة كرَّسها للشعر وللُغة الشعرية، التي عدّها أداة للعثور على بعض نقط الضوء في هذه العتمة المقيمة والمستديمة؛ فقد كان الشعر- بالنسبة إلى «بونفوا»- وسيلة وشكلاً «لتحرير العلاقات بين إنسان الأحكام المسبقة والأيديولوجيات والأوهام التي تفقره»، كما أوضح في أحد اللقاءات الصحافية.
هو مؤلِّف للمئات من الكتب التي تُرجمتْ إلى 30 لغة، وكان «بونفوا» قد اقترح نمطاً من الشعر يكون أكثر التصاقاً بالواقع، وارتباطاً به؛ فهو لم يكن ليثق بالتجريبية وبالمفهومية وبالنظريات والمناهب التي كان شاهداً على سقوطها وفشلها. كان يخشى أن يتلاشى، أو يختفي الفنّ الذي كان يعدّه ملازماً لتجربة الوجود، وكان يعتقد أنه إذا كُتِبَ له أن يحدث، فإنّ المجتمع ذاته سيستسلم. كان يرتعش أمام نهاية الشعر، لأنه- بالنسبة إليه- مرادف لنهاية العالم. ويفسّر «بونفوا» ذلك بكَوْن «الشعر يجعلنا ننتقل، من روح التملُّك المحرِّكة للالتباسات والحروب، إلى الرغبة في المشاركة البسيطة والمباشرة في العالم». لقد كان «بونفوا» يتصارع بين المادّيّة الأكثر ابتذالاً و«القلق الفطري لأجل السموّ». لم يكن يزدري الغنائية، أبداً، لمجرَّد الاستعراض والإثارة، وقد واصل الإشراق الميتافيزيقي انطلاقاً من البيئة الطبيعية، الحاضرة، بقوّة، في كلّ أشعاره. «أحبُّ الأرض، وما أراه يجعلني أفيض»، قال ذات مرّة.









وُلد «بونفوا» في تورز عام 1923، في عائلة متواضعة تتكون من أب عامل في قطاع السكك الحديدية وأمّ معلّمة في المدرسة. بعد أن بدأ حياته الدراسية في بواتييه، انتقل إلى باريس عام 1943 للالتحاق بجامعة السوربون. استقرَّ في شقّة صغيرة في الضفّة اليسرى، وقضى لياليَ كاملة في قراءة «برتولد بريخت»، و«تريستان تزارا»، و«أنطونين أرتو». وسرعان ما اقترب من دائرة «أندريه بروتون» والسرياليين المتأخّرين، حيث كان البلجيكي «كريستيان دوترمون» الذي اشتهر برسومه اللفظية والذي أسَّس، لاحقاً، مجموعة كوبرا. وقد تقاسم «إيف بونفوا» مع السرياليين تمسُّكهم «بتكثيف الوعي والكلمة» عبر اللّغة الشعرية، لكنه كان يستوحي شعره من العالم البسيط، ويختلف عن ميول السرياليين نحو الحلم (البوّابة) لولوج الأبعاد الموازية؛ ولهذا السبب، بالذات، انشقّ عن الحركة في عام 1947، رغم أنه لم ينكر، أبداً، التأثير العميق للجماعة على أعماله الشعرية.
وبعد نصف عقد من الزمن، كان «بونفوا» يُعِدّ مختاراته الشعرية «دوف، حركةً وثباتاً»، 1953، والتي أعقبتها مجموعتا: «حجرٌ مكتوبٌ» (1965)، و«المنطقة الداخلية» (1971)، وهي مزيج من كتابة السير ذاتية والمقالة، كتب فيها «بونفوا»: «يجتاحني، في كثير من الأحيان، شعور بالقلق أمام مفترقات الطرق. يبدو لي أنه في تلك اللحظات، في ذلك المكان أو بالكاد: «هناك، على بُعد خطوتين على الطريق الذي لم أختر السير فيه [...] تنفتح بلاد من جوهر متعالٍ، حيث كان من الممكن أن أعيش، والذي، الآن، قد ضيعته». وليس من قبيل الصدفة أن يجد في «هاملت» الحجر الأساس للحداثة، واعتادتْ أن تتردّد في رأسه القولة المأثورة لشاعره المحبوب «رامبو» عن عدم الرضا الأبدي من قِبَل الكثير من الفانين: «الحياة توجدُ في جهة أخرى».

تُرجمت أعمال «إيف بونفوا» إلى العربية، من طرف أدونيس، وصدرت في دمشق، عن منشورات وزارة الثقافة، سنة 1986، وشملت الترجمة أعماله الشعرية الكاملة، وهي: «ضدّ أفلاطون»، و«دوف، حركةً وثباتاً»، و«سائدةً أمس الصحراء»، و«إخلاص»، و«حجر مكتوب» و«في خديعة العتبة»، كما ترجم له محمد بن صالح أنطولوجيا شعرية، اختار فيها منتخبات من قصائد الشاعر، وفي المغرب ترجَم له كلٌّ من أسماء خلا، ورشيد خالص مجموعته الشعرية المُعَنْوَنة بـ«فليبقَ هنا العالم!».
في مسيرة «إيف بونفوا» الشعرية، يبرز ثابتان وجوديّان مؤكّدان هما: الموت، واللااكتمال. «حبّ الكمال لأنّ ذاك هو العتبة، /ونفيها المباغت جنّاً معلومٌ، نسيانها عند موتها، /واللا اكتمال هو القمّة»، كتب في إحدى القصائد من مجموعته: «البارحة، الصحراءُ مُهَيْمِنَة» (1958).
من شقّته الصغيرة الواقعة في «مونمارتر» الأقلّ جاذبيةً، اشتغل «بونفوا»- أيضاً- في دراساته ومقالاته على تاريخ الفنّ. كتب عن الفنّ القوطي والفنّ الباروكي، بالإضافة إلى كتب خصّصها لـ: غويا، وبيكاسو، وموندريان، وجياكوميتي، وبالتوس، وميرو. من أنشطته الرئيسة الأخيرة أعماله عن الترجمة، التي كانت تقوم على التوازي الشعري؛ لأنها تستند إلى التحويل اللّغوي. وقد ترجم «بونفوا» إلى الفرنسية أكثر من خمسة عشر عملاً لشكسبير، وتوغّل في جوانب مجهولة في أعماله المسرحية، كتمثّل المرأة التي ابتعثتها شخصيّاته النسائية، وقد فعل ذلك- أيضاً- مع كلّ من: كيتس، وييتس، وبتراركا، وليوباردي.
وإذا كانت جائزة نوبل قد قاومته- وإن لم تكن مستعصية على شاعر كبير من طينته لقيمة أعماله وعمقها- فقد فاز «بونفوا» بعدّة جوائز مرموقة مثل: الجائزة الكبرى للشعر التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، وذلك سنة 1981، وجائزة غونكور للشعر، سنة 1987، أو جائزة سينو ديل دوكا، التي تمنح لشخصية بارزة في المجال الإنساني، سنة 1995، كما نال جائزة معرض غوادالاخارا، سنة 2013. حينئذ، كان قد قال مفسّراً: «القصائد ليس لها معنى، عند قراءتها يجب أن نُسائل التجربة الخاصّة ذاتها، ونسائل الذاكرة. ومن ذلك المنطلق يجب أن نبحث عن التأويل». منذ سنة 1981، صار «إيف بونفوا» أستاذ كرسي الأدب المقارن في الكوليج دو فرانس، وألقى محاضرات عديدة في الكثير من الجامعات، في أوروبا والولايات المتّحدة، وبقي، لسنوات، مرشَّحاً دائماً لنيل جائزة نوبل التي أضاعتْه، ولم يُضيِّعها!..

«النقائص هي القمّة» وقصائد أخرى

إيف بونفوا

هنالك، حيث يسقط السهم

- 1 -

تائهاً.. على بعد خطوات قليلة من البيت. ومع ذلك، ليس أبعد من ثلاث تسديدات بحجر.
هناك، حيث يسقط السهم الذي أُلقِيَ صدفة..
تائهاً بلا تراجيديا.. سيعثر عليَّ شخص ما، وسترتفع أصوات قليلة في السماء، من كلّ الجهات، في الليل الذي يسقط.
والساعة لم تتجاوز الرابعة، مازال متبقّياً جزءٌ مهمّ من النهار، لكي يستمرَّ المرء مفقوداً، وهو راكض، أحياناً، وعائد ما بين الأحجار المنكسرة وهذه السنديانات الرمادية، في غاب تخدّده منخفضات تبحث في كلّ مكان عن اللانهائي، تحت الأفق الصاخب. لكن، هنا، في العبور، ينغلق أكثر.
حتماً، سوف أعثر على طريق.
سوف أرى تلك المزرعة الخَرِبة، حيث كان يبدأ أثرٌ ما.
هل أنادي؟ لا.. ليس بعد، حتى الآن.

- 2 -

تائهاً.. رغم ذلك. لأنك يجب أن تقرّر، في كلّ لحظة، تقريباً. لكن، لا يمكنك أن تفعل ذلك.
لا شيء يكلمك، ولا شيء- بالنسبة إليك- هو مؤشِّر. فكرة المؤشِّر ذاتها تتبدَّدُ. في الأثر الذي خلَّفَته الكلمة فيما هو عليه، يعود ماء التجلّي المهجور إلى الارتفاع، ويتألّق، متفرّداً.
كلّ كلمة: شيء مسدودٌ، الآن، كما لو أنها سطح مطفأٌ، لا شيء فيه يرتعشُ: حجر ما.
يمكنك أن تتلفَّظ هذه الكلمة: السنديانة.
لكنك عندما تقول: السنديانة، بصوت عالٍ، لماذا، في ذهنك، تبقى الكلمة، وتغدو أثقل، مثل مفتاح في اليدِ لم يدُرْ؟ وصورة الشجرة تتشظّى، وتعودُ لتتوحَّد، من جديدٍ، في الأعالي، في المطلق، كحالنا حين ننظر إلى ذلك الكريستال في ألواح الزجاج القديمة.
اللون يتاخم حافّة الصورة عبر انتفاخ الزجاج. هذا الذي نسمّيه الشكل المثقوب بنتوء منحرفة، كما لو أن اليد التي تحفظ الألوان (ستستمرّ مفتوحة) والأشكال مغلقة.



الرسومات للفنان الفرنسي بول سيزان

- 3 -

تائهاً.. والأشياء تأتي من كلّ الجهات، تتجمَّع حوله. لم يعد ثمّة مكان آخر في تلك اللحظة التي تحتاج، بشكل كثيف، مكاناً آخر.
ولكن، هل يحتاج هو إليها؟
وشيء ما يأتي من مركز الأشياء ذاته. ليس ثمّة فضاء أكثر بينه وبين الشيء الأدنى.
وحده الجبل، هنالك، في الأسفل، أشدّ زرقة، يساعده على التنفُّس هنا، في ماء ما هو عليه، الذي يعود من جديد للارتفاع.
ومع ذلك، فمن المألوف ذلك الانطباع بالاندفاع الذي يُمارس عليه من داخل كلّ شيء. البارحة، فقط، كم طريقاً شديد الوعورة يرتدّ نحو نقطة الفرار في الحبر المنسكب للغيوم! كم كلمات كانت تأتي، من يدري من أين، من بين الكلمات! كم لعبة فجأةً، لم تعد رقعة لعب (الداما) الصغيرة، أو المكعّبات المغلَّفة بالصور، بل الخشب المتآكل من الحوافي، والألياف التي تتجاوز اللون!
يقولون له، من بعيد: تعال، وهو لم يكن يسمع سوى نثار الصوت ذاك، والذي ينحلُّ فوق الزليج.

- 4 -

يتذكَّر أن طائراً كان قد تقدَّم أمامه لحظةً، وهو لا يزال في الطريق.
منذ دقيقتين، وهو يسير مستقيماً، لكنّ الماء الذي يتحرَّك بين بقايا الجذوع يوقفه. ثمّة كلّ شيء

في ذلك الماء الصافي، نوع من مسحوق الأزرق الذي يلتفّ حول ذاته، حيث التيّار اللامحسوس، تقريباً، يخبط القمّة الملتمعة لصخرةٍ ما.
لو كان المطر قد تساقط لكان عثر على آثار خطواته، لكنَّ الأرض يابسة.
الدرب الذي مضى فيه كان يترك الشمس على يساره. هنالك، حيث انعطف، بالقرب من الحافّة، كانت تلك الأحجار الثلاثة ملطّخة بالبياض، كما لو تَمّ تلوينها.

- 5 -

ولكن، لماذا تتسلّق، الآن، هذا التلّ الذي يكاد يكون منحدراً، والأشجار غير مجتمعة بعد، في الأسفل، على امتداد الجداول الضيّقة؟ من المؤكّد أن الطريق لا تمرّ من هناك.
ولن تجد من هناك، في الأعلى، رؤية أفضل.
ولا تستطيع حتى أن تهتف باسم مناداك.
أراه، رغم ذلك، يصعد ما بين الجذوع، عبر الحجارة. مستعيناً بغصن خفيض، حين ينتبه أن الأرض زلقة جدّاً بسبب الأوراق اليابسة، والتي بينها، دوماً، حصى يتدحرج فوق حصى آخر: معينات حافّة من فولاذ ذات لون رماديّ ملطّخ بالأحمر.
أرى ذلك، وأتخيَّل أعلى القمّة. بضعة أمتار مستوية، لكنها متقطّعة بسبب العوسجات التي تصل، أحياناً، حتى الأغصان. الالتباس نفسه، والصدفة نفسها بالنسبة إلى أجزاء أخرى من الغاب، ولكن الأمر هو نفسه بالنسبة إلى كلّ ما هو حيٌّ. يحلِّق طائر لا يراه. صنوبرة تسقط في ليلة، عرقلت فيها الريحُ المنحدرَ الذي يستمرُّ.
وأسمع في داخلي ذلك الصوت الذي ينبثق من عمق الطفولة: قد جئت إلى هنا من قبل (قلت حينئذ).. أنا أعرف هذا المكان، لقد عشت هنا، كان ذلك قبل الزمن، كان ذلك قبل وجودي على الأرض.

- 6 -

عمره عشر سنوات. العمر الذي منه ينظر المرء؛ هل باهتزازات إلى حركة الظلال؟ وتمزّق الورق في الجدران، والمسمار المثبَّت في الجبس وحوله المعدن الصدئ، والحراشف التافهة للمادّة الغامضة... هل ضاع؟ فعلاً، يتقدَّم، منذ زمن طويل، ما بين ألغاز كبرى. لقد كان دوماً وحيداً. جلس فوق شجرة ساقطة، يبكي.
تائه! يبدو كما لو أن العالم الآخر الذي يختم على نقطة التلاشي كان سيأتي لينحني عليه، ويلمسه في كتفه.
رفع عينيّ، حينها. لمّا ينادينا اتّجاهان خلال اللحظة نفسها، في مفترق الطرق، يخفق القلب بشكلٍ أقوى وبشكل أكثر سرّيّة، لكن العيون حُرَّة. تلك الليلة، في البيت، فليضع الحطب على النار، مثلما يُسمَحُ له بأن يفعلَ: سيراه يحترق في عالم آخر.
فليتحدَّث لأجله وحده: الكلماتُ ستردّدُ صداها في عالم آخر.
وفي وقت متأخِّر، في وقت متأخِّر جدّاً، سنوات عديدة بعد، وحيداً، وحيداً دوماً في غرفته مع الكتاب الذي كتبه، سيتناوله بين يديه، وسينظر إلى الحروف الحالكة للعنوان فوق الورق المقوّى الملوّن بالأزرق. سيفتحُ صفحاتٍ ما؛ لكي يتماسك فوق الطاولة.
ثم، بعدئذ، سيُدني منه عود ثقاب مشتعل، لطخة بنّيّة، و- فيما بعد- سوداء، ستولد في اللون، وسوف تنتشر، وتُثْقَبُ. أثر نار جليّة ستنهشُ الحوافي، التي سيسحقها هو بإصبعه قبل أن يرفع الكتيّبَ ليُسجِّلَ، مجدَّداً، علامة في نقطةٍ أخرى من الغلاف. وها هنا، جانب بكامله منها يسقطُ. الورق اللامعُ للصفحة الأولى جدُّ أبيض، ينجلي أسفله مصفرّاً، وقد أدركته الحرارة، أيضاً.
يترك الكتاب، ويحفظ في ذهنه- لا أعرف حتى الآن لماذا- زواجَ الجُمَلِ والرماد.

- 7 -

نباحُ الكلب، الذي وضع حَدّاً لخوفه. عماد الشمس بين الغيوم في المساء. البِرَكُ التي يراها



تلميذ المدرسة تتألّق في الكلمات، وفي الآتي من حياته، عندما يغمس ريشته الجافّة في شعث الإملاء الشديد السرعة.
وكلّ غُصنٍ أمام السماء، بسبب توسيعاتٍ، وتكثيفاتٍ كتلتها. اللامرئي الذي يتدفّق هنالك، كنبع في الذوبان العنيف للجليد، وثمار العنب الحمراء ما بين الأوراق.
والضوء لمّا يعود، والجذوة التي يبدأ فيها كلّ شيء، ويبلغ نهايته.

في النهر ذاته

- 1 -

أحياناً، تمسك المرآة



ما بين السماء والغرفة،
بين يديها الحَدّ الأدنى
من الشمس الأرضية.

والأشياء والأسماء
مثلما لو
أن الأصوات، والآمال كانت تستمتع
في النهر ذاته.

حيث يمكنُ أن تحلم
أنَّ الكلماتِ لا توجد.
مياهٌ تحت ذلك النهر، نهر السلام،

متجاوزة للحدِّ، بالنسبةِ إلى العالم،

وأن الكلام ليس سوى
قطعٌ لرقبةِ
الكبش، الواثق،
الذي ينساقُ معَ الكلمة.

- 2 -

أن تحلم: أن الجمال
حقيقة، الجلاء
ذاته، طفل
يعبرُ، منفعلاً، تحت مخزن الغلال.

ينهض.. وسعيداً
بوفرة الضوء،
تمتدّ يده لتمسكَ
حبّة العنب الأحمر.

- 3 -

وفيما بعد، يفهم،
فقط، عبر صوته
كما لو كان يمشي عارياً
عبر شاطئ ما.

وكانتْ لديه مرآة،
حيث السماء كلّها
تنفتح لأشعة كبرى، تلوِّن
الأرض بكاملها.

هو يتوقَّف أحياناً،
هنا أو هناك،
قدمه تسحبُ، بذهول،
الماء فوق الرمال.

عازف البيانو

يدٌ تُخاطِرُ، لاهثةً
في الزوبعة، جليّة تارةً، وتارةً حالكة،
تتكسرُ صورته كما لو أنه لم تعد لديه
القوّة للإمساك بها.

وتلك الأخرى، في مرآة؟ تدنو
من تلك التي لك، والتي تمضي نحوها،
أصابعها تتلامس أو تكاد..
لكن، في ضآلة تلك المسافة،
تنفتح الهوّة بين الكينونة والمظهر.

تلك الأصابع التي، على الأقلّ، تحرِّك حبالاً.
هل سترتفعُ يدٌ أخرى من أعماق الصوت،
لتأخذها بين أصابعها، وتقودها؟

ولكن، نحو ماذا؟ لستُ أدري إن كان حبّاً
أو سراباً، وليست سوى حلم، الكلمة
التي ليس لها غير ماءٍ أو مرآةٍ، أو صوت...

البئر

تُسمعُ السلسلة تصطدمُ بالجدار،
حينما ينزلُ الدَّلوُ في البئرِ الذي هو النجم الآخرُ.
أحياناً، هو نجمة المساء، تلك التي تأتي وحيدة،
وأحياناً، النار دونما صواعق تنتظرُ، في الصباح،
أن يخرج الراعي والدواب.

لكنّ الماء، دوماً، منحبسٌ في أعماق البئر،
النجم يبقى، دوماً، هنالك مختوماً.
تحت الأغصان نكتشف ظلالاً:
همُ المسافرون الذين يعبرون ليلاً

منحنين، كاهلهم تحت كتلة سوداء،
مثلما لو كانوا مرتابين في مفترق الطريق.



بعضهم يبدو أنهم ينتظرون، وآخرون يُمْحَون
في شراراتٍ بلا ضوءٍ.

رحلة الرجل والمرأة طويلة، أطول من الحياة،
هي نجم على حافّة الطريق، سماء
نتخيَّل رؤيتها بين شجرتَيْن.
يلامسُ الدَّلوُ الماءَ الذي يرفعه،
فيكون الفرح، وبعدها تثقلُه السلسلة.

في كثير من الأحيان

في كثير من الأحيان، في صمت الهوّة،
أسمع -أو أشتهي أن أسمع، لست أدري!-
جسداً يتساقط بين الأغصان. طويلة وبطيئة
هي هذه السقطة؛ لا صرخةَ
تأتي، أبداً، لتوقفها، وتضعَ لها حدّاً نهائيّاً.

حينئذٍ، أفكرُ في المواكبِ المُضيئة،
في بلادٍ لا تولدُ، ولا تموت.

حَجَر

قد مرَّ الصيفُ عنيفاً في الغُرَفِ الباردةِ،
كانتْ عيونُه عمياءَ، وجناحُهُ عارياً،
صرَخَ، فشوَّشَ المُنادَى على حُلْم
أولئك الذين كانوا ينامون هنالكَ، فيما هُوَ بسيطٌ
مِنْ يومِهم.

ارتعشُوا، فَغيَّرَ إيقاعَ أنفاسِه،
وتركتْ يداهُ كأسَ الحلم.
وكانتِ السَّماءُ قد عادتْ مرّةً أخرى فوقَ الأرْضِ،
ها قد أتتْ، في الأبديّ، زوبعةُ قيلولاتِ الصَّيْفِ.



النّقائص هي القمّة

كانَ يحدُثُ أن يكونَ من اللازمِ التَّدْميرُ والتَّدْميرُ
والتَّدْمير،
كانَ يحدُثُ أنْ يكونَ الخلاصُ مُمْكناً، فقط،
مقابلَ ذاكَ الثَّمَن.
تخريبُ الوَجْه العاري الذي يَعْلُو في الرُّخَام،
سَحْقُ كلِّ شكْلٍ، كلِّ جَمالٍ،
حُبُّ الكمالِ لأَنهُ العَتبةُ،
لكن التنكُّر إليْهِ بعدَ أنْ يصيرَ معروفاً، ونسْيَانَهُ مَيّتاً.
النَّقائص هي القمَّة.

الوداع

ها نحن قد عدنا إلى جذورنا.
هو مكان للجلاء، وإن كان ممزَّقاً.

تمزج النوافذ أضواءً زائدة،
والأدراج ترتقي الكثير من النجوم
التي هي أقواس تتهاوى أنقاضاً،
والنار كانت تبدو أنها تشتعلُ في عالم آخر.

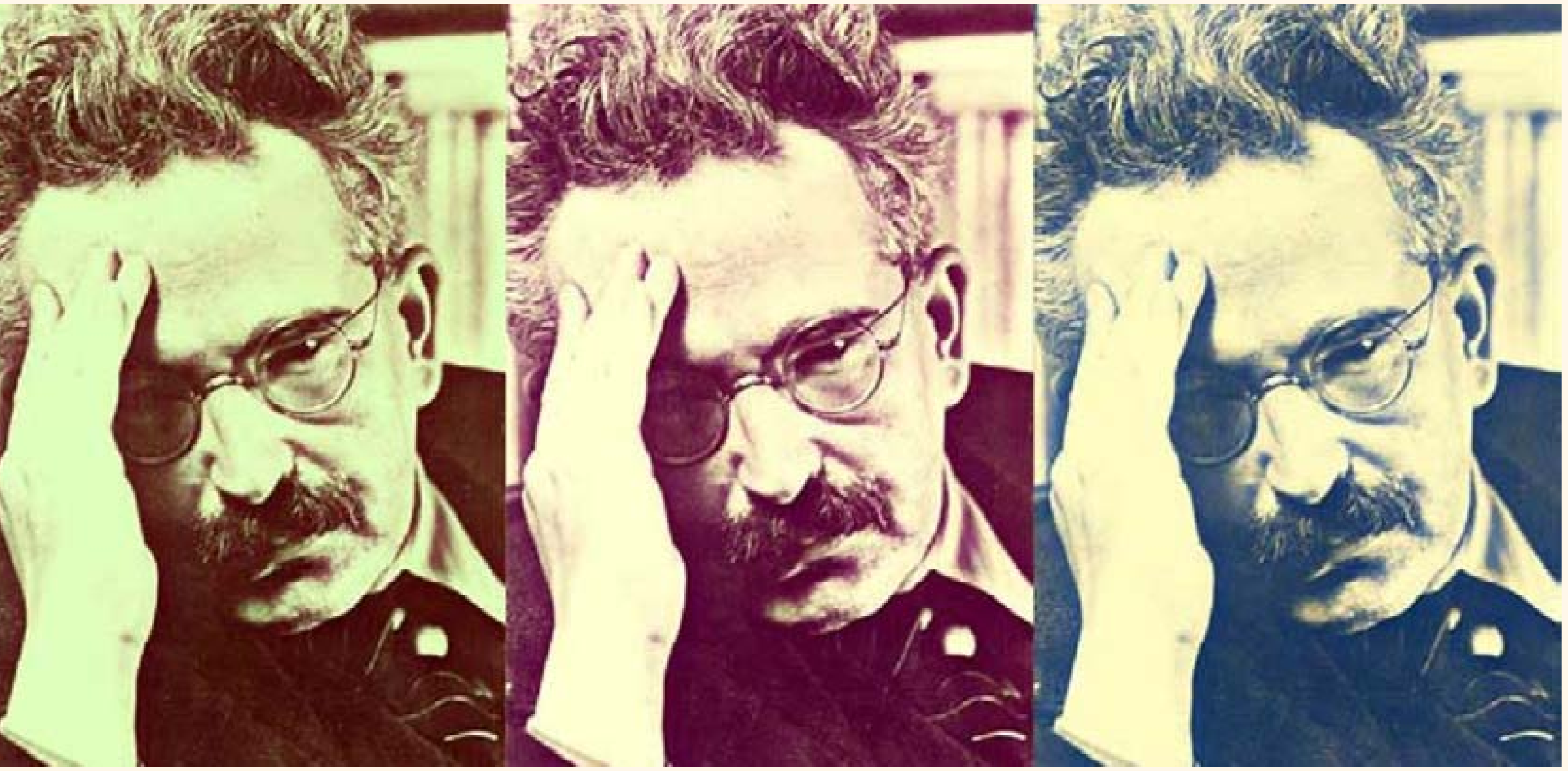
والآن، ثمّة طيور تحلِّق من غرفة إلى أخرى،
قد سقطت الأبواب، والسرير قد تغطّى بالأحجار،
والمدخنة امتلأت ببقايا من السماء، سوف تنطفئ.
هناك، في المساءات، كنا نتحدَّث بصوت شبه
خافت،
بسبب رجع الصدى الذي تحدثه القباب. هناك،
كنّا نصوغ،
رغم ذلك، مشاريعنا، لكن قارباً، محمّلاً بالأحجار
الحمراء، كان ينأى
عن الشاطئ بقوّة لا تقاوَم، وكان النسيان
يودِّع رماده في الأحلام.

«ما جدوى الشعراء في هذا الزمن العصيب؟»[1]، تساءل الشاعر الألماني «هولدرلين» في مراثيه وقصائـده المؤثِّـرة. كصدى لبيت «هولدرلين» الشـعري الـذي يعود إلى عام 1800، يسـأل «والتر بنيامين» عن الوظيفة الاجتماعية للذكاء، والكُتّاب الفرنسيّين- على وجه الخصوص- بمناسبة تنامـي الأخطـار الرهيبة بين عامَيْ 1937 و1940. خلال منفاه في باريس، ولأنه من أصول يهوديّة، فقد أغلـق النظـام النازي في وجهه كلّ امكانية للعمل والنشـر، منذ عـام 1933. لكنه، وبطلب ماكس هوركهايمر مدير معهد البحو ث الاجتماعية في نيويورك، كتب من فرنسا «رسائل حول الأدب».

الضمير الأخلاقي والأدب

«والتر بنيامين» في نظر «حنّة أرندت»

ترجمة : محمد الجرطي



فـي نتـاج والتر بنيامين، ليـس ثمّة أعمال صغيـرة؛ ذلك أن مشـاريع كبيـرة مثـل «باريس عاصمة القرن التاسـع عشـر» و«بودليـر»[2] كانـت الأشـجار التـي سـتخفي الغابـة، حيـث ستشـكِّل رسـائله حـول الأدب نواة عمـل أدبيّ آخـر متميِّز، بعنوان «أفرغ مكتبتي»، وستشـهد هـذه الأعمال جميعها على ضرورة الاسـتمرار الحتميّ لـلأدب في منظور والتر بنيامين؛ الفيلسـوف الذي أشادت به حنّة أرندت، وحيّت نتاجه الفكري ونتاجه الأدبي.

مـن المؤكَّد أن الأمـر يتعلّق بعمل غنائـي!، لأن والتر بنيامين لم يكن يملك أي مورد مادّي؛ بسبب ظروفه، إذ كان منفيّاً في باريس؛ حيث تلقى مسـتحقّاته عن «رسـائل حول الأدب» من أبرز ممثِّلي مدرسة فرانكفورت، الذين كانوا هم- أيضاً- منفيِّين في نيويورك. وتتمثَّل مهمّة والتر بنيامين، في هذه الرسائل، في تقديم تقرير عن النشاط الأدبي في فرنسا. وعلى الرغم من علاقاتـه مع «كلّيّة علم الاجتماع»، ومـع مجلّة «أوروبا» التي نشـرت إحدى مقالاته، وكذلك صداقته مع كُتّاب مثل: (أندريه جيـد، وبول فاليـري، وجون بـولان...) الذين دعمـوا طلبه، عام 1939، للحصول على الجنسية الفرنسية، لم يكن محاطاً سوى بـ «وجوه متذبذبة ومترددة». في الواقع، لقد بقي والتر بنيامـين يهوديـاً ألمانياً ماركسـياً، فـي زمن الفاشـيّين، في المعسـكر الفرنسـي. وقـد كان الهدف من هذه «الرسـائل حول الأدب» تحقيق أعلى درجة من البحث والوصف الدقيق لمواقف المثقَّفيـن الفرنسـيِّين، في مرحلـة نقدية خطيـرة، برع والتر بنياميـن في إبرازها في قراءته للأعمـال: الأدبيّة، والفكرية، في تلك المرحلة الحسّاسـة من تاريخ فرنسا، فما صدم والتر بنياميـن، وكان فـي نظره سـبباً كفيلاً بإثارة الرعب، وسـط الزهرة الأدبية الباريسية الرائدة، ووسط «عملية الاضمحلال» هذه، ووسـط هذا «الضمير الأخلاقي الضعيـف».. كان متعلِّقاً بـ«خطر وشيك على فرنسا، مَثَّلَه الصمت عن شرور الاشتراكية القومية». وفي هذا السـياق، كان صدى رسائل والتر بنيامين يتردَّد في أرجاء فرنسا، بنبرة تنبُّؤية...

تميَّـز النقـد الأدبـي، فـي هـذه الرسـائل، بلهجة فَظَّـة ونبرة لاذعـة: شـجب والتـر بنياميـن امتثاليـة الكُتّـاب، ومواقفهم الانتهازيـة، والتزامهـم السـطحي، كانت هذه جـراح المثقَّفين وأهل الفكر الفرنسـيين. كانت المجلة الفرنسية الجديدة عبارة عـن «جعجعـة» وتشـدُّق، حيـث تعـرَّض مديرهـا ذو النفـوذ الكبيـر إلى الإهانة، بسـبب فكـره المحافظ، وكذلـك الأمر مع أحـد أركانها، وهو أندريه جيد. تفنَّن والتر بنيامين في رسـم صـورة كاريكاتورية للمثقَّفين الفرنسـيّين. وهكذا، سـخر من جون كوكتو بسبب فكره السطحي. أمّا كلوديل فقدَّمه على أنه يحبّ أن «يبيع للقرّاء أمثال يسـوع». وفي المقابل، كان والتر بنياميـن أقلّ حـدّةً تجاه برنانـوس، ودوهاميـل، وليريس، وباشـلار، أو نيـزان. فيما تعـرَّض فرديناند سـيلين في هذه الرسائل، للسخرية بلا هوادة، بسبب «نثره البليد»، وكتاباته المترعـة بـ«سـيل مـن الإهانـات»، و«عدميّته الطيِّبـة»؛ حيث شـكَّلَ كتابه «تفاهات من أجل مذبحة» رسالة هجاء حارقة في معاداتهـا للسـامية، في ذلـك الوقت، وكان هـذا الكتاب الأكثر انتشاراً والأكثر إهانةً في النتاج الأدبي الفرنسي.

لم يكن للسـريالية فضل في نظر والتر بنيامين. والأسـوأ من ذلك، أنه نظر إلى «كلّيّة علم الاجتماع» بوصفها متاهة فكرية وعريناً للفاشيين، خاصّةً حين دافع جورج باتاي عن نيتشه فـي مجلّته «عديم الـرأس»، وحين نُظر إلى روجر كايوا (وفقاً لوالتر بنيامين) على أنه شبيه بـ«طغمة غوبلز».

وعلى الرغم من ذكائه، ولاعتبارات أيديولوجية، يمكن القول بأن والتر بنيامين لم يتمكّن من تقديم صورة للمشهد الثقافي، فـي فرنسـا، بشـكل محايد ونزيـه. فـي الواقع، يجـب قراءة «رسـائل حول الأدب» ضمن هامش التوجُّه الماركسـي الثابت لمدرسـة فرانكفورت، وخاصّة معهـد البحو ث الاجتماعية في نيويورك، برئاسـة ماكس هوركهايمـر، الذي وَجَّهَ إليه والتر بنيامين هذه الرسائل. هل المقصود هو شجب امتثالية معيَّنة للاصطفاف في خندق امتثالية أخرى؟ في ومضة من الوضوح الثاقب، لم يُغفِل والتر بنيامين «التقارب الأصلي بين الفاشية والشيوعية»، كما يلاحظ في قراءته للكاتب هنري روجمونت. لكـن والتر بنيامين كان حذراً ومتحفِّظاً إزاء «المادّيّة الجدلية» المقدَّسـة وديكتاتوريـة الأنغـراس فـي الوقائع السوسـيو - اقتصاديـة. نعـرف أنـه، حتـى إزاء هوركهايمـر، انتقد والتر بنياميـن، «بطريقـة غير مباشـرة، الواقعية الاشـتراكية»[3]. يفضِّـل بنياميـن التجربة المعيشـة والشـخصية، وحين كان «متسـكِّعاً» في الأوسـاط الباريسـية وقارئاً لأعمـال بودلير، اكتسب استقلاليَّته الفكرية، كما تلاحظ ذلك، ببصيرة وألمعية ثاقبـة، حنّة أرندت. يتذكَّر بنيامين بشـكل (نوسـتالجي)، في هـذه الرسـائل، «العمل الفنـي في عصر إعـادة إنتاجه تقنياً، والمرتبط بأفول هالة الأدب، وبتراجعه»[4].

يتعـرَّض العمل الفنّـي، والأدب من جهة أخـرى، إلى المصير نفسـه: «إذا كان الفـنّ السـردي يميـل إلى الضيـاع، فذلك لأن هـذا الجانـب الملحمي من الحقيقـة، الذي هـو الحكمة، يموت أيضـاً»[5]. لكـن قناعته الراسـخة فـي الأدب تبعـث الحياة في أعماقه، فيشـرح أعمال الكاتب ليسـكوف قائلاً: «.. وهكذا فإن معنـى الرواية لا يكمن في مـا تقدّمه لنا، في صيغة تعليمية، عـن مصير شـخص غريـب، بل فـي هـذا المصير نفسـه، من خلال الشـعلة التي تسـتنفد قواه، فتوقظ فينـا الدفء الذي لا يمكن، أبداً، الاغتراف منه في مصيرنا الشـخصي[6]». ونجده،

في رسائله حول الأدب، التي يعود تاريخ أخر رسالة منها إلى مارس/آذار، 1940، مهتمّاً بمكتبته، بحيث كانت شغله الشاغل حتى قبل بضعة أشهر من انتحاره. كان يمتلك أَلَفيْ كتاب، ناهيك عن كتب الأطفال، وكلّها يجب أن تعود- كما يأمل- إلى برتولد بريخت في الدانمارك؛ فميله إلى السفر، وتجواله الاضطراري لم يبعداه عن الفيروس الممتع، بوصفه هاوياً لجمع الكتب؛ وهذا ما شكَّل كتابه «أفرغ مكتبتي» كتجربة وممارسة في جمع الكتب: «بالنسبة إلى الهاوي الحقيقي الجامع للكتب، فإن حصوله على كتاب قديم يعادل ولادة جديدة له». وقد قدَّم والتر بنيامين نفسه بصفته ممثِّلاً لحركة إحياء الفنون والآداب، من خلال الاحتفاء بالكتب، في مرحلة لا تتَّفق مع الأيديولوجيا الجماعية ذات المبدأ الاشتراكي القائل بسيطرة الدولة على جميع وسائل الإنتاج والنشاطات الاقتصادية.

كان والتر بنيامين «هاوياً بائساً لجمع الكتب»، وكان- أيضاً- محتاجاً للعملة الورقية؛ فهو في نصوص أخرى مرفقة مع هذه الرسائل، يتحدَّث عن كتب حول مرضى الأمراض العقلية، وروايات عن الخادمات، وكتب هجائية، وكذلك كتب للأطفال؛ ما يدلّ على أن فضوله كان إنسانياً بقدر ما كان مسلِّياً، وهو فضول طفولي وسوسيولوجي، في الآن نفسه. إن الباحث، والهاوي لقوائم المراجع سيكتشف سلسلة من الكتب التي قرأها والتر بنيامين. لكن، من الواضح- أيضاً- أن والتر بنيامين كان مولَعاً بالكتب النفيسة والنادرة، وليس مهووساً بالكتب وفقاً للتمييز الذي حَدَّده أمبرتو إيكو بخصوص هذا الموضوع[7]، هو عاشق ينقل شغفه، على نقيض الشخص الذي يسرق، ويخفي- سرّاً- موضوع جنونه.

سنة 1968، قدَّمت حنّة أرندت، في مجلّة «نيوريوركر»[8]، تكريماً رائعاً لشخصية ثقافية رحلت بشكل سابق لأوانه، على شاكلة كافكا. وحده «المجد بعد الوفاة» ما حدث مع هذا الهامشي بسبب الصهيونية والشيوعية. يُعَدّ والتر بنيامين ناقداً أدبياً غير قابل للتصنيف، ودون أن يكون شاعراً، كان يفكِّر بطريقة شاعرية، كما تحلِّل، بشكل دقيق، حنّة أرندت(9)... للأسف، هذا الشخص الذي وصفته حنّة أرندت بالأحدب (في إشارة إلى القصائد الطفولية، حيث ترتبط هذه الصورة بالحماقة والحِيَل) عاش، حتى لحظة انتحاره، أوقاتاً عصيبة وكالحة، عالقاً بين حدود استبدادية لدولتَيْن في ميناء «بو» على الحدود الإسبانية - الفرنسية، بينما كان يحاول الهرب من النازيين، في 27 سبتمبر/أيلول، 1940.

وإذا كان والتر بنيامين قد استطاع تجسيد الأنموذج المثالي للمتسكِّع الباريسي، الموروث من القرن التاسع عشر، إلى حَدّ كتابة نصوص أدبية كبيرة باللّغة الفرنسية، فإنه كان محكوماً عليه بالترحال الافتتاحي في معظم مقالاته، لا سيّما أن نصوصه نُشرت وهو على قيد الحياة، حتى دون الانتهاء التامّ من كتابتها أو العمل على فصلها عن التوأم الغريب في إنتاجه الفكري: «بودلير»، و«باريس عاصمة القرن التاسع عشر»، حيث تظهر- باستمرار- «مجموعة من الاقتباسات». هذه المجموعة كانت- بالطبع- صدًى لمجموعة غريبة أحياناً، وغير مجدية، بشكل مثير للشفقة، لمتحمِّس مولع بالكتب وذي حسّ فضولي.

كتاب حنّة أرندت «والتر بنيامين: 1892 - 1940» هو رثاء جميل، واعتراف بارع، لا سيَّما حين تقارنه بكافكا، منارة غريبة أخرى، في مرحلة ما بعد اليهودية. لقد كان والتر بنيامين مفلساً، عاش على نفقة والديه حتى عام 1930. كان نوعاً من الأبطال الذين عانوا من سوء الفهم في الثقافتين: الفلسفية، والأدبية، وفي وقت متأخِّر (بعد الوفاة)، أصبح معشوق المثقَّفين وأهل الفكر عامّةً، وهذا بسبب عبقريته الأكيدة، كما توضِّح ذلك- بحماس- حنّة أرندت، و- أيضاً- للسبب الأسوأ؛ كونه وريثاً متميِّزاً للماركسية (على الرغم من نزعته الأرثوذكسية)، حيث يستحقّ الاحترام والتقدير الذي لم يحظَ بهما وهو على قيد الحياة.

لم يكن والتر بنيامين، في نهاية المطاف، لغزاً، مادام العديد من المقالات والكتب المهمّة تطرَّقت بالنقد الحصيف لكتابَيْه: «بودلير»، و«باريس». أما النصوص التي تبدو، للوهلة الأولى، صغيرة: مثل «رسائل حول الأدب» و«أفرغ مكتبتي»، فهما من بين «الجواهر «التي تكفَّلت حنّة أرندت بقراءتها، بشكل نقدي بنّاء».

هوامش

(1) Pain et vin », strophe 7 ; HOlderlin : Œuvres, Gallimard, Pléiade, 1982, p 813.

(2) Voir : L'hydre de Lerne du Baudelaire de Walter Benjamin

(3) Walter Benjamin : Paris, capitale du XIX° siècle. Le livre des passages, traduit par Jean Lacoste, Cerf, 1989, p 480.

(4) Bernd White :Walter Benjamin. Une biographie, traduit par André Bernold, Cerf, 1988, p 201.

(5) Walter Benjamin : «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée », Ecrits franÇais, Gallimard, Folio Essais, 2003.

(6) Le narrateur », Rastelli raconte, traduit par Philippe Jaccottet, Seuil, 1987, p 150.

(7) Le narrateur », ibidem, p 168.

(8) Umberto Eco : La Memoria vegetale et altri scritti di bibliofilia, Bompiani, 2011, p 31.

(9) Voir : Hannah Arendt, de la banalité du mal à la banalité de la culture.

العنوان الأصلي للمقال والمصدر :

Thierry Guinhut: Une vie d'écriture et de photographie Conscience morale et littérature, lecture de Walter .Benjamin et d'Hannah Arendt

thierry-guinhut-litteratures.com



أمير تاج السر

نصوص مَيِّتة

كثيراً ما يبدأ كاتب ما، كتابة نص روائي أو قصصي، تكون فكرته مكتملة، وبعض أركانه متوافرة في الذهن، ويمكن بالاستمرار في كتابته، أن يحصل على نص متميّز إلى حَدٍّ ما، لكن فجأة تحدث ظروف طارئة، وينقطع الكاتب عن نصه مرغماً أياماً عِدّة، أو شهوراً، وربما سنوات، وحين يتذكّره ويعود إليه بعد ذلك، وبعد أن يكون أنجز نصوصاً أخرى كاملة، غيره، غالباً لا يحصل عليه كما كان، أي أن النص القديم، لا ينتظره فاتحاً أحضانه، وبنفس توهجه، ليعود ويعمل عليه، إنه غالباً ما ينطفئ، وتصعب عملية إعادة إشعاله مرّة أخرى، وإن حدث واشتعل، سيكون ذلك اشتعالاً بارداً، وغالباً ما يحدث بعد محاولات مضنية.

ما ذكرته لا ينطبق على كلّ الكُتّاب بالتأكيد، ولكن على الذين يكتبون الرواية بشكل يومي أو متقطع على حَدٍّ سواء، لأن الكتابة المتقطعة، لا تعني أن يكتب أحدهم صفحة أو صفحتين عِدّة أيام، أو عِدّة أشهر، وإنما في الغالب تحدث حسب الزمن الذي يحصل عليه الكاتب، في ازدحام يومه، بحيث يسرع ليدوّن كلّ خواطره، ويمكن أن يحدث ذلك مرّات في اليوم أو الأسبوع، من دون أن يفقد النص بريقه في ذهن الكاتب.

شخصياً أميل للكتابة بشكل مستمر حتى ينتهي النص، إن جاءتني فكرة، ووجدتها تستحق عناء أن أفكر في كتابتها، ثم إن جاءتني بعد ذلك بداية نص، وهكذا أحاول أن أنتزع الوقت لأكتب بلا انقطاع حتى ينتهي النص وإن حدث وانقطع لأي ظرف كما ذكرت، تبدأ أهمّيته تتناقص في ذهني إلى أن يصبح نصاً غير مكتمل، أو نصاً مهملاً، لا أمل في إيقاظه مرّة أخرى والعمل عليه.

لقد عدت مؤخراً إلى أوراقي القديمة، التي تعود إلى ما قبل دخولي عالم الكمبيوتر، وأيضاً إلى بعض الديسكات القديمة، التي كانت رائجة في حفظ النصوص والصور، عثرت في تلك الأوراق والديسكات على عدد من النصوص التي كتبتها بحماس فعلي، وضاعت بعد ذلك لأسباب لم أعد أذكرها، لكنها غالباً أسباب مثل المرض أو السفر لفترة طويلة، أو بانشغالي بنص آخر، يسرق الوقت مني. كان بعض هذه النصوص قصيراً بحيث بدا لي مجرد بدايات روايات، لم أتعمّق فيها كثيراً، وبعضها طويل، من عِدّة فصول، وواضح أنها كانت روايات تحمل هيكلها وأفكارها، وللأسف، انتهت إلى الإهمال.

من هذه النصوص، نص اسمه «غثيان»، عثرت عليه مؤرّخاً ويعود إلى نهاية التسعينيات، أي إلى الفترة التي كنت ما أزال متأثراً فيها بالشعر، لكن كان ذلك النص مختلفاً فعلاً، فالحكي فيه ظاهر جداً، والشخصيات مرسومة كما ينبغي أن تُرسم الشخصيات، وأخاله الآن لو اكتمل، لكان بدايتي الحقيقية في السرد، أي بداية ملامح أسلوبي الذي يزاوج بين الشعر والنثر من دون سيطرة للشعر على النص، ودائماً ما أؤرّخ له برواية «مهر الصياح».

القصة عن شاب ريفي، قرّر أن يترك الريف فجأة، ويسافر للعاصمة، واستعان في التعرف إلى طريقه، وما يمكن أن يقابله في العاصمة قبل أن يندمج فيها، برجل من العاصمة استقرّ في الريف منذ فترة وأسّس مطعماً جيداً.

حقيقة لا أتذكر ماذا كان مسار قصة «غثيان»، وماذا كان سيحدث للريفي المهاجر، وهو في العاصمة، وما انعكاس ذلك على بلدته الريفية، والآن قطعاً لن أفكر في ذلك، لأنني لن أعود لإكمال هذا النص، ولا غيره من تلك التي انتهى وهجها.

حفريّات

اليمن السعيد

باريس- أوراس زيباوي

إذا كانت الحضارات التي تعاقبت، في بلاد الشرق القديم ومصر، قد أثارت منذ القرن الثامن عشر، اهتمام البحّاثة والمنقّبين الأثريّين الغربيّين؛ مما سمح بالكشف عن آثار هذه الحضارات الرائدة في تاريخ الإنسانية، وهي تطالعنا اليوم في أهمّ المتاحف العالمية، فإنّ حضارة اليمن القديم ظلّت مجهولة، ولم تأخذ المكانة التي تستحقّها، بل ظلّت معرفتها محصورة بعدد من المتخصّصين والمبدعين الذين زاروا هذا البلد. تقتضي الإشارة إلى أنّ دور النشر الفرنسية أصدرت، في السنوات الأخيرة، عدداً من الكتب الجميلة للتعريف باليمن المجهول، مع التركيز على المدن التاريخية وعمارتها الساحرة. كذلك، أقيم في «معهد العالم العربي»، عام 1997، معرض كبير للتعريف بحضارات اليمن القديم، تحت عنوان «اليمن، في بلاد مملكة سبأ».

مؤخّراً، وفي جوٍّ من طغيان الحدث السياسي واستمرار الحرب في اليمن، عادت الحضارة اليمنية إلى الواجهة في باريس، وذلك مع صدور كتاب فخم عن دار (غوتنير) بعنوان «اليمن أرض الأركيولوجيا». أشرف على الكتاب الباحثان الفرنسيّان: غيّوم شارلو، وجيريمي شيتكات. يضمّ الكتاب مجموعة قيّمة من الدراسات والصور، وهي تتناول أعمال التنقيب التي قامت بها بعثات فرنسية خلال فترة زمنية امتدّت حوالي أربعين عاماً، وشملت مختلف المواقع اليمنية الأثرية المهمّة.

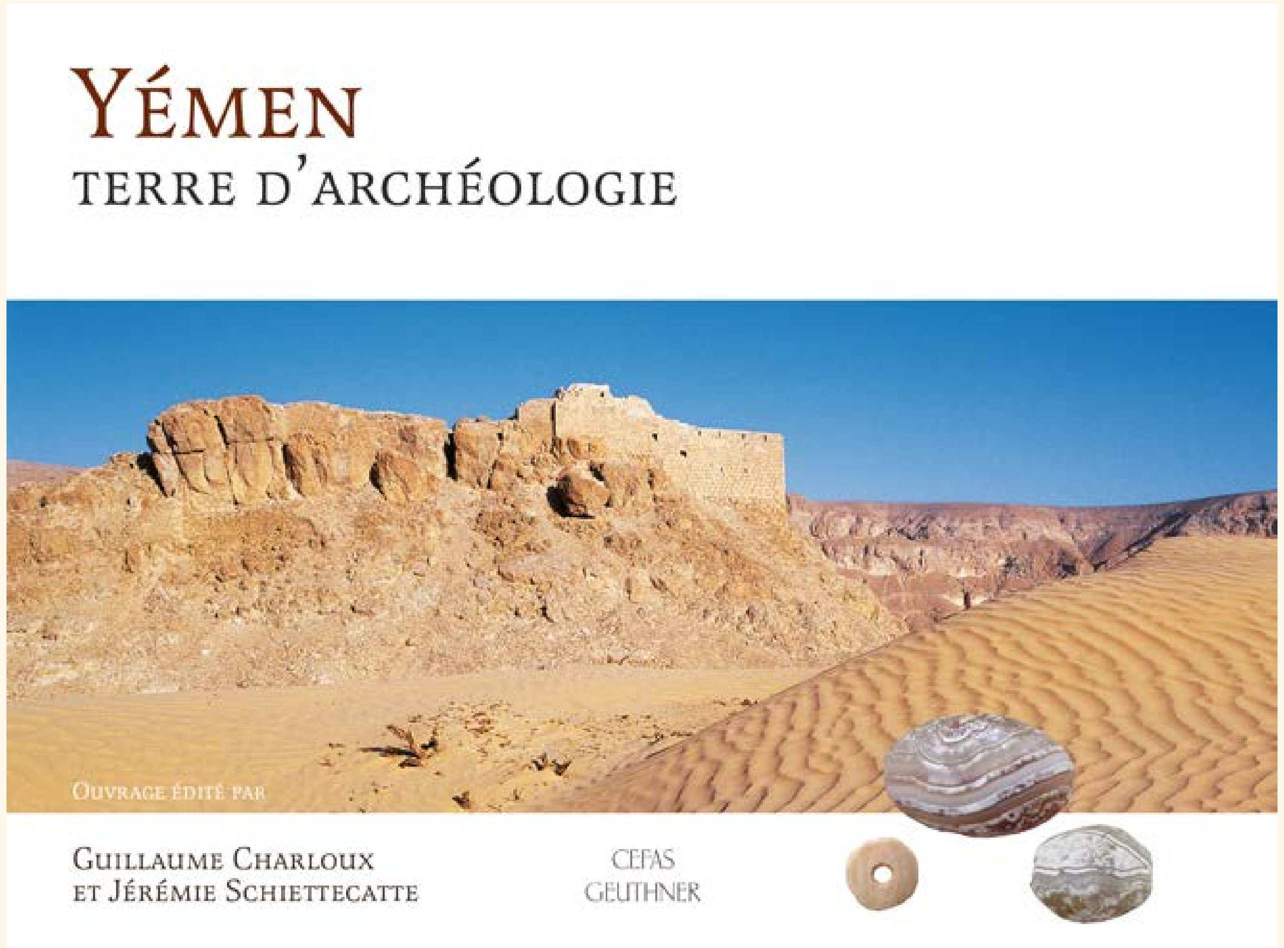
يكشف الكتاب عن خصوصية التراث اليمني، تلك الخصوصية التي يستمدّها اليمن من عوامل عدّة، أبرزها الطبيعة، والموقع الجغرافي المميّز ضمن إطار بيئة صحراوية. تكاد مساحة اليمن، اليوم، تعادل مساحة فرنسا، ويبلغ تعداد سكّانه حوالي خمسة وعشرين مليون نسمة، وهو يضم سلسلتَيْن جبليّتَيْن؛ مما سمح بنشوء الزراعة المرويّة بفضل هطول الأمطار، وتأسيس حضارة عريقة قبل الإسلام، في الأراضي الممتدّة بين المرتفعات والصحراء الكبرى في الجزيرة العربية.

تفيد نتائج التنقيبات الأثرية بأنّ البشر استقرّوا في اليمن منذ آلاف السنين، وقد عملوا في الزراعة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ولم يخضع اليمن للإمبراطوريات والدول التي تعاقبت على الشرق القديم وحوض المتوسّط؛ ذلك أنّ مساحات شاسعة وصحراوية كانت تفصل بينه وبين دول الشرق الأوسط، فحافظ على نوع من الاستقلالية منحَتْه هذه الخصوصية، في الكتابة والعمارة والفنون.

وإذا كانت مصر والعراق وسوريا عرفت - كما أشرنا - التنقيبات الأثرية، على يد البعثات الأوروبية، منذ القرن التاسع عشر، فإنّ اليمن ظلّ بمعزل عن هذا الاهتمام، على الرغم من زيارة عدد من الرحّالة والمغامرين إلى اليمن، منذ القرن الثامن عشر. وكانت بعثة دانماركية قد زارت اليمن عام 1763، ولم يعد منها حيّاً سوى شخص واحد؛ وذلك بسبب عزلة اليمن آنذاك، وعدم استتباب الأمن.

بالنسبة إلى فرنسا، بدأ الاهتمام الرسمي باليمن عندما أرسلت الأكاديمية الفرنسية للنقوش والآداب العالِم «جوزف هاليفي»، عام 1870، للعثور على الكتابات السَبَئيّة، وجمعها في إطار العمل على النقوش الساميّة، وكان عمله حاسماً ورائداً في هذا المجال. في عام 1982، وبمبادرة من «كريستيان روبان»، العالم المتخصّص في جنوب الجزيرة العربية، تأسّس، في صنعاء، «المركز الفرنسي للأركيولوجيا والعلوم الاجتماعية» الذي يلقى دعم وزارة الخارجية الفرنسية و«المركز الوطني للأبحاث العلمية».

منذ حوالي أربعين عاماً، تعاقبت بعثات فرنسية عديدة على أرض اليمن، وعملت على دراسة الاستيطان البشري، إلى جانب بعثات أوروبية وأميركية، فلم يعد اليمن بلداً مجهولاً، خاصّةً أنّ أعمال التنقيب العلمية قدّمت نتائج ملموسة سمحت بالتعرُّف، عن كثب، إلى تاريخ اليمن، ومملكة سبأ التي ذاع صيتها قديماً.



الكتاب الجديد الذي بين أيدينا، اليوم، هو - فعلاً - دعوة إلى السفر في الأزمنة القديمة، وإلى اكتشاف حضارة عريقة، خاصّة أن معالمها الباقية مهدّدة بالاندثار، اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى؛ بسبب الصراعات: الداخلية، والخارجية، وبسبب الفقر. ولا يركّز الكتاب، فقط، على مملكة سبأ التي ذاع صيتها في الماضي، وورَد اسم ملكتها في الكتب المقدّسة، بل يركز - أيضاً - على مرحلة ما قبل التاريخ، وعلى المرحلة الإسلامية. أمّا ابتكارات اليمنيين فقد تجلّت في مجالات عديدة منها تجارة الطيوب وتطوير الزراعة بفضل بَلْوَرة تقنيات جديدة في أساليب الريّ، في مناطق محاذية للصحراء.

ظهرت ممالك كثيرة في اليمن قبل الإسلام، وكان أشهرها سبأ، وعاصمتها مأرب التي صارت أكبر مدينة في الجزيرة العربية، وهي تبعد حوالي مئة وثلاثين كيلومتراً عن صنعاء. لقد كان للسبئيّين كتابتهم، وفنونهم، وعمارتهم المميّزة، ومن إنجازاتها المعروفة سدّ مأرب الأسطوري الذي يرمز انهياره، في القرن السادس الميلادي، إلى موت الحضارة اليمنية القديمة، وأفولها.

مع كتاب «اليمن أرض الأركيولوجيا»، نستعيد صفحات مجهولة من ماضٍ سحيق، تبيّن، من جديد، أنّ الجزيرة العربية لم تكن صحراء قاحلة؛ فهي عرفت، بفضل جهود أهلها الجبّارة ومواجهتهم لصعوبات الطبيعة، والعزلة الجغرافية، إنجازاتٍ مدهشة في مختلف المجالات، حتى أن جنوب الجزيرة سُمّي، في كتب المؤرّخين القدامى، «بلاد العرب السعيدة». وليس غريباً أن ترد في التوراة وفي القرآن الكريم زيارة ملكة سبأ للملك سليمان مع حاشية كبيرة محمّلةً بالطيوب والذهب والحجارة الكريمة. فهذه القصّة التي أخذت بعداً أسطورياً تجد جذورها كحضارة عريقة، جاءت في الاكتشافات الأثرية، ومنها تلك التي قامت بها البعثات التنقيبية الفرنسية منذ أربعين عاماً، لتؤكّد على أهميّتها وفرادتها في تاريخ الشرق.

قد يكون، في النظر إلى ماضي تلك المنطقة من العالم، اليوم، سواء في اليمن أم في غيرها من الدول العربية التي شهدت ولادة الحضارات الإنسانية الأولى، بعضُ عزاء.

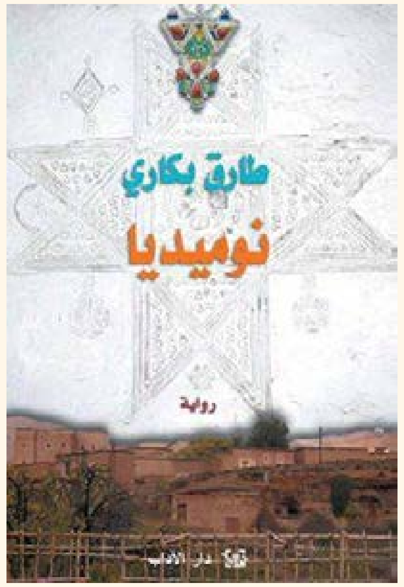
هويّة قلقة
تبحث عن انتساب

إبراهيم أولحيان

بَنَتْ رواية «نوميديا» (دارالآداب، بيروت، 2012 القائمة القصيرة لجائزة البوكر لدوائر العربية)، للكاتب المغربي طارق بكاري، حكايتها على نقطة جنب مركزية، تمثّلت في الأستاذ الجامعي مراد، الذي عاد إلى قريته واشترى فندقاً، ليكون قريباً من مكان طفولته. يعود مراد إلى قرية (إغرم) متّبعاً نصيحة طبيبه النفساني، الذي ألحَّ عليه كي يعود إلى مكان ولادته، والتصالح مع ماضيه، بعدما دنا من حافّة الجنون، بسبب الفتيل الذي أشعله انتحار خولة، وتصدّع جسده بانفجار ذاكرته التي ما لبثت تستعيد ركام الماضي الحزين المأساوي، الذي بدأ باليوم الذي وجده شخص (أمحند) في الطريق، ملفوفاً في ثوب، وأخذه إلى المنزل، عند زوجته وأبنائه. تلك كانت النقطة الأساس التي تمحور عليها النصّ الروائي، ودار حولها في شكل نقطة في دائرة حلزونية، تفجّر الأحاسيس والحكايات، وتقود الرواية نحو مصير مأساوي.

إن الجرح الذي يستنزف مراداً، ويعذّبه، هو كونه لقيطاً، وما استلزم ذلك من خدش في طفولة بيضاء بريئة. سيعاني مراد الويلات في صغره، بسبب عدم اكترا ث أهل (أمحند) به، وتهميش أهل القرية له؛ مما سيدفعه إلى قضاء كلّ الوقت في الجبل، قريباً من الطبيعة والحيوانات، ورغم ذلك، كان متفوّقاً في دراسته.

أحدا ث كثيرة ستقع في القرية، سيلصقها الفقيه وأهل القرية بـ(أوداد)



(وهو الاسم الذي كان يحمله مراد في صغره في قرية إغرم)، وبذلك سيتمّ التخلُّص منه، بتسليمه إلى رجل يرغب في تبنّيه، هذا الأخير سيأخذه معه إلى المدينة، ليعيش مع بناته وزوجته تحت سقف واحد، لكن الأمور ستسير عكس ما تبدو عليه، لأن زوجته سترفضه، وتمارس عليه التعذيب، الذي لزمه طوال حياته، من خلال تلك الندوب الموشومة على ظهره، والتي توقظ فيه آلاماً غائرة.

حكاية مراد مع قريته تتقاطع مع حكايات أخرى، ربطها مع آخرين، مثل مصطفى، أستاذه اليساري الذي مات في أحداث 16 مايو، في الدار البيضاء؛ وهو ما سيجعل شبح الإرهاب يخيّم على مراد نفسه الذي أعتقد بأنه مهدّد، لأن تفكيره وممارسته، يحلّان مباشرة على هذه المواجهة، التي ستأخذ مساحة لا بأس بها في الرواية. وبما أن الرواية لا يمكن أن تنمو بدون شخصيات فاعلة فإن الكاتب وضع، في مقابل مراد، ثلا ث شخصيّات نسائية: (نضال)، التي رافقته في الجامعة بـ(ظهر المهراز) في فاس، وهي سليلة عائلة مناضلة، ستدخل السجن مثل أبيها، وسينساها مراد إلى أن يلتقي باسمها، بوصفها شاعرة، في إحدى المجلّات. و(جوليا) الشابة الفرنسية التي التقاها في باريس، ثم التحقت بإغرم، وستكون، في كثير من لحظات الرواية، هي المسرود لها. وعبر إنصاتها، تصلنا أجزاء كثيرة من حياة مراد، المتنكّر، في سرده، بحكاية أحد أصدقائه (أوداد). و(جوليا) تعرف أجزاء كبيرة من حياته، عن طريق تجسُّسها على ملفّه الطبّي الذي اشترته من طبيبه النفساني. وتبقى (خولة)، تلك المرأة التي عشقها مراد، وتركها حاملاً حين سافر لإتمام دراسته في فرنسا، ستنتظره، وحين انسدَّ أفق الأمل أمامها انتحرت، لكن حضورها في الرواية قويّ، من خلال تحسُّر مراد وندمه على تخلّيه عنها، و- أيضاً- عبر منكّراتها التي تركتها له مع إحدى صديقاتها.

إذاً، تستهلّ رواية «نوميديا» السرد بالعودة؛ عودة مراد إلى قريته إغرم، في إحدى عطل الصيف، لكنها عودة مشحونة بكثير من السخط، والقلق الوجودي الحادّ، وبذاكرة محمَّلة بكثير من الآلام والأوجاع، وقد جاء الاستهلال كما يأتي: «كنت أعلم أنني أقترف، بعودتي المجنونة إلى هذه القرية، خطأً فادحاً، وأن هذه العودة لابدَّ أن تحرِّك سخط كلّ ذكرياتي الراسبة. أعود إلى إغرم مضرَّجاً بأوجاع جديدة، أعود لأوقظ تعباً، قد خلته- إلى وقت قريب- قد انطفأ نهائياً». وبما أن عنوان الرواية يبدو غامضاً ملتبساً، ولايفتح أيّ توضيح لعوالم الرواية (إلّا لمن له دراية بالتاريخ الأمازيغي، فإنه سيحيله على ملكة أمازيغية قديمة)، لأنه لا يقدّم أيّة إشارة إلى محتوى الكتاب. عنوان يمكن أن ندرجه ضمن العناوين الكنائية التي «ترتبط بعنصر أو بشخصية في القصّة» (1)، وهو- أيضاً- عنوان استعاريّ لأنه يصف محتوى النصّ بطريقة رمزية. هكذا، فحين يكون العنوان غير كافٍ «تأتي السطور الأولى، في تحديدها لطبيعة المحكي، لتشير إلى الوضعية التي يتعيَّن على القراءة تبنّيها» (2)؛ وبذلك، يضعنا الاستهلال عند النقطة الأساس في الرواية، وهي العودة إلى الماضي المزدوج: ماضي إغرم، وماضي سنوات الهجرة في المدينة. وفيها يلخِّص السارد التوتُّر الذي يعيشه مع ذاته ومع العالم، وهي النقطة التي ستجعل القارئ يقتنع بالرواية، وتستميله إلى المضيّ في القراءة؛ بحثاً عن تفاصيل عالم، يشتاق إلى اكتشافه. فبعْدَ إبرام عقد القراءة مع القارئ، لن يجد الروائيَ أيّة صعوبة في فتح مسارات السرد؛ لأنه حدّد هويّة السارد الغاضب والساخط على كلّ شيء، المعطوب، الحامل لجراحات الماضي، وأنار له- أيضاً- نقطة التوتُّر التي هي إغرم، لكنها إغرم الماضي، التي ستتكفل ذاكرة مراد الموشومة بنسج خيوط حكاية الجسد المجروح (وهو جسد متعدِّد، لأنه طال كلّ الشخصيات) الذي يحمل عطباً كبيراً؛ عطب البداية الذي تناسلت منه آلام غائرة، وجعلت للسرد أفقاً مفتوحاً على ممكنات حكائية، فيها كثير من التنويع في الحكي، وتعدُّد في الخطابات، وتناوُب في الأصوات، ومناقشة لمجموعة من القضايا الراهنة.

جاء مراد إلى إغرم ليتصالح مع ذاته، ولكي ينجح، في ذلك، كان عليه أن يحكي، وهل يمكن تحقيق ذلك دون استدعاء للجراحات الكامنة في الجسد، التي سيوقظها، لكنه لن يتمكَّن من إخمادها، لأنها سيل جارف من الخيانات والخيبات، حيث لم يسعفه النسيان على إيقاف نشاط الذاكرة؟ يقول السارد في هذا الصدد: «فلا أنا أشمّ إلّا بذاكرتي، ولا أحسّ، ولا أبصر، ولا أفعل أيّ شيء إلّا بها، هي التي امتلأت إلى آخرها، فأين أنت أيُّها النسيان؟» (ص94). للذاكرة سلطة كبيرة في الرواية، تحكي الإنسان الذي ارتبط ببداية غير سويّة، أثقلته ودمَّرته، وفجَّرت ذاكرته فيما بعد، فـ«إذا فسدت طفولة الإنسان فلن تكون حياته، بعد ذلك، سوى امتداد أكثر مأساوية لفساد البداية» (ص406).

هذا النوع من السرد الذي يعتمد الذاكرة ليحكي مساراً حياتياً مأساوياً، غالباً ما يعتمد المونولوج الداخلي، الذي من خلاله تُسبَر أغوار الذات، ويقول الجسد أعطابه، لأن «المونولوجات الداخلية تكون أكثر عمقاً وغوصاً، كلّما وقعت أحدا ث مأساوية مؤثِّرة تهزّ الكيان الداخلي للذات»(3). لهذا كان لهذا المونولوج دور كاسح، هيمَنَ، بشكل لافت، في كلّ منعطفات الحكي. لكن، كيف ذلك، والرواية في بنيتها الداخلية الظاهرة، اعتمدت تعدُّداً في الخطابات؟

استطاعت رواية «نوميديا»، أن تنوِّع في مواقع السرد، وتخلق لنفسها خطابات متنوِّعة تبعاً لعلاقة الشخصيات بالسارد الرئيسي (مراد)؛ لذلك، نجد أن كلّ واحدة من هذه الشخصيات تنفرد بخطابها لتعيد نسج حكاية مراد.

على منوال «مرايا الذاكرة»، تتعدّد الوجوه، بحثاً عن الحقيقة، لكن في اتّجاه واحد، مادامت كلّ الشخصيات متحلِّقة حول مراد، والسرد مُبَأَّر عليه، بالإضافة إلى أن السارد، حتى وهو يعود إلى قريته إغرم، لم يبحث عن مصادر تنتمي إلى زمن الطفولة، ليعدِّد حقيقة أصله؛ فهو يقاسي بسبب جنوره، ويعاني، في صمت، من هويّة قلقة، بحثاً عن انتساب ما.

هوامش:

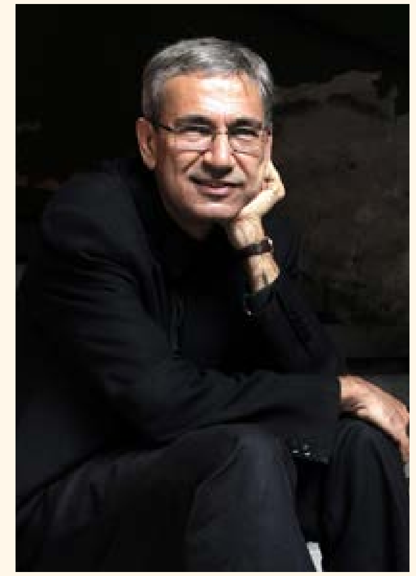
1 - فانسون جوف: شعرية الرواية، ترجمة لحسن حمامة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2012، ص25.

2 - المرجع السابق نفسه، ص 34.

3 - حسن المودن: لاوعي النصّ في روايات الطيّب صالح، مطبعة الوطنية، مراكش، ط1، 2002، ص149.

غرابة في عقل
أورهان باموق

وائل سعيد



لا شكّ في أن لاوعي الكاتب يحمل، بقدر ما، حقيقة عينيه المصوَّبتين نحو آخر، في أثناء الكتابة أو قبلها؛ بوعي أو بلا وعي منه، فيعيش ماركيز- مثلاً- سنوات طويلة من حياته مُتمنِّياً رواية واحدة لم يكتبها: «الجميلات النائمات» لكواباتا، وقد شعر فيها ماركيز بأن الفكرة، في هذه الرواية، انفلتت من بين يديه؛ فهل فعل ذلك باموق، خلال كتابته لرواية «غرابة في عقلي»؟

على الرغم من أن وجه المقارنة بين باموق وماركيز مختلف، إلّا أنهما- بحسب ظنّي- اشتركا في شيء وحيد، هو «الكتابة وعيناك موجَّهتان، بشكل ما، على آخر».. قد يكون كواباتا، وقد يكون ثيربانتس، وقد يكون- بالطبع- مجرَّد فكرة أو أي شخص عادي.

يُقدِّم باموق لروايته «غرابة في عقلي»، الصادرة عن دار الشروق، مطلع السنة الجارية، بترجمة عبد القادر عبد اللي، فيقول إنها: قصّة حياة بائع البوظة «مولود قرة طاش»، ومغامراته وأحلامه وأصدقائه وصورة حياة إسطنبول بين عامَيْ 1969 - 2012، بعيون كثير من الأشخاص.

مولود، بائع البوظة الذي انتقل إلى إسطنبول، في عام 1969، وهو في الثانية عشرة من عمره، الذي لن يُحارب طواحين الهواء على طريقة ثيربانتس، لكنه سيقوم برحلة أخرى، يبدؤها بالرحيل عن قريته الفقيرة الواقعة وسط هضبة الأناضول، ليعيش بقيّة حياته وسط حواري وشوارع أكبر مدينة في العالم، من حيث عدد السكّان. يلتحق بالمدرسة الابتدائية، وفي الوقت نفسه يبيع اللبن مع والده، لفّاً على البيوت، حاملاً في رأسه - عبر عقل باموق - روحَ بيتٍ من الشِّعر لوليام ووردز وورث:

«كان ثمّة غرابة في عقلي / وشعور لا يعود إلى ذلك الزمان / ولا إلى ذلك المكان».

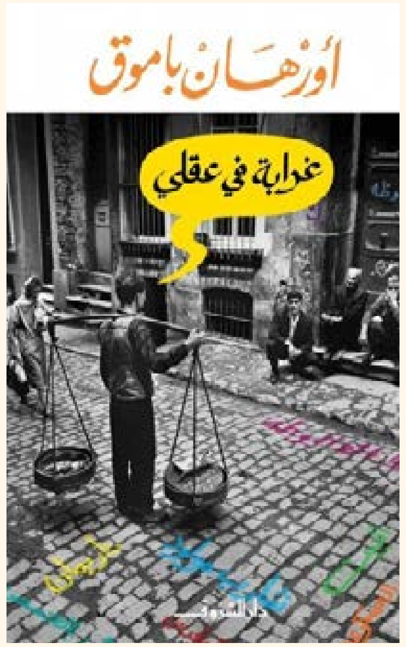
سنجد في الرواية حكياً عن عائلتَيْن من اللبّانين وبائعي البوظة: أخوان يتزوّجان من أختَيْن، ثم يتشابك نسلهما عبر فصول الرواية في الفترات الزمنية المتتالية، منذ منتصف القرن الماضي، حيث تغيَّرت، في هذه السنين، أوجه العالم واتِّجاهاته عقب الحرب العالمية الأولى، وكانت تركيا، بوصفها جزءاً من العالم، تواجه التغيُّرات نفسها.

في 2006، جاء في حيثيّات لجنة نوبل، عن باموق، أنه «في بحثه عن الروح الحزينة لمدينته، يكتشف رموزاً جديدة للصراع بين الثّقافات والتشابك الحضاري». على هذه الخلفية، تتشكّل منمنمات متجاورة لحياة بطل الرواية مولود، الذي يدعوه الراوي (بطلنا) كلّ الوقت، وعندما يُريد إظهاره- لأوَّل مَرَّة- في الرواية، يتجاوز نصف القصّة الزمني (من أجل أن تُفهَم حياة بطلنا وأحلامه، بشكل أفضل) فنراه، وهو في الخامسة والعشرين، من عمره يذهب إلى قرية غمشدرة المجاورة لقريته القديمة لخطف فتاة، كان قد شاهدها مرّة من قبل، وأُعجب بها في عُرس ابن عمّه الكبير، وظَلّ، لسنوات، يراسلها بخطابات غرامية، عن طريق سليمان.

لكن، بعد أن يتمّ الاختطاف، يكتشف مولود أنها ليست الفتاة التي أعجبته، بل أختها، ومع ذلك يستسلم لما حدث، ويبدأ بالاقتناع بها، ثم يتزوَّجها. تمَّت عملية الخطف بمساعدة سليمان ابن عمّ مولود الذي يتَّضح، فيما بعد، أنه كان عاشقاً للفتاة الأولى التي أحبَّها مولود. لكن، وفقاً للعادات والتقاليد الشرقية أو القروية- تحديداً- لا يتمّ زواج الأخت الصغرى قبل أختها الكبرى؛ لذلك ساعد سليمان مولود ابن عمّه في الخطف الخطأ، وقد كان، منذ البداية، يُسلم الرسائل إلى الأخرى ليظفر بالزواج أختها.

مولود هو (البطل) الجديد الذي يقدِّمه باموق؛ حمل أحلاماً كثيرة وهو ينتقل من قريته إلى المدينة، لكنه لم يخرج عن مهنة والده في الدوران على البيوت لبيع اللبن، تعلَّمَ من والده أنه، بدون البائع الجوّال، لن تستطيع الأُسر تلبية احتياجاتها؛ لهذا فإن دوره في الحياة مهمّ إلى الدرجة التي جعلت منهم من يبجله ويُعظِّم صنعته.. ومن الزبائن- أيضاً- من يأتي بالمتاعب؛ هكذا عرف مولود أن الزبائن خُلقوا من كلّ صنف وكلّ لون؛ إحدى السيدات تقدِّم له الحلوى، وتعطيه قطعة ملابس ثقيلة حالما يُفرغ لها والده اللبن، وأخرى تأسى لحاله ولدورانه على البيوت، في هذا السنّ الصغير، خلف أبيه.

تمرُّ فترتا طفولة مولود وشبابه بين ما يحدث له من تغيُّرات فكرية وتزايد معرفته واشتباكه مع هذا العالم الكبير، وبين مناخات سياسية واجتماعية متغيِّرة ومتلاحقة لَوَّنت أحلامه، كما فعلت بأحلام الجميع من حوله، بشتّى الصبغات. وبعد أن يُكوِّن أُسرة عن طريق المصادفة، يقتنع- بسهولة- بحياته، ويحبّ زوجته وأبناءه، مُحتفياً بفكرة تكوين العائلة، حتى في تنازعاتها وتفاصيلها اليومية، مادامت تُحقِّق له شعوراً بالسعادة!



داخل فكرة الغرابة، يتجوَّل باموق، بشأن استقبال العالم ومفاهيمه تلك التي تحتلّ عقل مولود، في مُحاولة منه لفهم هذا العالم: أكانت السعادة التي بحث عنها تكمن فيما ساقَه له القدر، أم فيما سيختاره؟ ماذا لو كانت الفتاة التي قصدها من البداية هي من تَمَّ خطفها، وليست أختها «رائحة»؟ أو: ماذا لو أنه لم يقتنع ببيع البوظة منذ البداية، وفَضَّل مهنة أخرى؛ومن ثَمَّ: هل ستُتاح، وقتئذٍ، حياة أخرى؟!

وطوال الوقت، يعدُنا الكاتب بأننا سنكون إزاء خوض قصص غريبة وحكايات عجيبة تتناسب مع (بطلنا) صاحب الرحلة الحياتية الممتدّة حتى 2012، موثّقاً، بشتّى التواريخ، كلّ تفاصيل تلك الحكايات وأحداثها؛ حتى يتسنّى لكافّة مقوِّمات الخلود، من حول البطل، أن تكتمل. ومثلما خرج النبيل «دلامنتشا» مُكمِّلاً دور الفرسان الجوّالين، بمحاكاتهم والسير على نهجهم، حين يضربون في الأرض، كي يوزِّعوا العدل على الناس، خرج مولود من قريته وأحبَّ المهنة العتيقة في بلده، كي يجد نفسه، في النهاية، وقد صار آخر رجال بائعي البوظة أو اللبن، المتجوّلين في الأزقة والحواري. وبذلك، يكون ذلك الرجل (البسيط المُقتنع بفقره والمُتماهي معه)، مثلما تحدَّث عنه باموق في أحد الحوارات، هو الذي يتحمَّل عُهدة بقاء المهنة بعدما غزت الثّلاجات كلّ البيوت، وأصبح اللبن يُباع في عبوات: على الأقلّ، في المُتبقي من حياته، فيقول: «سأبقى أبيع البوظة إلى يوم الله».

وحيث لم يعد هناك من يعمل بهذه المهنة المُنقرضة، فإنه رغم ذلك، من وقت لآخر، يحبّ الناس مناداة بائع البوظة النبيل، فيُقبلون على الشراء منه من أجل استعادة الروح القديمة لإسطنبول، التي يحملها هذا الشراب المثلَّج، بينما توصَّل مولود، أخيراً، إلى إجابة عن سؤال مُلحّ عن الحبّ، ظَلّ يراوده طيلة سنوات حياته، فعرف أن زوجته «رائحة» هي أعظم ما يملك في الحياة!.

ذوات متشظِّية مكانيّاً وزمانيّاً

أ.د.نادية هناوي سعدون



تنضوي رواية «سعيدة هانم ويوم غدٍ من السنة الماضية»(1)، للروائية العراقية ميسلون هادي، في خانة «الأدب النسائي»؛ إذ توكَل فيها مهمة السرد إلى المرأة، كسارد ذاتي، أكثر مما توكَل إلى سارد منكَّر، ذاتيّ أو خارجيّ، لتقوم هي بالوصف والحكي والاستبطان وتسريد الزمن والتداعي، كشفاً عن النوايا والأفكار.

ولم يكن للشخصيات الذكورية وجود، باستثناء شخصيّة واحدة هي شخصية سليمان بيك التي لم تساند الشخصيَّتَيْن الرئيستَيْن: سعيدة هانم، ومليكة جان، وقد ظلت محافظة على الظهور في دور الشخصية الهامشية المؤسلبة الخائبة المنهزمة والانتهازية واللامنتمية التي فضَّلت بيع البيت/ الوطن مقابل السكن في اللاوطن.

تداوم الرواية على التزام الواقعية في تجسيد المعاناة النفسية، على الصعيدَيْن: البنائي، والموضوعي، فتقع الشخصية فريسة أوهام وهواجس تدفع بها إلى ابتداع وسائل، تقاوم بها الواقع المعيش، وتتكيَّف مع مرارته.

ويشوب هذه الواقعية بعض الغرائبية التي تقرن الواقع بالخيال، من خلال توظيف تقانة القرين التي تشطر شخصيّة سعيدة هانم إلى أخرى، هي أخت لها تشبهها، اسمها مليكة جان، لتتشاركا سرد الأحداث، بالاسترجاع الزمني للذكريات، والمونولوجات، والحوارات الخارجية، أو بـ(أنا) الراوي الغائب، مع توظيف أسلوب المونتاج الزماني باقتطاع كثير من اللحظات ليتمَّ استجماعها بشكل مختزَل، لاسيَّما في آخر فصل من الرواية؛ إذ تمرّ أمام البصر أحداث كثيرة كانت قد مرّت بالقارئ، في الفصول السابقة، كشراء المعطف والرحلات السياحية والسقوط من الأرجوحة والتقاط دجاجة الجيران والرضاعة من قنّينة الحليب..إلخ. وممّا يسهم في تصعيد دارمية الأحداث تضمين قصص فرعية تتأطّر في القصّة الأصلية، كقصّة الأب وأصايل، وقصّة حبربش حورية .

ولأجل تقديم الأحداث، من منظور واقعي، يتمّ الدخول إلى منطقة التحليل النفسي، باستدعاء تيّار الوعي الذي يمدّ السرد بإمكانات التعبير الواقعي، باعتماد أسلوب التداعي الحرّ، وتكون لكلّ واحدة من الشخصيَّتَيْن وجهة نظر إزاء ما يجري من أحداث؛ الأمر الذي يجعل الرواية ذات صوتية تعدّدية، فيتكرّر سرد الحدث أكثر من مرّة، وبوجهتَيْ نظر مختلفتَيْن؛ فمثلاً: مشهد السقوط من الأرجوحة، وقصّ الشعر الذي انحشر بأخاديد الجهاز، والذي سيتمّ سرده: مرّة من وجهة نظر مليكة جان، ومرّة أخرى من وجهة نظر سعيدة هانم؛ وهذا ما يولّد التضادّ حول أيّهما هي الصادقة والحقيقية، حيث كلّ واحدة يُخَيَّل إليها أنها أصيبت بالعمى(2) .

ولتوكيد ذلك، تدرج الكاتبة عبارة، تضعها بين قوسين كبيرين، تختم بها الفصل ما قبل الأخير، وفيها تتعمَّد عدم تساوي خطاب المؤنَّث بين فعل الشرط وجوابه، كانعكاس تلقائي لحالة التشظّي والانشطار داخل الشخصية نفسها: «أجل إلى حَدّ ما، إذا فعلتِ شيئاً فافعله على نحو صحيح، وإذا أنتِ لست فاعله على نحو صحيح فاتركه وشأنه»(3).

ولقد شكّل تكرار بعض المقاطع الكلامية تطبيعاً أسلوبياً، للتعبير عن تشظّي الشخصيَّتَيْن، كهذا المقطع»: «كلّ شيء موجود في الرأس؛ ونحن الذين نسترجع أفكاراً.. كانت موجودة هناك طوال الوقت، مع كلّ الكلام أيضاً، كلّه موجود هناك: الفرح، والابتسامات، والدموع، والعذابات. ونحن الذين نحدّد ماذا نختار، وماذا لا نختار»(4)؛ الذي سيتكرّر- أيضاً- على لسان راوٍ خارجي، ينقله عن مليكة جان المنشَطرة عن سعيدة هانم، ويكشف فيه كيف أنها كانت تخاف من نفسها، لكنها، الآن، تغيَّرت بعد أن تذكَّرت مقطعاً من رواية «نساء عاشقات للورنس»(5)، ثم يتكرّر في خاتمة الرواية ليتَّضح أن القول لسعيدة هانم»(6) .

كما يتمّ تكثيف الصور المشهدية والبانورامية، باستعمال المفارقات الساخرة والتناصّ مع الأمثال والنكات الشعبية، واستعمال أسلوب كتابة الرسائل الإلكترونية، لتؤدّي جميعها دوراً محورياً في التصعيد الدراماتيكي للأحداث(7) .

وباشتغال فنتازي، تأتي الخاتمة لتسدل الستار على اقتران مليكة بسعيدة معلنةً تخلُّص الأخيرة منها. ومع ذلك، يظَلّ ذلك الوهم قائماً كنوع من الدفاع ضدّ انقراض الذات وانسحاقها «لأن مليكة جان كانت تهدّدني، دائماً، بالانتحار.. ولكنها تعود سالمة في كلّ مرّة، لتفرض عليَّ قوانينها»(8).

وما هذا الشعور إلّا بسبب التضادّ النفسي إزاء ما تفكِّر فيه مليكة التي ملكت على سعيدة دواخلها، فصارت مثل ظلّها، وحين تناقش جدوى لبس الحجاب فإنها تعزِّز حالة التضادّ عند سعيدة «فعلاً، كنت أشعر بأني لست أنا ووجدت نفسي.. لا أعرف أين أدير وجهي من نظرات مليكة جان»(9) أو تمتعض من الواقع فتتمرَّد على قواعد اللغة الإملائية في كلمة الافتتاح التي كتبها لها الصحافي(10)، أو تكون لها نظرة كونية للوجود من خلال مناقشة أخبار المطرب فضل شاكر؛ ومن ثَمَّ، تقودها تلك الأفكار إلى الاستهانة بذاتها وإدانتها «وظلت تبصق على نفسها فترة طويلة أمام المرأة»(11) «مليكة جان لا زالت تبصق على نفسها»(12).

و- ربَّما- كان في تشظّي سعيدة هانم وانفصام شخصيّتها انعكاس لاضطهاد الرجل/الأخ سليمان بيك لها، ناظراً إليها بوصفها جنساً آخر ليس له إلّا وجود طفيلي هامشي، ومبتغاه من وراء ذلك تعزيز وجوده وإثبات تفوُّقه أوَّلاً وآخراً.. ولذلك، تصمِّم سعيدة على الانتصار على مخاوفها وهواجسها التي صنعتها مخيِّلتها لعلّها تمتلك إرادة التغيير، لتكون لها سلطتها على ذاتها- ربّما- تتغلَّب على مخاوفها، وتصنع واقعها فارضةً سطوتها عليه.

وليس في هذا مغالبة نفسية، بقدر ما هو صراع جنوسي، حيث الفحولة لا تمكِّن الأنوثة من أن يكون لها خطابها المستقلّ والمضادّ. وعن ذلك، تعبّر الفيلسوفة الفرنسية سيمون دي بوفوار: «إن الرجل حرّك العالم بأنانيته وكبريائه، ثم سكن مسيطراً عليه في كلّ زاوية من زواياه، ولم يترك منفذاً للمرأة سوى هذا الطريق لكي تمرّ منه شخصيّتها، وهي لن تتوانى في الدفاع عن نفسها أو الإقدام على تخطّي العقبات والعثرات في طريقها؛ لتصل إلى قلب الرجل، حتى يخضع لها كما خضعت له، فماذا سوف تكون النتيجة ؟»(13).

وبهذا يتحدّد مغزى الرواية ورسالتها التي سعت لتوصيلها إلى القارئ؛ وهي أن ازدواج الحيوات: انفصاماً، وتوحّداً، لن يكون إلّا في ظِلّ واقع مشتَّت وفوضوي منقسم على نفسه (ماضياً، وحاضراً)، وهذا ما يجعل كلّ واحدة من تلك الحيوات مستنسَخة في صورتَيْن، وواقعة بين فَكَّيْ خيارَيْن: فإما مصير رُسم لها يوجب عليها التشظّي داخل مكان، هو الأصل والأساس، أو التماهي في غربة مكان، مقابل قبولها بالتنازل لتضحّي بالأصل، وتنسلخ عن الأساس.

وما بين الخيارَيْن، تظَلّ ذواتنا متشظِّية (مكانياً، وزمانياً)، بلا أدنى فرصة للتعبير عن كونها راغبة في ذلك أم غير راغبة!.

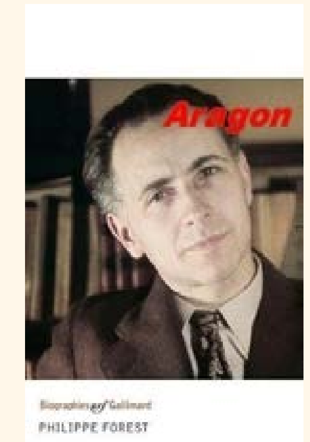
الإحالات

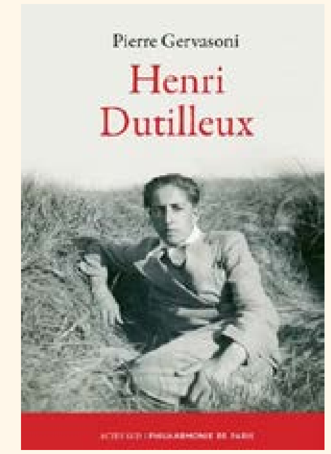
1 سعيدة هانم ويوم غد من السنة الماضية، رواية، ميسلون هادي، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، 2015.
2 - م. ن/68 - 69 وينظر- أيضاً- ص 38.
3 - م. ن/168.
4 - م. ن/168.
5 - ينظر: م. ن/166.
6 - ينظر: م. ن/179 - 198.
7 - ينظر: م. ن/ 124 و125.
8 - م. ن/ 178.
9 - م. ن/42.
10 - ينظر: م. ن/50.
11 - م. ن/47.
12 - م. ن/45.
13 - كيف تفكّر المرأة، سيمون دي بوفوار، المركز العربي للنشر والتوزيع، القاهرة.

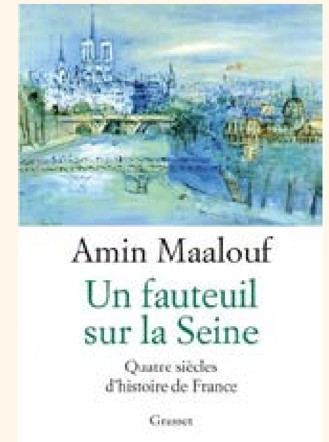
سيرة لويس أراغون

تحصد جائزة الغونكور للسيرة الذاتية، 2016

سعيد بوكرامي







بعدما أصدر الروائي والكاتب فيليب فورست سيرة أراغون، أصبح بإمكاننا، اليوم، قراءة سيرة الشاعر الفرنسي الكبير لويس أراغون كاملةً، دون تزييف أو مغالاة. ومن المعلوم أن الكاتب فيليب فورست ساهم في إعداد الأعمال الكاملة لأراغون ونشرها في «مكتبة لابيلياد» ما بين (1997 - 2012) ثم نشر ديوان «دوار أراغون» ضمن منشورات (سيسيل ديفو، عام 2012).

تمكّنَ- إذن- فيليب فورست من مقاربة حياة لويس أراغون، عبقريّ الأدب والشعر، محترماً، بدقّة كبيرة، تفاصيل تجربة شاعر فرنسا الأكثر شهرةً ومقروئيّةً، ومراحلها، فكانت النتيجة قصّة بديعة عن الشاعر والأسطورة. وما زاد من قيمة هذا الكتاب أنه حصل في 7 يونيو / حزيران، 2016، على جائزة الغونكور للسيرة الذاتية عن كتابه «أراغون»، الصادر عن (دار غاليمار).

يمكن القول إن المهمّة لم تكن سهلة بالنسبة إلى الكاتب، فأراغون متعدّد، ومبهر بأقنعته وتشابك علاقاته ومصادر إلهامه، وأدبه ملغوم بالألغاز، كما أن مجايليه ومعاصريه تضاربت وجهات نظرهم حول شخصه وأدبه، لكن فيليب فورست لم يبالِ بهذه الصعوبات، وانغمس، لسنوات من البحث والتخطيط، في كتابة سيرة ذاتية إبداعية. وهذا ينكِّرنا، جيِّداً، بشخصية أراغون نفسه. بالنسبة إليه، كانت الحياة عبارة عن رواية: كان يحبّ حياته، يحكيها ويحلم بها، شعراً ونثراً ومواقف إنسانية وأخرى عاطفية، وكانت الرواية نفسها بالنسبة إليه مورداً حيوياً للاستمرار في الحياة؛ من ثم، فإنه لم يكن مقبولاً أن يكشف عن حياته الواقعية، لكنه، مع ذلك، استنسخ منها قدراً كبيراً في أعماله.

تعامل فيليب فورست مع قصّة حياة أراغون بحسّ روائي، فاختار الانطلاق من منجَزه الإبداعي، كي يروي حياته. كان أراغون يبثّ شغفه وأسراره وأشعاره كيفما كانت ردود أفعال القرّاء، فما كان يشغله هو أن يحوِّل اضطرام الحياة إلى قول شعري جديد وصياغة لغوية بسيطة النسج عميقة المضمون العاطفي، والفلسفي، والجمالي، وحتى وإن بدت كتابته، أحياناً، معقّدة، فإنها تبقى تعبيراً صادقاً عن حياة زخمة وثريّة، دامت 85 عاماً.

تبقى سيرة فيليب فورست أوَّل محاولة جادّة وعميقة، تقارب، بعمق وجرأة، قصّة شاعر مؤثِّر في تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر، نَعَتَها الكثير من النقّاد والمؤرِّخين بأنها حياة مغامرة وغامضة، لكنهم لم يحاولوا، مرَّةً، سبر دهاليزها وكشف حقائقها. وهنا، تكمن أهمّيّة ما قام به الروائي فيليب فورست، بما يؤكِّد ازدهار أدب السيرة الغَيْرية في فرنسا وتألُّق الباحثين عامّةً، والأدباء خاصّةً، في استجلاء حياة مجموعة من الكتّاب الفرنسيين المهمّين، ليعرفهم القارئ حقّ المعرفة، دون ثغرات أو تزييف تاريخي أو تدليس أدبي.

«مقعد على نهر السين» جديد أمين معلوف

الحديث عن كتاب أمين معلوف الجديد «مقعد على نهر السين» يقتضي الاعتراف بمكانة هذا الكاتب المتألِّق، بدءاً من حفرياته السردية حول الحروب الصليبية، وليون الإفريقي، وحكايات سمرقند، وسلالم الشرق، وحدائق النور، وصخرة طانيوس التي حصل بها على جائزة الغونكور، ورحلة بالتزار، وصولاً إلى رواية «التائهون»، وغيرها من الكتابات التي صنعت أدباً عالمياً رفيعاً. تشكّل رواية أمين معلوف (وُلِد في بيروت، في 25 فبراير/شباط، 1949) الصادرة عن (دار غراسي) في فرنسا، منصّة مشرقة، للملاحظة والتأمُّل والتحليل، عن تشابكات التاريخ الفرنسي. جاءت الرواية نتيجة حتميّة للتقليد والطقس الذي يميِّز دخول المنتسبين الجدد إلى عالم الأكاديمية الفرنسية؛ بحيث طُلِب من أمين معلوف أن يُعِدّ خطاباً يمدح فيه سَلَفه العالِم كلود ليفي شتراوس، الذي كان يشغل المقعد 29، ولم يكن في الأمر أيّة إساءة لمكانته الأدبيّة، والفكرية، بل قام معلوف بإعداد مديح عن شتراوس، العالم الأنثربولوجي الذي كان، دائماً، محطّ إعجاب من طرف معلوف. ومنذ 2011، تاريخ تعيين معلوف في الأكاديمية الفرنسية، تحوَّل المقعد 29 إلى نريعة فكرية، وسردية، لاستدعاء مغامرة ثمانية عشر من المفكِّرين والأدباء الأكاديميِّين الذين شغلوا المقعد نفسه. يبدأ معلوف رحلته السردية منذ 1634، ولا يستعرض خلالها جينيالوجيا تخيُّلية جزئية، بل يجعلنا نعيش بطريقة حسّيّة، مجسّدة أربعة قرون من التاريخ الفرنسي. دون أن نحسّ لحظةً بأننا نعيش بين الأموات، والماضي، بل بين أشخاص مازالوا على قيد الحياة، بنبوغهم وفكرهم الثاقب.

«صاحب اختلال العالم» لا يكتفي - أيضاً- بكتابة سيرة أسلافه خطّيّاً، بل يقفز، باستمرار، في الزمن لاستحضار الإرث الفكري، والأدبي لبعضهم. كما يسوق حكايات أخرى متعلِّقة بشخصيّات مهمّة، عاصَرَتها؛ لنفهم السياق التاريخي ورموزه الفاعلة سياسياً، وثقافياً، واجتماعياً، كما نكتشف قصص صراعات داخلية في الأكاديمية الفرنسية نفسها، تلك المشاجرات التي طواها النسيان، لكنها مهمّة في وقتها، وداخل سياقها التنافسي بين أعضاء الأكاديمية.

وفي أثناء سرده عن هؤلاء العمالقة، كَرَّمَ معلوف أستاذه الأدبي، والتاريخي، جوزيف ميشو (1767 - 1839)، الذي استفاد منه استفادةً جمّة في أثناء اشتغاله على روايته المهمّة الأولى عن الحروب الصليبية، عام 1983. ولأنه لم يكن قادراً على تكريمه في خطاب تنصيبه في الأكاديمية الفرنسية قرّر معلوف تخصيص فصل لميشو؛ لإبراز مكانته الشهيرة، ومكانة مفكِّرين وأدباء جعلوا الأكاديمية منارةً للثقافة الفرنسية والثّقافة الإنسانية، منذ إنشائها، من طرف الكاردينال ريشيليو، عام 1634. وهكذا، يمكن وصف كتابه «مقعد على نهر السين» بأنه نوع من الاعتراف الأدبي، والفكري بأدباء وعلماء مثل كورناي، وفولتير، وفيكتور هوغو، ونيكولاي دو بوربون، وهنري دو مونترلان، وإرنيست رينان، وغامبيتا، وفرانسوا هنري سليمان، وكلود برنار، وغيرهم.

يتمثّل نبوغ أمين معلوف في أنه، انطلاقاً من مقعد بسيط في الأكاديمية الفرنسية، تمكَّنَ من استحضار تاريخ فرنسا على امتداد عدّة قرون، سابراً مسار شخصيّات مرموقة، وفضاءً ثقافياً، وآخر سياسياً مهمَّيْن، من خلال تلك الشخصيات، مثل كومونة باريس، وحرب 1870، ووصول فولتير إلى باريس بعد غياب طويل، واستقباله من طرف الباريسيين استقبالاً جماهيرياً، أو محاكمة درايفوس، أو المنافسات الشرسة بين المثقَّفين والأدباء.. وذلك، بأسلوبه المعتاد الذي يمزج بين التشويق، والدقّة في المعلومة، والإبداع في التخييل.

كتاب جديد عن الموسيقار الفرنسي «هنري دوتيو»

عن دار (أكت سود) الفرنسية، صدرت، حديثاً، سيرة ذاتية، أنجزها الناقد الموسيقي بيير جيرفازوني عن الموسيقار الفرنسي هنري دوتيو (1916 - 2013)، وهي تحقيق مطوّل، وبحث دؤوب، عن شهادات موثوقة لمعاصريه، وحَفْر في السجلّات العامّة والوثائق الخاصّة. وهكذا، شيئاً فشيئاً، تشكَّلَ البحث الضخم سيرةً ذاتية ذات ملامح روائية. صدر هذا العمل بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مئة عام على ميلاد الموسيقار هنري دوتيو.

على امتداد سبع سنوات، واصل المؤلِّف بحثه في الوثائق والأبحاث والمحفوظات (الوطنية، والمحافظات، والبلديات، والوثائق: العسكرية، والخاصّة، والمراسلات...)؛ لإثراء سرده وجعله أكثر إثارةً، خصوصاً أن حجم الكتاب كبير جدّاً (حوالي 1700 صفحة). وعبر كتابة دقيقة، يتقمَّص الكاتب شخصية الملحَّن العالمي، ليحكي ظروف ميلاده، ومحيطه الاجتماعي، ومحيطه الاقتصادي، وظروف تعلُّمه في معهد «دووي»، ثم في باريس، إلى أن حصل على جائزة روما، ثم تعاونه مع هنري دوبوسي، قبل أن يختار هذا، للأخير، شقّ طريقه الشخصي والموسيقي وحده. قاد دوتيو الأوركسترا الباريسية الشهيرة بدايةً من (1965)، وخلال هذه الفترة، لحَّنَ كونشرتو تحت عنوان «عالم بعيد كلّه»، ثم أتبعه بالرباعية الفريدة «هكذا الليل»، عام (1976). ومن هنا، بدأت ألحانه- تدريجياً- تخطف الأنظار، وتنتشر في أنحاء العالم. وقد تميَّزت ألحانه بنزوعها نحو تجريب ألحان جديدة، تتدرَّج وتنمو كأنها تتوغَّل في عوالم البحث عن الزمن الماضي. في السنوات العشر الأخيرة من حياته، سيزداد نبوغه الموسيقي وكماله التلحيني الذي تجلّى في سمفونيات، نذكر منها: «مراسلات (2003)»، و«صوت داون أبشاو» و«زمن الساعة (2007)». وقد حرص في أعماله الأخيرة على أن يشتغل على الشعر وسِيَر الشعراء، مثل جان تارديو، وروبر ديزنوس، وشارل بودلير.

تجدر الإشارة إلى أن سيرة «هنري دوتيو» حصلت- مؤخَّراً- على جائزة بيليا، 2016، وهي جائزة مهمّة، تمنحها مؤسَّسة تهتمّ بعلم الموسيقى، وبالكتابات الأدبية عن الموسيقى.

زمن اللعب

نورة محمد فرج



في لندن عام 2004، التقيت بصديقتي الإماراتية ابتسام المعلا، التي كنت قد عرفتها من خلال الإنترنت، وأخذتني إلى الناشيونال غاليري، وهناك في أول قاعة دخلناها، رأيت الزوّار تجمّعوا عند لوحة واحدة، وتركوا كلّ ما في القاعة، وعندما اقتربت أنا أيضاً، فوجئت بواحدة من أبشع اللوحات التي رأيتها في حياتي، وأكثرها إثارة وفَنّاَ.

كانت لوحة A Grotesque Old woman أو The Ugly Duchess لكونتين ماتسيس، عندما رآني الحارس العجوز أُحدّق في اللوحة بذهول، جاء يقول إنهم يذكرون أن الفنان رسم صديقه على هذا النحو، لأنه كان مستاءً منه!

فيما بعد، بعد قرابة الثلاث سنوات، كان عليَّ أن أُحدّد موضوع رسالة الدكتوراه، فاخترت في البداية موضوعاً معقّداً لا أتذكر عنوانه الآن! حاولت أن أعمل فيه، لكنه لم يكن يناسبني، فقرّرت أن أغيره، وبالفعل بدأت أبحث عن موضوع آخر، وأثناء نبشي فتحت كتاب دليل الناقد الأدبي، وإذا بي أرى «القبح»، فعرفت أني لقيت موضوعي!

لاحقاً تبيّن لي أن المصطلح تُرجم ترجمة خاطئة، فـ«القبح» كان ترجمة لـ grotesque حسب الدليل، لكنه لا يساويه في النقد الغربي، وإنما القبح واحد من موضوعاته ودلالاته. المهم أني كتبت في الغروتسك، وحصلت على الدكتوراه في 2009.

***

سنوات الدراسة العليا كانت سنوات قحط أدبي بالنسبة لي، فكان عليَّ أن أُحلل الكثير من النصوص، ومن ثَمّ أفكر بطريقة منطقية لا خيالية، ورأيت أني يصدق عليَّ ذاك الافتراض الذي يقول إن الأكاديمي لا يمكن أن يكون أديباً، يمكنه فقط أن يكون أديباً فاشلاً!

كتبت عدداً محدوداً جداً من القصص القصيرة خلال تلك السنوات، ولكنني في الجانب الخلفي من ذهني كنت قد قرّرت كتابة رواية عن الأصفهاني والأغاني، ولم أقرّر أي شيء آخر حولها.

فجر اليوم ما قبل الأخير سنة 2007، أتاني إلهام ما، وكأن ثمّة من يُملي عليَّ إملاء، دوّنته أولاً على الجوال، ثم نقلته إلى ورقة منفردة، وقرّرت أن هذا النص سيكون مفتتح روايتي المستحيلة، وكنت قبلها قد اتخذت لنفسي دفتراً أزرق بهيجاً، عليه صورة الأرنب صديق هللو كيتي! وجعلته بمثابة بنك أفكار لي، فكلما طرأت لي فكرة، أو وجدت شيئاً راقني في كتاب أو في فيلم وثائقي، دونته في ذلك الدفتر.

يقولون أصعب ما في أي عمل هو البدء به، عرفت كيف أبدأ الرواية وكيف أُنهيها ولم أعرف كيف أكتبها!

كنت أكتب على فترات متباعدة، أجزاء منها، بضعة سطور فقط، وما أعلم متى سأكتبها، وبعد حصولي على الدكتوراه عُيِّنت في الجامعة، واستغرقني العمل، وبدا لي أن مخيلتي قد ضاعت تماماً. الطامة الأخرى أني لم أجد آنذاك وقتاً للقراءة، كان الأمر مخزياً لي تجاه نفسي!

في صيف 2012، قلت لنفسي إن عليَّ أن أكتب هذه الرواية خلال شهري إجازة الصيف، وبالفعل كتبت بضع صفحات، وأيضاً لم أستطع المضي فيها، كنت أشعر وكأنني أُكره نفسي على الكتابة في وقت محصور جداً، فتركتها مرّة أخرى.

***

في أواخر 2014، حصلت على سنة تفرُّغ علمي، وذهبت إلى تركيا، وهناك عملت على بحثي الرئيسي وأبحاثي الأخرى، وحين بقي شهر وقليل على يوم ميلادي الذي يصادف 4/2، قرّرت أنني سأفعل شيئاً مما يقوله أصحاب التنمية الذاتية، أن أهدي نفسي هدية ثمينة - من لا يحب فكرة كهذه، مع أني كالجميع أهدي نفسي دوماً! وأكافئ نفسي دوماً! - لكن هذه المرّة ستكون هديتي لنفسي مختلفة، ستكون هي «روايتي» الحلم المستحيل.

لم أكن قد توقّفت عن تدوين الأفكار والمعلومات حتى ذاك الحين، وكان العمل قد عوّدني على وضع جداول لضبط إنهاء مواعيدي وترتيب أفكاري، وبالمقابل، كنت قد اخترت سابقاً تقسيم أحداث الرواية على 29 يوماً، فقلت سأبدأ في مارس/آذار، وأكتب في كلّ يوم من أيام هذا الشهر يوماً من أيام الرواية، فإذا ما وصلت أول إبريل/نيسان أكون قد ختمت الرواية.

وضعت جدولاً مبدئياً، قسّمت فيه الأحداث على الأيام، وبدأت الكتابة يوم 2015/3/6.

***

كانت المفاجأة لي أنني أتممت الرواية يوم 22 مارس/آذار! أتممت المسودة الأولى!

أثناء الكتابة كنت أشعر بالسعادة وأقفز في الكتابة قفزاً، فكنت أحياناً أكتب أحداث يومين وثلاثة في جلسة واحدة.

ومع أني وضعت الحدث الرئيسي لكلّ يوم، إلّا أنني قبل البدء لم أكن وضعت التفاصيل، وأحياناً كنت أنام، وأنا لا أعرف ما الذي سيحدث في اليوم التالي في الرواية، فإذا بي أستيقظ صباحاً، والأحداث بتفاصيلها وكيفية كتابتها ماثلة أمام عيني، وليس عليَّ سوى وضعها على الورق.

من 2007 إلى 2015!

المفاجأة الأخرى، أن كلّ تلك الأبحاث والأفكار والمعلومات والقراءات، التي ظننتها حاجزاً بيني وبين روايتي، رأيتها كلها تأتي لتساعدني بشكل ممتع ما تخيلته، حتى بحثي الذي كنت أعمل عليه في تركيا، فجّر لي العديد من الأفكار.

***

استمتعت كثيراً وأنا «أعيد إنتاج» تلك المعلومات والأفكار الحمقاء والطريفة والمتوحشة في التاريخ. أخذت من اللوحات والأغاني والمتاحف، ومن مروج الذهب ومعجم البلدان، ومن لوحة لفنان ياباني ومن حاشية على مخطوط أوروبي قَرْوَسَطيّ، من متحف في فيينا ومن قلعة الكرك في الأردن ومن مدينة على أطراف تركيا. وعلى غِرار قصصي السابقة، استخدمت القلعة والأسرار والصناديق واللعب والرعب، وصار الغروتسك يطلّ عليَّ كما لو كان يرقص!

***

ثمّة ثلاث أفكار تذكرها إيزابيل الليندي في كتبها:

الأولى: أن عليك أن تكتب عمّا تعرفه.

الثانية: أن الكاتب عليه أن يكون كالساحر، لا يكفي أن يخرج أرانب من القبعة، بل عليه القيام بذلك بأناقة.

الثالثة: أن الأوغاد يشكّلون ألذ جزء في الحكايات.

على الرغم من أن هذه الأفكار تعجبني، إلّا أن تطبيقها أمر آخر، الأولى كانت تحدياً، فروايتي تاريخية، ومهما قرأت عن تلك الحقبة التي اخترتها، إلّا أن من رأى ليس كمن قرأ بعد ألف سنة إلّا قليلاً!

الثانية، كانت صعبة أكثر، عليّ أن أحضر الأرانب، وما أدراني حقاً أن الذي عندي أرانب لا ضفادع ولا جرابيع؟!

وفوق ذلك لا بد أن أقدّمهم بأناقة وترف!

الفكرة الثالثة، كانت رائعة حقاً، وكان أوغادي أكثر ما استمتعت به! ثلاثة من رجال السوء الأوغاد، أخذتهم ووضعت فيهم قبساً يهودياً ما، لئيماً وكريهاً، الغدر والخيانة والغل والتربص، وقليل من الأنف المعقوف أيضاً!

وواحد لم يكن وغداً مثلهم، لكنني أردته ساحراً يهودياً حزيناً، يحترق جوفه لوعة عشقاً وندماً.

وأنا أيضاً كنت لئيمة، مع الشِعر، قرّرت قتله، أو تنكيسه على الأَقلّ، وأن أسلبه مكانته التي أمضاها طوال ألفي سنة.

من أنا لأنكس الشِعر؟

لا يهم، فهذا ما أريده.

لم لا؟ حتى فتاتي الرقيقة أودعت فيها لمسة من أساليب اليهود في تدوين التأريخ، إنما جعلتها تفعل ذلك لغاية العبث فقط، نظفتها من أحقادهم، فهي أكثر رقة وإنسانية من أن يحمل قلبها مثل هذا.

كنت أفكر في النمط الأكثر كلاسيكية، قصة حب، من لا يرغب في قراءة قصة حب؟! ولا أريدها أن تكون بائسة، لا أريد كتابة قصة حب مليئة باللطم والنواح، بل مليئة بالشرف والحنان والوفاء، أريد لعاشقيّ أن يكونا من الأنقياء اللطفاء الأتقياء.

وشخصية الفتى بنيتها من صوت فؤاد سالم، رجولي وحنون في آنٍ واحد، كنت أتخيّل شخصيته عبر صوت فؤاد سالم وهو يغني أو يقول المواويل.

***

من جهة أخرى، كان الأمر أشبه بلعبة الليجو!

تركيب هنا على ذاك، أيضاً العوالم القَرْوَسَطيّة والقلاع طالما كانت ثيمة في ألعاب الليجو، وكنت أحبها.

الحفر على أسماء المدن والبلدان، اختلاق تاريخ لأماكن مختلفة، وانتقاء تاريخ لمدن موجودة، وسرقة تاريخ مدن ونسبها لغيرها! سرقة تاريخ الغير، أليس ذلك فعل اليهود؟ قال كمال الصليبي إنهم سرقوا تاريخ الجزيرة العربية ونسبوه لهم في أرض فلسطين، هذه الفكرة ليست يقينية بالنسبة لي، لكنها راقتني إلى حدٍّ كبير، فرسمت لنفسي خارطة جغرافية نصف متخيّلة.

الليجو يمنحك القدرة على بناء عالم صغير آنٍ، وتتكفّل مخيلتك ببناء تاريخ له!



على الرّغم من طغيان النزعة إلى تقديس لغة المستعمر والاستهانة باللّغات الوطنية، فإنّ الموسي ظلّوا، إلى الآن، يستمتعون، في أحاديثهم واحتفالاتهم، بتوظيف الأمثال والاستدلال بها في أقوالهم وخُطبهم. لَئن بات من نافلة القول إنّ الإنتاج الأدبي ليس قيد قناة في التّعبير، دون غيرها، فمن اللازم أن يكون لكلّ مجتمع بشري، مهما كان محلّه من سُلَّم التّقدُّم أو التّخلّف، رصيدٌ من الأدب يتسربل أشكالاً وقوالبَ معيَّنة. ومن راجح الاحتمال أن يكون، من ضمن ذلك الرّصيد، المَثَلُ وما شابهه من مظاهر الإنتاج الأدبي.

ليكن هذا فرضاً، نستند إليه في مقاربة المَثَل عند الشّعب الموسي. وما من شكّ في أنّها مقاربة، لا تبلغ غايتها دون إيضاح عدد من المسلّمات والمفاهيم، ومنها ما نصوغه على النّحو الآتي: من هم الموسي؟ وما هو المَثَل؟ وكيف يتجلّى عند هذا الشّعب؟

هذه أهمّ القضايا التي نروم، في هذا المقام، كشف النّقاب عن حلولها، بالتّدرّج في مقاربتها، عبر ما يأتي من الفقرات.

أدب المَثَل عند شعب الموسي (moose)

د. وليلاي كندو (بوركينا فاسو)

من هم الموسي؟

إنّ الموسي (moose) أحد شعوب القارّة السّمراء المستقرّة في جزئها الغربيّ، وقد أقام معظم أفراده في دولة فولتا العليا، قديماً، وبوركينا فاسو، حديثاً، حيث يمثّلون ما يزيد على نصف السّكان. وقد لبثت أقلّية منهم في دولة غانا، أو عادت إليها، وهاجر غيرها إلى سائر البلدان المجاورة. وأوفرها استقطاباً للموسي هي الكوت ديفوار(1).

وللموسي لغة تدعى «موري-moore»، هي، من حيث عدد المستعملين، أهمّ اللّغات الوطنية في بوركينا فاسو، وهي تنتمي، في تصنيف اللّغات الإفريقية الحديث، إلى مجموعة الغور التابعة إلى العائلة النيجرية الكونغولية. ولا يختلف أمر «موري» عن العربية، زمن جمعها وتدوين نصوصها؛ فكما كانت للعربيّة لهجات متفاوتة في سلّم الفصاحة واللّحن كانت لـ«موري» قرابة مع كلّ من «يانا-yana»، و«زاوري-zaoure»، في شرقي بوركينا، ومع كلٍّ من «مانبورسي» و«داغومبا»، في شمال غانا(2). بل يرى بعض الدّارسين أنّ «يانا» و«زاوري» اثنتان من عشر لهجات متفرّعة عن «موري»(3)، ويقتضي هذا وجود اتّفاق بين أهل موري: أُمًّا وبناتٍ، يضمن لها الوحدة والتّفرّد بالكينونة اللّغوية؛ فقد أكّد اللّسانيّون أن ما يميّز اللّغة عن اللّهجة لا يزيد عن كون الأولى بمثابة دولة تمتلك أسطولاً، لا تملكه الثّانية(4). وقد يُعزى الامتلاك وعدمه إلى سياسة حكيمة عند أهل الأولى، أو إلى غلبتهم، أو إلى شعور لدى أصحاب الثانية بالانتماء إلى الأولى أو إلى انقيادهم إليها.

فلئن كان اتّصال موري بنظام الكتابة حديث العهد، فهو لا يزال، في ذهنيّة كثير من أهله، لغة مشتركة، هي- أيضاً- لا تعدو، في حكم اللّسانيات، أن تكون لهجة. وقد أكّد الدّارسون أنّ الشّفوية، بدورها، نمط في تنظيم البناء الحضاري، لا يقلّ أهمّيّةً عن نظام الكتابة، فكيف تتجلّى هذه الأهمّيّة في جنس المَثَل لدى الموسي؟

مصطلح المَثَل عند الموسي

إنّ المثل جنس أدبي، عُنِيت به المجتمعات البشريّة منذ عصور غابرة، حتّى إنّ الغربيّين أفردوه علماً مستقلّا، سَمّوه «parémiologie»، وهو ثاني أهمّ الأجناس في الأدب الشّفوي(5). وللموسي فيه إنتاج غزير، يُعرب عن عنايتهم الفائقة به، وقد اجتمع في التّعبير عن مفهومه في لغتهم ثلاث عبارات مطّردة هي «يِلْبُنْدِ- yél-búndi»، و«غُمْبُنْدِ - gombúndi»، و«سِيلْغَ(6) - siilga».

أمّا «سِيلْغَ» فهي استعمال مجموعة الموسي المستقرّين في منطقة «كوبيلا koupéla» الواقعة شرقي البلاد، ومدلولها المعجمي عند بعض الدارسين (الإيماء)، على وجه الإطلاق، أو (القصد بالإيماء). أمّا العبارتان: الثانية، والثّالثة فهما تشتركان، من ناحية، في كونهما مطّردتَيْن في استعمال موري، ومن ناحية ثانية، في قيامهما على التّركيب النّعتي؛ ذلك أنّ كلاًّ من «يِلّهْ» (yéllé) و«غُمْدِهْ» (gomdé) مكوّن في التّركيب محلّ المنعوت، وأنّ «بُنْدِ» (búndi) متفرّد بموضع النعت. وعلى خلاف «يِلّهْ» التي يفيد لفظها الأمرَ فإنّ معنى «غُمْدِهْ» الوضعي هو القول. أمّا «بُنْدِ» فقد اجتهد في تقريب معناها المعجمي «دوريس بونّي»(7)، ثمّ اقتفى أثره «سيساو»(8)، وقد اقتصرا على أنّ «بُنْدِ» كلمة تدلّ على العقدة، والالتواء، والتّقوُّس، والخفاء. ولعلّ ما يفسّر هذا الاقتصار قلّة المصادر والدّراسات اللّغوية المكتوبة في موري، ووقوف أوّلهما، في دراسته، موقف الواصف الأوّل؛ وهو ما يقتضي الكفاية بآراء عيِّنة من المستعمِلين الأصلاء، وإن كان عملهم من باب الاستقراء. وإذا أكّد علماء الإبستمولوجيا أنّ الاستقراء لا يحصر الحقيقة، فإنّ ما توصّلوا إليه لا يحول دون المراجعة والنقد.



واستناداً إلى حدسنا اللّغوي، نرى أنّ معنى «بُنْدِ» أخصّ بالبذرة في طور الجنين؛ فكثيراً ما تكون السّويقة، أو السّاق، منحنية نحو الأسفل، وهو ما يظهر في شكل القوس، كما أنّ النّبتة، في هذا الطّور من نشأتها، تكون بلون يكون بين البياض والصّفرة، وعلى قدر ما يكون انحناء السّاق أو السّويقة نحو الأرض، إيهاماً بغير ما ستصير إليه، يكون لونها المائل إلى الاصفرار شكلاً يخفي خضرة كامنة.

وبناءً على هذا المدلول، يكون معنى «يِلْبُنْدِ» (الأمر الجنين)، بينما يفيد «غُمَْبُنْدِ» بأنه (القول الجنين)، وهذا المعنى- في تصوُّرنا- أدقّ وأقرب إلى المدلول الاصطلاحي للعبارتَيْن.

وعلى أساس ترجيح بونّي، تكون عبارة «يِلْبُنْدِ» مصطلحاً للمَثَل المخصوص في اللّسان الموري، لأنّها تتضمّن الإيماء، من ناحية، إلى ما في المَثَل من خاصّيّة الإلغاز والإشكال والخفاء، ومن ناحية ثانية، إلى ما يمتاز به من دلالة على التّكثُّف. بَيْدَ أنّ الموسي قد يستعملون عبارة «غُمْبُنْدِ» نيابةً عن «يِلْبُنْدِ»، وذلك على الرّغم من أنّها عنده «إنتاج أكثر ارتجالاً، وأسرع إلى الزوال، وأقرب إلى التّفرُّد»(9)، بل يضيف أنّ القول والقصّة و«غُمْبُنْدِ» هي معانٍ ضمنية في عبارة «يِلْبُنْدِ»؛ إذ يُحتمل أنّ المَثَل، عند الموسي، كان قولاً مَثَليّاً، يكثّف دلالات قصّة ما(10)، إلاّ أنّه (ليس كلّ قول مَثلاً)، كما لا يلزم أن ترسّخ التّقاليد كلّ قول مَثَلي ينشئه أحد أفراد المجتمع، ليكون مثلاً. إذاً، يتأكّد لنا أنّ «يِلْبُنْدِ»، بموجب ما فيها من التّنبير على الأمر، أبعد عن الذّاتية، وأقرب إلى البعد الجماعي، وأَوْغَل في التّجريد؛ يؤكّد هذا ما جاء عند «راي»، في تقديمه لمعجم الأمثال، من أنّنا لو فرضنا أنّ مصدر المَثَل فرديّ يعود إلى إملاء المفكّرين والفلاسفة فإنّه يلزم أن

يكون نقله واطّراده متواضَعاً جماعيّاً(11)؛ ولعلّ هذا ممّا يبرّر تقييد مصطلحه، في كثير من الدّراسات والأعمال الحديثة، بصفة «الشّعبي».

مفهوم المَثَل عند الموسي

يؤكّد الدّارسون أنّ للمَثَل حقيقة معقّدة ومفهوماً عسير التقييد والحصر بسبب وجود مفاهيم تقاربه إلى حدّ التّداخل، وتشابِهُه إلى درجة الالتباس، ومنها الحكمة والقول المأثور. وهذا الإشكال هو ما حدا ببعضهم إلى الكفاية بالسّعي إلى تمييزه من غيره، وتوصّلوا في ذلك إلى أنّ جميع الأمثال، في مختلف الثّقافات، نصوص تشترك في خاصّية دلاليّة، هي كونها إسناداً عامّاً أو قابلاً للتّعميم، يقرّر حقيقة عقلية أو خلقيّة(12). وأضاف بعضهم أنّها عبارة عن وضعيّات ذهنية تعزل تجارب معيّنة ليسعى التّعبير المَثَلي إلى جعلها متفرّدة في مقاماتها. على أنّ هذا التّعبير ينبغي أن يمتاز بالإثبات والوجوب المطلق(13).

وإلى هذا الذي أورده «سيساو»، نقلاً عن «بونّي»، يضيف أنّ الأمثال صيغ مختصرة مكتنزة، تقوم على ملاحظة ما في الحياة اليوميّة، لإثبات مضامين معيارية تكون: إمّا دروساً في القِيَم الخلقية، أو قواعد سلوكية، أو مبادئ في الحياة الرّوحية(14).

والمعيار- على حدّ عبارة «كوفين»- هو كلّ ما يمثّل قاعدة أو مقياساً يسود سلوك النّاس؛ فهو أنموذج ثقافي، يعرضه المجتمع على أفراده ليتبنّوه، وهو أنموذج يُعَبَّر عنه، على نحو ضمنيّ، في مقامات من الحياة مختلفة، مثل التّنبيه لصغير السّنّ أو تبرير قرار متّخَذ في أثناء النّقاش. ويكون تعبير الأنّموذج إمّا إيجابيّاً، كما في نصح الفتى ومدح رجل حَسَن السّلوك، أو يكون تعبيره سلبياً، مثلما تكون همهمة الامتعاض والسّخرية(15). وعلى هذا الأساس، يعمّم «كوفين» بقوله إن نصوص الأدب الشّفوي غالبا ما ترشح بمعايير تحثّ على قيم معتبَرة في المجتمع؛ أو تصوِّر سلوكاً عمليّاً مستقًى من تجربة الحياة(16). وهذا تقريب لمفهوم المَثَل ببيان وظيفته؛ وهو ما أسهب فيه «راي» إذ أكّد أنّ المَثَل ينصح أو يأمر، وأنّ كلّ مَثَل يعبِّر عن منطق الحكم أو الفعل و- أحياناً- عن سلوك منسجم القيمة مع نظام القيم الغالبة في المجتمع؛ ولهذا كانت نزعة المحافظة سمة ملازمة له، رغم وجود الصّراع الطبقي(17).

وإلى هذا المستوى الوظيفي في مقاربة مفهوم المثل، يضيف «سيساو» أن الأمثال تمتاز بالخفاء، وبإيقاع موسيقيّ يجعلها بمثابة نصوص شعرية، وأنّ ترشيحها للإرسال والاطّراد يستند إلى ما فيها من طاقة استحضار الصور الشّعرية في إيقاع، من الموسيقى، متميّز(18).

ولا شكّ في أنّ هذه السّمات في علاقة استرسال واشتباك مع ما يمكن تصنيفه ضمن مباحث كلٍّ من البنية، والدّلالة، والوظيفة. ولا يبرّر ميل الدّارسين إلى جمع هذه السّمات في هذا المستوى سوى ما نصّوا عليه من انفلات مفهوم المَثَل من التّحديد واستعصائه على الحصر.

الأمثال وأهمّيّتها عند الموسي

لعلّ من المفيد، قبل الوقوف للكلام في ما تحظى به الأمثال من أهمّيّة عند الموسي، أن نورد نماذج من المتداول منها عندهم، مكتَفين بترجمتها إلى العربية دون محاكاة صورها اللّفظيّة، ولا التّكلّف، في هذا المقام، بمقاربة قِيَمها ودلالاتها ومقامات قولها. وتلك الأمثال ما هي:

- بضمّ الجرادة إلى الأخرى يمتلئ الجراب.
- رزق اللّه خير من السّعي.
- إذا بدا التبادل عطاء فليحتفظ كلٌّ بما له.
- جدار المساء يستند إلى جدار الصّباح.
- يعسر سلخ ما لم يَمُت
- بمخالفة الرِّجْل الأخرى ينشأ الشلل.
- إذا عضّ الضّأن الغريب فَقَدْ أخزى الكلب.
- لا تدع الشّبح يدخل البيت قبل أن تغلق الباب.
- إذا فرغت السّوق بسلام فلأنّ النسوة كتمْنَ أسراراً.
- من لا يعتزّ بنفسه يزدَدْ قبحاً.

ولئن تغيّرت نظرة الغربيّين إلى الأمثال، من الإيجاب إلى السّلب، ومن التّقدير إلى النقد العقلي الإيديولوجيّ، فقد أكّد الدّارسون أنّ الأمثال، في البلاد الإسلامية، لا تزال نافقة السّوق(19)، وأنّ معرفتها وحسن توظيفها علامتان على حسن التربية ورفعة المنزلة(20). وهذا حكم ثابت، يلاحظه شاهد العيان في المجتمع الموسي إلى اليوم. فعلى الرّغم من طغيان النزعة إلى تقديس لغة المستعمر والاستهانة باللّغات الوطنية، فإنّ الموسي ظلّوا، إلى الآن، يستمتعون، في أحاديثهم واحتفالاتهم، بتوظيف الأمثال والاستدلال بها في أقوالهم وخُطَبهم.

ونجد في الإذاعات المحلّية منذ فجر الاستقلال إلى اليوم، برامج عديدة تُعنى بإحياء التراث الأدبي لدى الموسي. وقد اعتمد بعضها على تقديم الحكايات الشّعبية وإحكام الرّبط بينها وبين الأمثال التي تختصرها في أسلوب، من الحوار الثّنائي، طريف ممتع. ولعلّ أبرز من يمثّل هذا الاتّجاه «لرلي نابا- Lagle Naaba a Abga» الرّاحل الذي كان شغوفاً برواية الحكايات، وظلّ يمارس هذا النّشاط، من عام 1967م إلى وفاته عام 1982م(21).

وأحدث البرامج الإذاعيّة، في هذا المجال، ما يقدّمه «سِدْ نَابَا- Sid-naaba»، في إذاعته سَفان إف إم (Sa-vane FM)، صباح كلّ يوم من أيّام العمل الأسبوعي. وهو عبارة عن تقديم مَثَل معَيَّن في مدخل البرامج الصّباحيّة، وتأويله لفائدة الجمهور المستمع. وقد أكسبته عنايته بـ«موري» وتراثه الأدبي والفكري، شعبيّةً كبيرة، رفعت شأنه لدى أعيان البلاد قاطبة.

ولعلّ أقدم مدوَّنة وُضِعت- بالفرنسية- لأمثال موري، كتاب «دوريس بونّي» (1982)، الذي جمع فيه الأمثال المتداولة عند سكّان «ياتنغا» من الموسي. وهو يحتوي على 130 مثلاً، تدرَّجَ الدّارس، في تقديمها، من كتابتها بالرّموز الأبجدية المحلّيّة، إلى ترجمتها الحرفيّة، وصولاً إلى الترجمة السّليمة. وقد توخّى بونّي، في مقاربة تلك الأمثال، ذكر معاني مفرداتها المعجميّة قبل تحليلها وبيان مقام استعمالها.

ومن أبرز مَنْ أَلَّفَ في الأمثال، من المثقّفين الفرانكفونيّين الوطنيّين، المحامي الأديب والزّعيم التّقليدي «فريديك تيتنغا باسيري- Frédéric Titinga Pacéré»، فله كتاب نُشِر سنة 2005م، تناول فيه حكمة الأفارقة السّودان، من خلال عرض نماذج من الأمثال والأقوال المأثورة.

ولعلّ أحدث مدوّنة أُفرِدت للأمثال، عند الموسي، ما قدّمه المحاسب «وِيندنميتي ويدراوغو- Windin-minté Ouédraogo»، عام 2014م، بعنوان «أمثال من بلاد موسي، جدار المساء يستند إلى جدار الصّباح». وهو مصنَّف يقع في مجلّدين، يتألّف أوّلهما من 337 صفحة، والثّاني من 229 صفحة. ويحتوي على 1033 مَثَلاً. وعلى غرار ما توخّاه «بونّي»، في دراسته، ألّف «ويدراوغو»، في مقاربته، بين كتابة الأمثال بأبجدية موري وترجمتها الفرنسية، قبل الوقوف لبيان دلالتها وتأويلها.

هذه عيِّنة من الأمثال والأعمال: الفنّية، والأدبيّة، والعلميّة، تقرّب- إلى حدّ ما- ما تحظى به الأمثال من أهميّة في ثقافة الموسي، ولدى علماء الأنثروبولوجيا في العصر الحديث، وهي أهمّية تزداد مع تنامي الوعي بالذات وبالخصوصية الثّقافية لدى كثير من الشّعوب المتحرّرة من ربقة الاستعمار.



الهوامش والمراجع

* عميد كلّيّة علوم التربية
المركز الجامعي للتخصصات المتعددة في بوركينا

1 - Cf. Langues gur [en ligne]. https://fr.wikipedia.org/wiki/Langues_gur [consulté le 21 juin 2016].

2 - Cf. KUBA (R) et al, Histoire du peuplement et relations interethniques au Burkina Faso, éd. Karthala, Paris 2003, p. 1733

3- Cf. Langues et dialectes du burkina faso [en ligne]. http://www.burkina-faso-cotedazur.org/documents/documents/demographie/listing-langues-dialectes.pdf [consulté le 26 juin 2016].

4 - انظر: كندو (وليلاي)، الألسنة في أفريقيا السوداء.. لغات أم لهجات؟، في المجلّة العربية للثقافة، العدد 37، سبتمبر، 1999م، ص: 194-191.

5 - Cf. BAUMGARDT (U) & DERIVE (J), Littérature orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques, Ed. Karthala, Paris 2008, p. 7.

6 - Cf. SISSAO (A-J), Les proverbes [en ligne]. http:www.bf.refer.org/sissao/html/p2chap15 4.htlm [consulté le 20 janvier 2016].

7 - Cf. BONNET (D), Le proverbe chez les mossi du Yatenga (Haute-Volta), Ed. SELAF, Paris 1982.

8 - Cf. SISSAO (A-J), Op. cit.

9 - BONNET (D), op. cit., p. 34.

10 - Ibid., p. 24.

11 - Cf. REY (A), Préface, In : Dictionnaire de proverbes et dictons, choisis et présentés par Florence MONTREYNAUD, Agnes PIERRON et FranÇois SUZZONI, La sagesse du monde entier, Ed. Dictionnaire le Robert, Paris 1989, p. IX.

12 - Ibid., p. X-XI.

13 - Cf. BONNET (D), Op. cit., p. 231.

14 - Cf. SISSAO (A-J), Op. cit.

15 - Cf. CAUVIN (J), Comprendre la parole traditionnelle, Ed. Saint-Paul, 1980, p. 37.

16 - Ibid.

17 - Cf. REY (A), Op. cit. p. XI-XII.

18 - Cf. SISSAO (A-J), Op. cit.

19 - Cf. REY (A), Op. cit. p. XII.

20 - Cf. SISSAO (A-J), Op. cit.

21 - Cf. OUEDRAOGO (A), Le renouveau des contes du Lagle Naaba à la Télévision Nationale du Burkina. [en ligne]. www.letterkunde.up.ac.za/argief/44_1/21%20Ouedraogo_F%2003.pdf [consulté le 26 juin 2016]

«ساراسين»
في اللّغات الأوروبية

د.طلال عبداللطيف الجسا

يقرع مسامع المرء في أروقة أقسام الدراسات الإسلامية أو الاستشراقية الواقعة في الجامعات الغربية مصطلح علمي خاص حين الحديث عن المسلمين أو الإشارة إليهم، لكنه غير معروف كثيراً في أوساط المسلمين، ألا وهو «ساراسين» (بالألمانية: Sarazenen) و(بالإنجليزية: Saracen) و(بالفرنسية: Sarrasins). وفي محاضرة بعنوان «مدخل للدراسات الإسلامية في إفريقيا» للبروفيسور (أوسفالد OBwald) (جامعة بايرويت الألمانية)، سمعت هذا المصطلح لأول مرّة وبشكل مكرّر في وصف المسلمين، وتعجبت كثيراً لهذه الكلمة، وما المقصود الدقيق منها، ولماذا لا يُقال مسلمون (Muslime) كما يُكتب في الصحافة ويرد في وسائل الإعلام! ثم هل لهذه الكلمة دلالة اصطلاحية أو معنى أكاديمي مميّز آخر؟ ثم توجّهت في نهاية المحاضرة بسؤال عن معنى الكلمة للدكتور المحاضر، فأجابني إجابة سريعة لا تشفي الغليل بأنها فقط تعني المسلمين. فقرّرت البحث أكثر عن معنى هذه الكلمة وأصلها، فتجلّت لي معانٍ مختلفةٌ تُثير الدهشة، وهذا ما أود توضيحه إن شاء الله.

يُشير مصطلح ساراسين «Sara-zenen» في البداية إلى القبائل التي استوطنت شمال غرب الجزيرة العربية، وهذا المصطلح الحديث متطوّر عن الكلمة الأصلية اليونانية «Sarakenoi»، التي أطلقها أولاً العالم اليوناني بَطْلُمْيوس (توفي 150 بعد الميلاد) على قبائل الأنباط تحديداً، ثم استخدم الرومان المصطلح للإشارة إلى سكان الصحراء في إقليم البتراء الخاضع للدولة الرومانية آنذاك.

المصطلح في لغات قديمة

وصف بَطْلُمْيوس قبائل الأنباط في اليونانية العامة (أو الكوينه الإغريقية) بكلمة «Sarakenoi»، ثم ظهرت كلمات قريبة من وصفه، وذلك مثل كلمة «Saraceni» في اللاتينية، وكلمة «Sar-kaye» في السريانية، ثم أصبحت جميعُها- علاوة على ذلك- ترمز إلى القبائل الرحل في شبه جزيرة سيناء منذ عام 200 إلى 400 بعد الميلاد، في إشارة إلى توسُّع دلالي لهذا المصطلح من قبائل الأنباط تعييناً إلى قبائل أخرى تعيش في الصحراء، واللَّواتي يجمع بينها الارتحال وتشابه حال المعيشة في البيداء بدلاً من المدن والقرى، مع ملاحظة أن لغة الأنباط كانت بالتأكيد مختلفة قليلاً أو كثيراً عن لغة قبائل سيناء، وعلى الرغم من ذلك لم يمنع من استخدام نفس المصطلح عليهم.

إيتيمولوجيا المصطلح

يذكر الباحث الألماني ساوتير في كتابه (صورة الإسلام في القرون الوسطى) أن من الصعوبة تحديد أصل ومعنى مصطلح ساراسين «Sara-zenen» بدقة، لكن منذ القرن 18 ظهرت آراء جديرة بالنظر، منها أن أصل المصطلح كلمة من اللّغة العربية، يُشار به إلى الشرق، أي (شرقِيٌ/ Schar-qiyun)، ورأي آخر جدير بالاهتمام بأن هذا المصطلح قد يُشير إلى (يعرب بن قحطان) المعروف بأبي العرب، والذي منه أخذوا اسمهم، كما تذكر بعض أخبار العرب في هذا. ومن الآراء كذلك في تحديد معنى المصطلح هو ما يراه بعض علماء اللّغة اليونانية بأن كلمة «Sarakenoi» في اليونانية تعني (ساكني الخيام) في إشارة واضحة جداً للعرب، وعلى العكس من ذلك يذهب المستشرق الألماني غونتر لولنغ في كتابه (نموذج جديد لنشأة الإسلام وتبعاته للوصول إلى نموذج جديد لقصة بني إسرائيل) بعيداً في استنتاجه الذي يُسفر عن طابع ديني في المقام الأول، فيجد أن معنى مصطلح «Sarak-enoi» هو «محاربو سارة» «Bek□mpfer Saras» وأما «سارة» المقصودة فهي زوج النبي إبراهيم عليه السلام، والدليل الذي استند إليه في هذا هو أن اللاحقة /ken/ من الكلمة اليونانية «Sarakenoi» مشتقة من الفعل في اللّغة اليونانية العامة «konein» وهو بمعنى يحارب «bek□mpfen»، ومن ثَمّ يعتبر كلمة «Sarakenoi» مرادفاً لكلمة «Hagare-noi» (بالألمانية الحديثة: Hagarener) وهي بمعنى (الهاجريين) نسبة إلى السيدة هاجر عليها السلام زوج إبراهيم الخليل عليه السلام الثانية، والتي تشير حسب التوراة إلى قبائل العرب، الذين يُنظر إليهم على أنهم «محاربو سارة»!



سيميائية المصطلح

لم يقف معنى مصطلح «Sarakenoi» عند حَدٍّ مُعيّن، بل أخذ يتوسّع تدريجياً منذ ظهوره واستخدامه في عصور ما قبل الإسلام، فاستُخدِم أولاً للإشارة إلى قبائل الأنباط، ثم لإقليم البتراء بكامله، ثم شَمِل قبائل سيناء، وبعد ذلك استخدمه كلّ من القديس جيروم إيرونيموس (420م) والأسقف يوسابيوس القيصري (339م) في الإشارة إلى القبائل العربية في شمال الجزيرة العربية. ثم تطوّر هذا المصطلح كثيراً بعد الإسلام والفتوحات الإسلامية، وخاصة عندما وصل واقتحم المسلمون منطقة البحر المتوسط عام (81 / 700)، فقد أُستعمل سواء في المصادر اللاتينية أو الأدب المسيحي الأوروبي على أنه مصطلح يُقصد به (اسم جماعي أو وصف جماعي لكافة الشعوب التي تدين بالإسلام عرباً وغير عرب). وبهذا المعنى الموسَّع ومنذ عصر الحروب الصليبية تسرّب وانضم هذا المصطلح من اليونانية واللاتينية إلى اللّغات الأوروبية.

والجدير ذكره أن الكتابات والمصادر في الأدب المسيحي دأبت على استخدام هذا المصطلح باستمرار في وصف المسلمين، لكن لسبب واحد، ألا وهو للتحقير والحط من قيمة الشعوب المسلمة في أصولهم، وذلك لأنهم وجدوا كُتّاب الكنيسة قبل الإسلام قد وصفوا قبائل العرب الشمالية بهذا المصطلح، كما جاء آنفاً على سبيل المثال عند القديسين جيروم ويوسابيوس وغيرهما، لأن العرب الشماليين يرجعون في نسبهم إلى النبي إسماعيل عليه السلام ابن السيدة هاجر زوج النبي إبراهيم عليه السلام.

وهنا وجد كُتّاب الكنيسة بعد ظهور الإسلام والفتوحات الإسلامية في هذا المصطلح ضالتهم في الحرب على الإسلام ومحاولة تبيانه أنه دين باطل، والحق أن ما ذُكر نوعٌ من الضلال والتلفيق، على سبيل المثال، فبما أن هذا المصطلح يُشير إلى (الهاجريين) أبناء إسماعيل الذي أمه هاجر والتي في الأصل جارية، ومن ثَمّ ليست في منزلة سارة السيدة الحُرّة زوج النبي إبراهيم الأولى أم إسحاق لاحقاً، فأصبح هذا المصطلح يختفي خلفه معنيان، الأول شعوب الجارية الأَقلّ مقاماً من السيدة الحُرّة، وأما الثاني فقد وجدوا فقرة من تفسير الرسول بولس للعهد القيم في رسالته إلى أهل غلاطية (4: 21، 31)، يؤكد المعنى الأول بقوله: «انبُذ أو اطْرِدِ الْجارِيةَ وابْنها، لأَنَّه لاَ يرث ابن الْجارية مع ابن الْحُرَّة» ثم قال «أيها الإخوة، نحن لسنا أبناء جارية، بل أبناء حُرّة» في إشارة إلى الهاجريين، فوصف أبناء إسماعيل عليه السلام بالعبيد المنبوذين أو المطرودين!

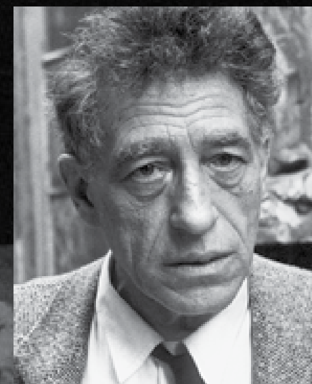
ولأجل هذين السببين طار كُتّاب الكنائس في العصور الوسطى بهذا المصطلح «Sarakenoi»، واستخدموه وصفاً للمسلمين منذ ظهور الإسلام لكن من باب الازدراء وتَجْفِيل الناس عنهم، لأجل ذلك أصبح هذا المصطلح خاصة منذ الحروب الصليبية أكثر انتشاراً في الآداب واللّغات الأوروبية، وسلاحاً من أسلحة الحرب للدلالة على رفض الإسلام (Anti-islamischen).

بالإضافة إلى ذلك وبجانب المعنى الأصلي لهذا المصطلح سواء العرقي أو الديني حين الإشارة إلى العرب والشعوب الإسلامية في الأدب والكتابات المسيحية كما جاء آنفاً، وُجِد تطوّرٌ دلاليٌ آخر لهذا المصطلح خلال فترة القرون الوسطى، فمن ذلك أنه قد أُستخدم أيضاً في سياق الإشارة إلى شيء (وثني) أو بشكل عام (غريب)، وذلك لأنه قد ورد في سياقات قديمة بعد انتشار المسيحية وسقوط الوثنية في أوروبا مُشيراً إلى المباني والأطلال الرومانية القديمة، التي وُصفت بأنها «sarazenisch»، ومن ثَمّ وافق هذا المعنى هوى عند بعض كُتّاب القرون الوسطى لوصف المسلمين على أنهم وثنيون وغرباء عن الدين الحق، فتم استخدامه أيضاً بهذا المعنى. إلى جانب ذلك يوضح بعض المؤرّخين الألمان أن مصطلح «Sarakenoi»- الذي لازلنا في صدده- قد أتى في سياقات مُعيّنة خلال تلك الفترة حاملاً معاني مجازية «كالظلام، واللون الأسود والبشرة الداكنة والغجر».

أما في الوقت الحاضر- وفق ملاحظتي- فأصبح هذا المصطلح محصوراً في الإطار الأكاديمي البحت (كتب أو محاضرات) ولا يُستخدم وصفاً للمسلمين في وسائل الإعلام ومع الجمهور، وذلك لعدم الحاجة إليه كما كان في القرون الوسطى، لذلك فلا عجب حينما نسمعه في الجامعات والمحاضرات فقط لأنه أتي من المدارس الكنسية، ومن ثَمّ كان هذا المصطلح من القديم يُستخدم في مجال التدريس واستمرّ إلى الآن داخل هذا المحيط.

معرض استعادي لأعمال «جياكوميتي»

ألغاز ما يختفي من الجسم



بعد معرض «سيزار.. شغف متوسّطي» (٢٠١٥)، يحتضن متحف محمد السادس للفَنّ الحديث والمعاصر، في الرباط، أعمال الفنان «ألبيرتو جياكوميتي» إلى غاية ٠٤ سبتمبر/أيلول، ٢٠١٦، وذلك بتعاون مع مؤسّسة «ألبيرتو وآنيت جياكوميتي» (سويسرا)، تحت إشراف «كاترين جريني»، وبمساعدة «سرينا بوكالو موسيلي». ويمنح هذا المعرض، الاستيعادي وغير المسبوق، للمشاهد، معاينة مسار زمنيّ وموضوعاتيّ، يقدِّم مختلف ملامح الإنتاج الفَنّي لـ«جياكوميتي»، بتناول الموضوعات الرئيسَة للفكر الإبداعي للفنان، من خلال ٤٦ منحوتة، و١٩ لوحة، و٣٠ رسماً، كما جاء في بلاغ المتحف.

الرباط- بنيونس عميروش

وُلِد «ألبيرتو جياكوميتي - Alberto Giacometti» (سويسري، من أصل إيطالي) في مدينة ستامبا، في سويسرا: (1901 - 1966). درس في مدرسة الفنون الجميلة في جنيف، وبتأثير من والده الرسّام المعروف «جيوفاني جياكوميتي»، وجد نفسه مولعاً بالفنّ في سنّ مبكرة؛ ما دفعه للإقامة في باريس، في عامه الواحد والعشرين، إبّان الفترة التي تفصل الحربين، الفترة التي انتشرت فيها الأفكار والتيّارات الإبداعية الجديدة في العاصمة الفرنسية التي استقطبت كبار المفكِّرين والأدباء والفنّانين، من مختلف بقاع العالم، حينها. في هذه الأجواء، تأثّر- بدايةً- بالتوجُّه التكعيبي المدفوع بحماسة رائدَيْه: جورج براك، وبابلو بيكاسو. لكن سرعان ما سَتُلْفِت إبداعات «جياكوميتي» أنظار السرياليين لينضمَّ إليهم في 1929، بعد لقائه بكلٍّ من: أندريه بروتون، ولويس أراغون، وبول إيلوار، وماكس إرنست، ليلقى نصيبه من الشهرة، في بداية ثلاثينيات القرن الماضي. غير أن إصراره على اعتماد الموديل (الحَيّ) في إنجاز أعماله النحتية، كتوجُّه بحثي، سيضعه في موقف مُفارِق مع السرياليين الذين يمجِّدون اللاوَعي والعقل الباطن؛ ما سيُبْعده عن دائرة الضوء، إذ ظلّت المرأة، في منحوتاته، لا تتعدّى مَرْئِيَّتها الجسديّة، فيما تنحدر إلى أبسط التعبيرات الجسدية الموصولة بالتصغير والتكثيف.

بالرغم من محاولات الانتماء إلى هذه الجماعة أو تلك، ظلّت أعمال «جياكوميتي» بعيدة عن الأنماط الأكاديمية، منذ أن حطّت قدماه باريس، فيما اتَّسمت باختزالية تعبيرية، تشي بآلام الحرب وأهوال الموت. لعلّها الحمولة المأساوية التي تماهت مع مبادئ السريالية التي رأت فيها دوافع البحث عن الأسرار الدفينة لدى الإنسان. لكن، في تجاوز هذه الخطوة مع السرياليّين، سيحفر «جياكوميتي» عميقاً في الدواخل، بعيداً عن أيّ تأثير، إلى أن صار يمثِّل الأنموذج الأمثل، بالنسبة إلى فلسفة سارتر الوجودية، في الحين الذي تترجم فيه أعماله آلام التجربة الإنسانية المشدودة بعبء الهموم الوجودية، ومن ثمّة كَتَبَ «سارتر»: «كيف يرسم جياكوميتي الفراغ؟ يبدو ألّا أحد







قبله حاول ذلك. منذ خمسين سنة، تكاد تتفجّر اللوحات بسبب امتلائها، وفيها تمّ إدخال الشمول، بالقوّة. من قماش اللوحات يبدأ جياكوميتي بتقشير العالم». خاصّةً أن أعماله اللاحقة قد أتت بسحنات منخورة، وأجسام طويلة، شبيهة بأشباح مسلوخة، بينما صمتها الحادّ يعكس الحالة العبثية للفرد تجاه حتمية الموت والفناء.

في ممارسته التشكيلية، ظلّ «جياكوميتي» يتأرجح بين التصوير الصباغي- La peinture، والنحت، كما اشتغل بفنون الطباعة والكتابة، بغرض تنفيذ تصوّره الفنّي الذي يتمحور على «صورة» الإنسان، في انكساراته وانمساخاته تجاه سؤال الوجود، بأبعاده النفسية، التي طالما عمل على استنباط الملمح البصري الكامن فيها. وإذا كان إصراره على الاستناد إلى الموديل (أخوه دييغو، ورفيقته آنيت، على وجه الخصوص)، فإن ذلك لم يكن بهدف المحاكاة والنقل الوفي، بل من أجل البحث الحثيث عن تمديد المسافة بين الواقع المرئي كما تستقبله العين في المحيط الخارجي، وعن جوهر العمل الفنّي الذي يريده محمولاً بالحقيقة القابعة في درجة المغايرة التي وُفّق في إبرازها، بوعي أو بدون وعي، في خطّة الانتقال المتكامل بين الرسم والنحت، لنجد في كِلا الجنسَيْن قصديّة تصغير الرأس، حيث تصير الأطراف الأخرى، في تصويره، عريضة في اتّجاه الأسفل، مثلما يتجسّد التفخيم في قطعه الحَجْمية، بناءً على تكبير القاعدة- Socle. من ثمّة، تشكّلت المغايرة في مجسّماته، كما في لوحاته الزيتية، التي غالباً ما استغورت تشكيلية Plasticité الموديل بكامله، في وضعية الجلوس بملابسه، بألوان بعيدة كلّ البعد عن أصلها وصفائها، عن طريق خلطة «ارتجالية»، غير أنها موزونة بتلقائية نابعة من ذات محمومة، لا تبصم إلّا الرماد (ألوان رمادية- Des gris colorés: البنّي، الرمادي، الأسود...)، فيما يكتمل التعبير بلمسات خطّيّة عنيفة تُعيد رسم تقاطيع البورتريه وتفاصيل الجسم المكسوّ، إلى أن يختلط الموضوع بالخلفية- Le fond. وفي مقابل التركيز على الوجه، بوصفه «العلامة الأيقونية» التي تعكس هويّة البدن وسرائره، فإن أعماله الحَجْمية تقوم على التعرية والسلخ، كأن الأمر يتعلّق بالنفاذ إلى الجوانب اللّامرئية في الجسد، الجوانب التي تصير قابلة للإبصار عبر إخضاع الموديل للتشذير والاختزال، كما في أعماله المعدنية، (البرونزية خاصّة)؛ إذ تتّسم هذه القطع بتكثيف يجعلها في غاية الصغر تارةً، بينما تروم التجلّي بدرجة «مبالغة» من حيث الطول (في حدود مترَيْن)، وبقدر حادّ من النحافة تارةً أخرى. فيما تفيض هياكله بـ«الحياة»، في الوقت الذي نجد فيه كائناته المشّاءة تحتفظ بدوام الحركة، معلنةً عن عريها السرمدي، في اتّجاه التعبير عن قلق الإنسان المعاصر؛ القلق نفسه الذي ظلّ يوجّه الفنّان «جياكوميتي» ليتبوّأ مكانته داخل دائرة النحّاتين المعاصرين العالميّين، من مثل: بيكاسو، وكالدر، وهنري مور... وغيرهم، ويتمكّن من إحراز «الجائزة الكبرى للنحت» في دورة 1962، لبينالي البندقية.

يشير مؤرّخ الفنّ وناقده «إدوارد لوسي سميث» إلى أن السويسري «ألبيرتو جياكوميتي»، والإنجليزي «هنري مور» من بين الفنّانين النحّاتين البارزين في فترة ما بعد الحرب في أوروبا، غير أن الأوّل يقف وحده في موقع خاصّ، مضيفاً أن «جياكوميتي» بدأ فنّاناً سرياليا، وبقوّة موهبته صنع من نفسه شخصية بارزة في الحركة الفنّيّة، في الثلاثينيات، إذ نجد أعمالاً من أعماله مثل «القصر في الرابعة صباحاً»، و«امرأة منبوحة»، ما زالت تستمدّ قوّتها الأصلية من الفنّ، وقد أدّى نشاطه (الردّ فعلي) إلى خروجه من زمرة فنّاني السريالية، فلم يحاول أن يعرّض أعماله إلّا في عام 1948. فيما يؤكّد أن مشواره الفنّي بدأ- بالفعل- سنة 1940، مع توقّفه عن اعتماد الموديل، تاركاً وصفاً لذلك، حينما علّق «جياكوميتي» قائلاً: «ما أثار رعبي أن الأعمال النحتية بدأت تصغر وتصغر، وعندما حدث ذلك، فقط، وأثارت هذه الأبعاد المتماثلة الثورة في داخلي، وبدأت بلا كلل مرّةً ثانية، انتهى الأمر بعد أشهر قلائل؛ فقد بدا العمل الكبير- بالنسبة إليّ زائفاً، والعمل الصغير لا يمكن التسامح معه أيضاً، حتى أصبحت الأعمال صغيرة- في الغالب- لدرجة أن ضربة واحدة بالسكّين تختفي معها الأعمال، ويواريها التراب». في حين، يوضح «إدوارد لوسي سميث» أن ردود أفعال «جياكوميتي» تثرى عند استكشاف الصور المخفّفة، من خلال مجال النحت، عندما أصبحت بعض الأفكار الرئيسة لمبدأ الوجودية حقيقة، فكان على وعي بها منذ أن أصبح «جياكوميتي»، و«جون بول سارتر» صديقَيْن مقرّبَيْن. وإحدى الطرق في النظر إلى الوجودية هي أن نراها امتداداً للسريالية، ورفضاً لها، في الوقت نفسه، إذ ما كان مشتركاً بين السريالية والوجودية هو التركيز الذي تضعه هذه الأخيرة على الموضوعية، بينما الاختلاف بينهما يتمثّل في أن الوجودية تركّز على الفكرة، المرتبطة بالواقع، فحسب، بل فكرة المسؤولين تجاه الواقع، برغم ما يبدو من عدم سهولة فهم ذلك(1).

في ارتباطها بمبدأ الوجودية، ضاعفت منحوتات «جياكوميتي» من وحدتها وصمتها، لترسم فلسفة القلق الذي يثيره وجود الإنسان في العالم والحياة؛ ما جعلها موضوعاً للتأمّل والمساءلة من لدن كبار الكتّاب والمفكّرين؛ ومن ثمّة وصفها «روجيه غارودي» بكونها «إحدى أهمّ النماذج الفنّيّة في عالمنا المعاصر، حيث لا يمكن فصل التجربة الداخلية والعالم المحسوس، فهو يصل، بالاثنين، إلى تلك التجربة العظيمة التي تكون قادرة على عزل العديد من التجارب الإنسانية عن ذاكرتها وغنها، على النحو التالي». بينما خصّص لها «جون جونيه» كتاباً تحت عنوان «مرسم جياكوميتي». والمؤلّف عبارة عن حوارية مطوّلة حول مفاهيم الفنّ، والأدب، والجمال، والخيال، وهو نتاج لفترة، قضاها جونيه في مرسم صديقه الفنّان «جياكوميتي»، الذي يرى أنه لا يشتغل مَنْ أجل مَنْ يشاركونه الحقبة الزمنية نفسها، ولا من أجل الأجيال القادمة، بل يصنع تماثيل تروق الأموات أخيراً، كما يرى أن أعماله تمدّ عالم الأموات بمعرفة وحدانية كلّ كائن وكلّ شيء، وتخبرهم أن وحدانيّتنا هذه هي مجدنا الأوكد. في الكتاب ذاته، يقول «جون جونيه»: «ليس للجمال مصدر غير الجرح، في صورته الفريدة والمختلفة، بالنسبة إلى كلّ واحد، الجرح المخفيّ أو الجرح المرئيّ، الذي يحتفظ به كلّ إنسان في داخله، يرعاه، ويلجأ إليه كلّما أراد الانسحاب من العالم، للارتماء في وحدة مؤقّتة، لكنها عميقة. وهكذا، نرى أننا- في هذا الصدد- بعيدون كلّ البعد عمّا يسمّى الفنّ البؤسوي. ففنّ «جياكوميتي» يبدو لي كأنه يسعى إلى اكتشاف ذلك الجرح الدفين داخل كلّ كائن، بل في كلّ شيء، حتى ينبعث منه إشعاع يغيّر الكائن أو الشيء». ويضيف «جونيه»، في سياق آخر: «يستأنف المشي (يقصد «جياكوميتي») وهو يعرج. قال لي إنه كان سعيداً أيّما سعادة، عندما علم، على إثر عملية جراحية، بعد حادث، أنه سيصبح أعرج. لهذا السبب سأجازف بما يأتي: تماثيله لا تزال تبدو لي كأنها تلتجئ، في نهاية المطاف، إلى عاهة سرّيّة، لست أدري ما هي طبيعتها، وهي التي تمنحنا الوحدانية»(2).

هكذا، تبدو شخوص «جياكوميتي» حاملة أقصى الألغاز في هزالتها، عاكسة ضروب الشكّ التي لازمته طوال حياته، الشكّ الذي لم يدعه في مأمن تجاه ما ينتجه، إلى الحدّ الذي لم يكن يكلّ فيه من تنفيذ الإعادات المتعدّدة والمسترسلة، في الرسم والنحت؛ لقناعته بكون الإنسان يكتمل بالفشل والإخفاق، لا بالنجاح؛ ولذلك أصرّ على ديمومة الإقامة في محترفه، وسط كائناته المتحلّلة والمفتولة بقيد العضلات، مع بقايا الجبس والغبار، الذي طالما نبّه زوجته «آنيت» بألّا تقوم بمسحه من فوق الرؤوس، لأنه يولي قسيّة خاصّة للمادّة، مهما كانت طبيعتها. وهنا ما يبرّر- أيضاً- عدم استمتاعه بملذّات الشهرة ونعيمها، إذ ظلّ قابعاً في مَعْمَله إلى الأيام الأخيرة من رحيله، معمله المتواضع الموجود في شارع مظلم ومفعم بالرطوبة، حيث «طاولة الرسم على زجاجات البنزين القيمة، والغرفة مزدانة ببلاط أحمر، وسرير يأخذ حيّزاً من الغرفة؛ هذه الغرفة هي حياته ومرسمه»، على حدّ وصف «جون جونيه». عاش زاهداً في الحياة، يتنقّل على درّاجته العتيقة، جاعلاً من هذه البساطة آيةً للسموّ نحو بلوغ التحليق الروحي، واستدراك حالات الصفاء التي تقرّبنا من مقولته المأثورة: «لو رأيت بيتاً تلتهمه النيران، سأعمل على اقتحام نيرانه لأنقذ قطّة قد تتعرّض للحريق، بدل إنقاذ لوحة للفنّان «رامبراند»».



هوامش:

(1) إدوارد لوسي سميث، الحركات الفنّيّة منذ 1945، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، المشروع القومي للترجمة والمجلس القومي للثّقافة، 1997، ص: 131 - 134.

(2) جون جونيه، «محترف ألبيرتو جياكوميتي»، ترجمة علي تيزلكاد، مجلّة الثّقافة المغربية، ع 20 - 21، فبراير/ شباط 2003، ص: 135 - 144.

- جون جونيه «مرسم ألبرتو جياكوميتي»، (1957).

- Jean Genet, l'Atelier d'Alberto Giacometti, Photographie d'Ernest Scheidegger, Editeur : M.Barbezat, 1963.





منحوتة «أمر لا يطاق»/ 2015، النحّات «ينس غاليشيوت»، ساحة البرلمان، كوبنهاغن /الدنمارك. منظر عام

تأثيث المدينة
دفاعاً عن الإنسانية

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

تتبدّل المفاهيم الحضرية للمدن المعاصرة، وتتبدل معها نوعية «أثاثها»، تلك العناصر المشكِّلة لمعنى حاضرتها والمساهمة، بالوقت نفسه، في تكريس جمالية المدينة، وزيادة قيمتها الاستطيقية. ثمّة قرارات تخطيطية عديدة ومختلفة، يتواجد حضورها في المدينة، مهمتها تنظيم الفضاءات الخارجية في المدن، في مسعى لإكساب المدينة طابعاً مُعيناً، ينطوي على قيمة جمالية عالية. وعادة ما يسهم، أيضاً، حضور الأعمال الفَنّيّة المتعدّدة، في إثراء البيئة الحضرية؛ كجزء مهم من مجموعة عناصر تشكّل مفهوماً حضرياً خاصاً، يدعى بـ«أثا ث المدينة»، والذي قُدّر له أن يكون مع الناتج المعماري عاملاً ومقوّماً لخلق مفهوم «المدينة - الحاضرة». ومثلما يعاني «زماننا»، من مشاكل عديدة، فإن تأثيراتها على «مكاننا» سيكون واضحاً وفعّالاً. ولَعلّ جبلية «الزمان والمكان» الأزلية، وتبادل تأثيراتها، هو الذي يجعل من مشاكل المناخ الحالية، ذات نفوذ قوي على القضايا الحضرية البيئية، بل ويجعل منها بمنزلة التحدي الأكبر الذي يواجه مصائر المدن ومستقبلها، مؤثِّراً تأثيراً فعّالاً على سكان المدن وعلى نوعية أسلوب حياتهم.

من هنا المنطلق يسعى النحّات الدنماركي «ينس غاليشيوت» (1954) -Jens Gals chi t، وراء عمله النحتي المُسمّى «أمر لا يطاق» Unbearable، والمصنف كعنصر من عناصر «أثا ث المدينة» إلى تحنيرنا ولفت انتباه أنظارنا، لما يمكن أن تكون تأثيرات التغيير المناخي السلبية على مدننا وبيئتنا.

يُعَدّ «ينس غاليشيوت»، المثير للجدل، من أكثر الفنانين الدنماركيين شهرة سواء في بلده أم خارجه. وهو يميل إلى جعل منحوتاته ذات تأثير نافذ وحاسم على المتلقّي، هو المولود في مدينة «فردريسكون» في جزيرة «زيلاند» ثاني أكبر جزر مملكة الدنمارك. وقد تأهل دراسياً في أحد المعاهد المهنية ليكون «حداداً»، غير أنه تعلّم ذاتياً الاشتغال على صياغة الفضة، وتعلّم ذاتياً، أيضاً، النحت. يسكن الآن مدينة «أودنسا» في وسط الدنمارك منذ عام 1978، حيث افتتح استوديو ضخماً سنة 1985، بمساحة تقدّر بحوالي 2000 متر مربع، تشمل مصهراً (مسبكاً) للنحاس، وورش عمل، وغاليري فَنّياً، بالإضافة إلى «حديقة نحتية». وهو معروف بأعماله ذات الأشكال العضوية والطبيعية. ووفقاً، لبعض الدراسات، فإنه متأثّر كثيراً بأعمال المعمار الإسباني «أنطونيو غاودي» (1852 - 1926)، وكذلك بأعمال مناصري تيار «الآر نوفو» Art Nouveau.

يمارس «ينس غاليشيوت» مجالات فَنّيّة متعدّدة، بدءاً من المشغولات الدقيقة في الحلي والمجوهرات، مروراً بالأعمال النحتية الصغيرة، وصولاً إلى إنتاج قطع نحتية ضخمة، عادة، ما تكون ذات صبغة نقدية لافتة. وهو معروف في بلدان عديدة، خصوصاً التي عرض فيها مثل: المكسيك، هونغ كونغ، إسبانيا، ألمانيا والولايات المتحدة. كما أسّس «ينس غاليشيوت»، منظمة خاصة به دعاها «الفَنّ دفاعاً عن الإنسانية» (Art In Defence Of Humanism (AIDOH منتجاً منحوتات «مدينية» ذات طابع احتجاجي، فضلاً عن أعماله ضمن ما يعرف الآن بـ«الفَنّ التجهيزي» أو «التركيبي» Art In- stallation، والتي يمكن أن تشاهد في مدن العالم المختلفة. وعادة ما يُوصف «ينس غاليشيوت» كواحد من أهمّ فنّاني ما بعد الحداثة الدنماركيين. وهو يوظّف الأحداث العالمية ليسلّط الضوء فَنّياً (وخصوصاً نحتياً) على الاختلالات القائمة وعدم التوازن السائد في عالمنا.

أثارت منحوتته، المصنفة، أيضاً، من ضمن مفردات «أثا ث المدينة»، والتي دعاها «البقاء للأصلح»، جدلاً واسعاً في الأوساط الفَنّية الدنماركية، عندما عُرضَتْ لأول مرة سنة 2002، بالقرب من «أيقونة» مدينة كوبنهاغن الشهيرة «الحورية الصغيرة»، ليمعن في استثمار التضاد الجمالي بين المنحوتتين وموضوعهما المختلف، لجهة جعل ذلك التضاد يعمل كجهد إضافي لتبيان فكرته التي يروّج لها. وقد حوّلها منحوتة نحاسية ترمز للتوزيع غير المتوازن للموارد العالمية؛ ارتفاعها يبلغ 3.5 متر، على شكل امرأة بدينة (ترمز إلى العالم الغربي)، تجلس على أكتاف رجل إفريقي جائع (يرمز إلى العالم الثالث). تمسك المرأة البدينة ميزاناً في يدها، كناية عن «العدالة»، وهي تغلق عينيها، تعبيراً عن «استقامتها»، و«ورعها»، و«إنصافها» لذلك فهي ترى الظلم الفادح! وتبعث المنحوتة رسالة مفادها بأن القسم الغني من العالم، المفرط في سمنته واستهلاكه، يستغل التوزيع غير المتوازن للموارد، مبقياً معظم الناس في العالم الثالث يتضوّرون جوعاً.

أما منحوتته المشهورة والمسماة «أمر لا يطاق»، التي عُرضَتْ مرة بمناسبة انعقاد مؤتمر المناخ العالمي، في ديسمبر/ كانون الأول 2015، بمنطقة «المدينة الجامعية» Cite Universitaire في العاصمة الفرنسية، ثم عُرضَتْ مؤخراً في إبريل/نيسان 2016، في كوبنهاغن، في ساحة البرلمان الدنماركي، فإنها تُعدّ من المنحوتات التي عوّل الفنان عليها كثيراً في تكريس مبادئ وقيم منظمته التي أسّسها. إذ ترمز هذه المنحوتة إلى ما يمكن أن يحدثه النشاط الإنساني من سلبيات على المناخ العالمي، وتنبه المجتمع إلى مسؤوليته تجاه الأجيال القادمة.

تصوّر المنحوتة دُباً قطبياً في الحجم الطبيعي «مخزوق» بواسطة أنبوب حديدي، على ارتفاع ستة أمتار. ويعترف الفنان، بأن منحوتته تبدو للوهلة الأولى مضحكة وربما حمقاء. وقد تثير أحاسيس تراجيدية كوميدية في آنٍ معاً. لكن المرء ما أن يدرك سريعاً بأنّ الدب القطبي «مخزوق» بذاك الأنبوب، الذي يعبّر شكله عن «خط بياني» يرصد مقدار انبعا ث الكاربون أثناء استخراج الوقود وحجم ذلك الانبعا ث جراء الاستهلاك البشري، عند ذاك، قد يتبنى رسالة الفنان ويفهم حجم الإشكالية المثارة. وبهذا التكثيف الرمزي الذي تعبّر عنه تلك المنحوتة، فإن «ينس غاليشيوت»، يود أن يصل إلى نتيجة مفادها بأن كثيراً من الناس، يعتقدون بأننا على الطريق الصحيح لجهة اهتمامنا ومناشدتنا في إيجاد حلول لمشاكل المناخ. كما أننا، وهذا هو المهم، سوف لن يكون بمقدورنا تحقّيق تلك الأهداف، ما لم نغيّر من أساليبنا... الآن! يُجسّد شكل الأنبوب، كما أشرنا، «مخططاً» لرسم بياني يرمز إلى انبعا ث الكاربون. ففي السنة «صفر» من التقويم الإنساني كان الانبعا ث صفراً، واستمر كذلك لحين سنة 1850، عندما بدأ الانبعا ث بالارتفاع. ولهذا فإن خط الأنبوب الحديدي الذي قُدِّرَ طوله بـ 20 متراً، ظَلّ مستوياً وموازياً إلى سطح الأرض، لحين حلول سنة 1850، حيث بدأ في الارتفاع، تماشياً مع حجم الانبعاثات الكاربونية، منهياً شكله على ارتفاع ستة أمتار، «خازقاً» جسد الدب القطبي!



يجتمع كثر من الناس حول منحوتة «أمر لا يطاق» للفنان الدنماركي ما بعد الحداثي. يجتمعون ويناقشون تلك القضايا التي تثيرها موضوعة المنحوتة التي سعى الفنان إلى إيصال صوته وصوت مؤسّسته المدافعة عن القضايا الإنسانية فَنّياً. من هنا يطمح الفَنّان، مستغلاً خصوصية موقع الساحة وقربها من أهم مؤسّسة ديموقراطية عريقة في البلاد، إلى لفت أنظارنا، بأن الفَنّ المعاصر قادر على بعث رسائل ذات أهداف متعدّدة، وفي الوقت ذاته، يمكن لمتلقيها أن يمعنوا في التقصّي عن تفسيرات وتأويلات ذاتية للحدث الدراماتيكي المرئي. لكن ما تظهره منحوتة «الدب القطبي المخزوق» في الأعالي، من إضافة مميّزة لمفهوم «أثا ث المدينة» المعاصرة، وما تضفيه من مسحة جمالية إلى موقع الفضاء الذي تشغله، تجعله قادراً مع العناصر الحضرية الأخرى المشكّلة لذلك «الأثا ث»، على اصطباغ بيئة المدينة بطابع جمالي خاص، يسهم في تكريس خصوصيتها ويرفع من قيمتها «المدينية» عالياً.

رحيل عباس كيارستمي
شاعر السينما الإيرانية





تلقّت الأوساط الثقافية في إيران والعالم في الرابع من يوليو/تمّوز المنصرم، صدمةً بالغةً برحيل المخرج السينمائي الكبير والمثير للجدل، عبّاس كيارستمي، الذي توفي عن (76) عاماً في أحد مشافي العاصمة الفرنسية، بسبب سكتة دماغية جاءت نتيجة للأخطاء الطبية في معالجته في مشفى جم بطهران.

ماهر جمّو

كيارستمي (1940 - 2016) هو أكبر المخرجين السينمائيين الإيرانيين، وأحد أهمّ صُنّاع السينما المعاصرين، وذلك بشهادة كبار السينمائيين والنقّاد في العالم الذين يصنفونه كنموذج للسينمائيّ الجديد. فمن المخرجين الذين مدحوا أفلامه وأثنوا عليها، المخرج الياباني آكيرا كوروساوا، جان لوك غودار، فيرنر هرتزوغ، فيم فيندرز، أمير كوستاريكا، مايكل هانكه، مارتن سكورسيزي.. وغيرهم.

وقال عنه كوروساوا: «باعتقادي أنّ أفلام هذا المخرج الإيراني أفلامٌ استثنائية، وليس بوسع الكلمات أن تعبّر عن مشاعري، أقترح عليكم مشاهدة أفلامه، وعندها ستدركون ما أقوله. عندما رحل «ساتيا جيت راي» شعرتُ بهمٍّ كبير، ولكن مع مشاهدة أفلام كيارستمي، أشكر الله لأننا عثرنا على بديلٍ له». وأما المخرج الفرنسي- السويسري جان لوك غودار فقال: «إنّ السينما بدأت مع دبليو غريفيث وانتهت عند عباس كيارستمي».

كيارستمي هو شاعر السينما الإيرانية وفيلسوفها، ويلقبه النقّاد في إيران بـ «رائد الواقعية الجديدة في السينما» وبـ «الصوفيّ الواقعي».

تركت أفلامه التي صنعها في فترة حكم الشاه، وبعد الثورة الإسلامية تأثيراً كبيراً على مسار السينما الإيرانية، وذلك من خلال ابتكار أسلوبٍ جديدٍ يتسم بالمزج بين الرواية والتوثيق، ومن خلال التغلغل في تفاصيل الواقع واستخراج نفحات مليئة بالشعر والنقاء والأسئلة



لقطة من فيلم «طعم الكرز»

التي تفتح أبواب التأمّل على مصراعيها، والتركيز على العلاقات الإنسانية وعلى ثنائية الحياة والموت، وإيجاد حالة من التوازن بينهما، وهدم المفاهيم التقليدية في السينما، وحذف كلّ ما يمكن أن يشكّل عائقاً بينها وبين الحياة، ومن خلال الاعتماد على ممثلين هم ليسوا بممثلين في الأصل، ومنحهم الثقة والحرّية الكاملة في أداء أدوارهم، في سبيل إيصالهم إلى دافعٍ ذاتيٍّ يمكّنهم من أداء أدوارهم المرسومةً، بواقعية بعيدةٍ عن التكلّف والتصنّع، وهو يعتبر هؤلاء «اللاممثلين» أحد أهمّ منابع الإلهام لديه.

لم يدرس كيارستمي السينما بشكلٍ أكاديمي، فقد كانت دراسته الرسم، ولكنه وجد نفسه منخرطاً في السينما بعد أن فشل كرسّام، على حَدّ تعبيره.

بداية من 1960 عمل مصمّماً للإعلانات التجارية مع كبرى الشركات الإيرانية آنذاك، ثمّ عمل بعدها في عنونة الأفلام، ومنها فيلم «وسوسة الشيطان» لمحمّد زرّين دست، وفيلم «قيصر» و«رضا موتوري» للمخرج البارز مسعود كيميائي. دُعي بعدها لتأسيس قسم للسينما في مركز التنمية الفكرية للأطفال والفتيان، وقد شكّل تعامله مع الأطفال في هذا المركز أرضيةً للأفلام التي سيصنعها فيما بعد.

بدأ كيارستمي عمله السينمائي عام (1970) بفيلم قصير «الخبز والزقاق». وكان أوّل فيلم طوّيل له هو فيلم «المسافر» عام (1974)، الذي كان ينمّ حينها عن قدراتٍ وتوجّهاتٍ مختلفة لهذا المخرج الشابّ.

ذاع صيت كيارستمي في إيران وفي الخارج أيضاً، بعد صناعة فيلم «أين منزل الصديق» عام (1987)، وهو فيلم مستوحى من قصيدة للشاعر الإيراني سُهراب سبهري»، هذا الفيلم الذي اعتبره المخرج الألماني الكبير « فيرنرهرتزوغ» من بين أفضل خمسة أفلام لديه. ويشكّل هذا الفيلم مع فيلمين آخريَن هما « الحياة ولاشيء سواها» و« تحت أشجار الزيتون» ثلاثيةً فريدة في تاريخ السينما الإيرانية والعالمية، وتسمّى «بثلاثية كوكر» أو «ثلاثية الزلزال».

يحكي هذا الفيلم قصةً بسيطةً لتلميذ مدرسةٍ ذي ضميرٍ يقظٍ، في الثامنة من العمر، يحاول إعادة دفتر واجبات زميلٍ له يعيشُ في قريةٍ مجاورة، بعد أن أخذ الدفتر معه إلى المنزل عن طريق الخطأ، وبعد تهديدات المعلّم لزميله بطرده من المدرسة حال عدم كتابته للواجب المنزلي المرّة القادمة، وعندما يكتشف هذا التلميذ أنّه قد أخذ دفتر زميله معه عن طريق الخطأ إلى المنزل، ينطلق إلى القرية الأخرى بحثاً عن منزل صديقه ليعيد إليه الدفتر، لكن دون جدوى، ويعود يائساً إلى المنزل بعد حلول الليل وبعد قضاءٍ رحلة بحثٍ أشبه بالمتاهة، ولكنه يكتب واجب زميله المنزلي في دفتره ليحميه من العقاب والطرد في اليوم التالي. ومن خلال هذا الفيلم المفعم بسحر طبيعة الريف، يعرض كيارستمي تقاليد وأعراف أهل القرى في إيران.

ترك كيارستمي إرثاً من الأفلام يزيد على 40 فيلماً موزعة بين الروائي والوثائقي والقصير والصامت، وقد حصلت أفلامه على جوائز عالمية كثيرة، ومن أهمها السعفة الذهبية لمهرجان كان عام (1997) عن فيلم «طعم الكرز»، هذا الفيلم الإشكالي الذي يروي قصة رجلٍ عازم على الانتحار، ويبحث عن شخصٍ يستأجره ليقوم بدفنه بعد أن يفارق الحياة.

ويُعدّ فيلم «ستأخذنا الريح» المستوحى من قصيدة للشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد، أحد أهمّ الأفلام التي صنعها كيارستمي خلال مسيرته السينمائية، وهو فيلم مليء بالألغاز والأسئلة والتأمّلات والشعر، وفي هذا الفيلم يُظهر كيارستمي مزجاً بين ثقافته الغربية والمشرقية، فحالة الانتظار الغريبة تنكّر إلى حَدّ كبير بعوالم بيكيت، والاهتمام البالغ بتفاصيل الطبيعة ينكرنا بثقافة الشرق الأقصى وشعر الهايكو، بالإضافة إلى النزعة الخيّامية الجليّة في هذا الفيلم الشبيه بقصيدةٍ بصريةٍ تأمليةٍ.

ثمة إصرارٌ كبيرٌ في أفلام كيارستمي على عدم الإفصاح عن كلّ شيء، وهو يسعى بذلك إلى إشراك المشاهد في التفاعل مع الأسئلة والتأملات التي يطرحها الفيلم، ويقول كيارستمي إنّ فيلمه يبدأ بعد أن يغادر المشاهد صالة العرض.

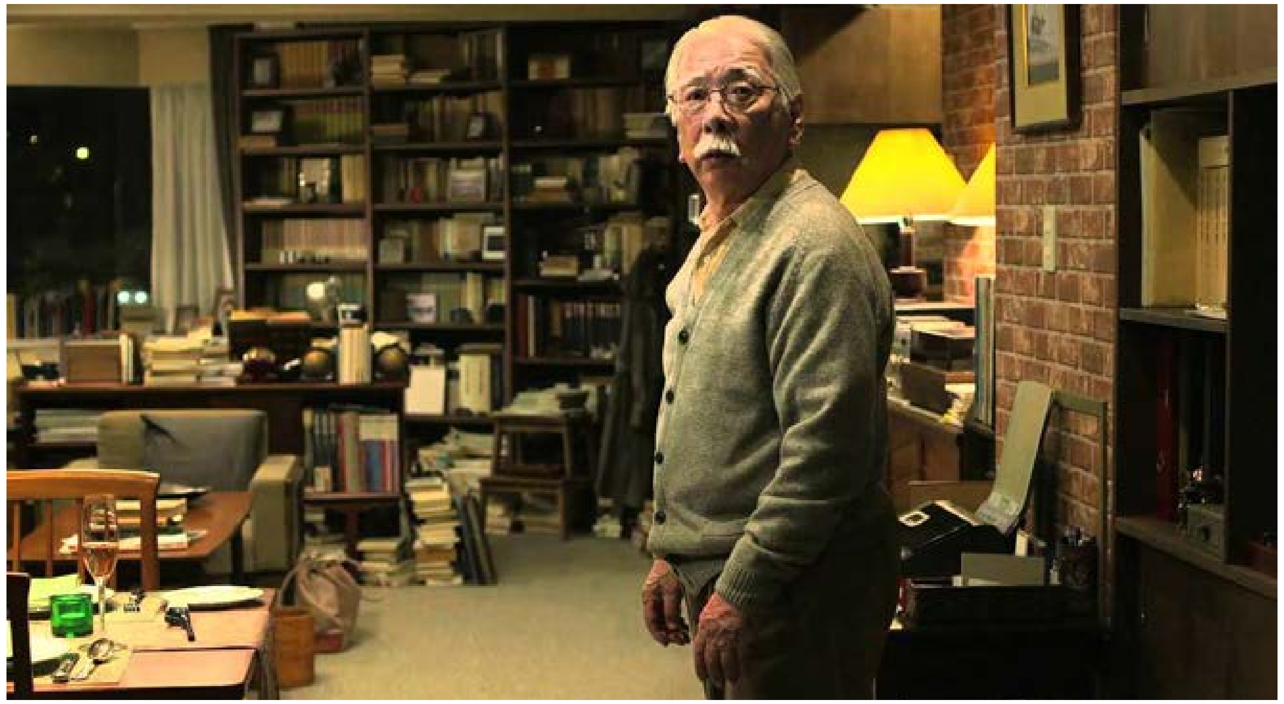
لم يغادر كيارستمي إيران على الرّغم من التجاهل الكبير له ولأفلامه من قِبَلِ الجهات الرسمية في إيران، فبعد الثورة هاجر الكثير من زملائه بسبب الرقابة الصارمة التي فُرِضَتْ على مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومن ضمنها منع السينما في السنوات الأولى من الثورة. لكن كيارستمي بقي، وقد عبّر عن هذا قائلاً: «أنا شخصياً غير مقتنع بترك إيران، فالمكان الوحيد الذي أستطيع النوم فيه في سكينة هو بيتي، ولا شيء بوسعه أن يقنعني بتركه».

استغلّ كيارستمي تلك السنوات التي مُنِعَتْ فيها السينما في إيران، وقصد الأرياف والقرى الإيرانية برفقة الكاميرا، وأخذ يلتقط صوراً مميّزةً للأشجار والطبيعة في مختلف الفصول، وتميّزت صوره بالتركيز على مفارقات الألوان، والنور والظلّ، وما يميّز صوره أيضاً الزوايا التي تمّ الالتقاط منها، وقد جعلت منه هذه الصور مصوّراً فوتوغرافياً بارزاً، وصار يعرض صوره في المعارض والمتاحف العالمية، ويستفيد من المردود المالي لبيع صوره في تمويل أفلامه.

فضلاً عن السينما والتصوير الفوتوغرافي، لمع اسم كيارستمي في الشعر أيضاً، فقد أصدر ثلاث مجموعات شعرية «بصحبة الريح -1999»، و«ذئب متربص- 2004»، و«ريح وأوراق -2011»، وقد تُرجمت أشعاره إلى لغات عالمية عدّة منها العربية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والفرنسية والألمانية..

وقصائده هي تأملات ذكية اختزالية، تشبه صوراً فوتوغرافية من الكلمات، وتصلح بعضها أن تكون أفلاماً سينمائية قصيرة تحمل طابع أفلامه. كما أنّ له تجربة مثيرة للجدل في إعادة قراءة الشعر الكلاسيكي الفارسي إذ صدر له: حافظ برواية عباس كيارستمي (2006)، وسعدي يستغيث من نفسه (2007)، ونارٌ في مهبّ الريح (مختارات من غزليات شمس تبريز لمولانا جلال الدين الرومي) (2011).

يرى الناس في إيران بأنّ كيارستمي فارق الحياة نتيجة أخطاء الأطباء المعالجين له في إيران، وبحسب عائلة كيارستمي فإنّه لم يكن يعاني من السرطان كما أُشيع، وإنما خضع لعملية استئصال ورم معوي حميد، ولكن سوء العلاج والإهمال أدّيا إلى إلحاق الأذى به وتسببا في موته المبكّر بعد أسبوعٍ من سفره إلى باريس، وقد قامت مجموعةٌ من أصدقاء كيارستمي بتشكيل لجنةٍ للبحث والتقصّي في الملفّ الطبي له أثناء معالجته في إيران.



لقطة من فيلم «مثل شخص مغرم»



المخرجة اللبنانية الفرنسية دانييل عربيد (1970): «لم أشأ «باريسية» فيلماً قاسياً، بل فيلماً عن الأمل»

منذ 18 عاماً، تُنجز السينمائية اللبنانية الفرنسية دانييل عربيد (مواليد بيروت، 1970) أفلاماً مختلفة الأشكال والمواضيع وأساليب المعالجة، يُساجل بعضها أحوال بيئة تُدركها أو ترغب في التعرّف إليها أكثر فأكثر، وينهب بعضها الآخر إلى اكتشافات انفعالية وحسية وروحية، مختصّة بالحياة وشؤونها ومتاهاتها، أو بالجسد وأسئلته المعلّقة أو الملتبسة، أو بالعلاقات ومنعطفاتها وخيباتها وأوهامها ومساراتها الجميلة والهادئة أيضاً، تلك العلاقات القائمة بين المرء وذاته، أو بين الفرد والآخر.

دانييل عربيد :

«باريسية» رحلة لاكتشاف عالم جديد

نديم جرجوره

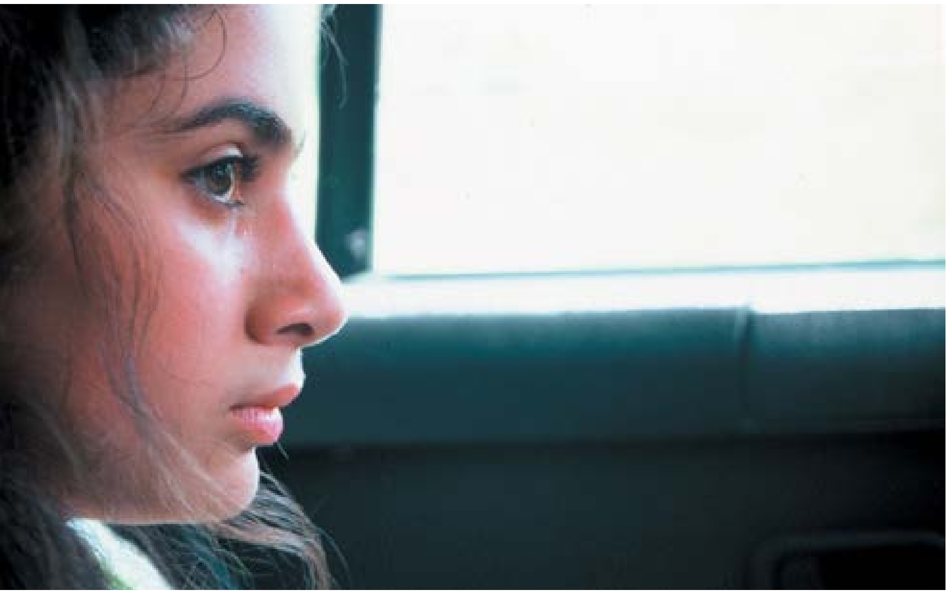
أفلام روائية طويلة وقصيرة، وأخرى وثائقية وتجريبية، بالإضافة إلى «أشرطة فيديو»، تحاول عربيد، من خلالها، اختبار فعل التصوير المباشر والعفوي والبسيط، الذي يلتقط نبرة أهل وجيران ومعارِف، بحثاً في ثنائية الصورة والمعنى، خصوصاً أن المعنى متوغّل في أحوال بيئة عائلية منبثقة من اجتماع لبنانيّ محدّدة ملامحه في أفلام روائيّة طويلة أخرى، كـ«معارك حبّ» (2004) و«بيروت بالليل» (فيلم تليفزيوني، 2012) و«باريسية» (2016)، فيلمها الجديد، الذي يُعرَض في صالات أوروبية ولبنانية عديدة منذ مطلع العام 2016، بالإضافة إلى مشاركاته في مهرجانات عربية ودولية.

فعل اختباريّ

التوثيق السينمائي، أي ذاك الذي يسعى إلى تحرير التسجيليّ من أدواته التليفزيونية التقليدية، لن يكون أقلّ بهاءً من الروائي والتجريبيّ، في ممارسة فعل اختباريّ دائم باتّجاه الأفراد والبيئات والتفاصيل والحكايات. التوثيق، الذي يفتح نوافذ في العقل والروح والوعي والسجال، يتّخذ من ذاكرة الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990) موضوعاً لاستعادة تجربة فردية، تُفكّك شيئاً من أهوال الجماعة وانهياراتها ومعالم سيرتها أثناء الحرب، وفي سلمٍ أهليّ مشوّه وناقص («وحدي مع الحرب»، 2000)؛ أو يخرج من المحلّية اللبنانية الضيّقة إلى جغرافيا أوسع، تحيط بفلسطين المحتلّة، وتعمل على التقاط نبض الشارع العربي (لبنان، سوريا، الأردن، ومصر) في ارتباطه بها («حدود»، 2002).

أما «أحاديث صالونية»، المُكوَّن من ستة أجزاء مُصوّرة بكاميرا فيديو - تُنجِز عربيد أجزاءه الثلاثة الأولى في العام 2004 (29 دقيقة)، وأجزاءه الثلاثة الثانية في العام 2009 (30 دقيقة) - فينعزل داخل منزلها العائلي، حيث الأم تتصدَّر واجهة المشهد، رفقةَ جاراتٍ لها يرتشفن القهوة معها، ويدردشن عن أمورٍ تبدأ بالمحيط الضيّق (البناية، والحارة، والجيران، والأقارب)، وتنتقل إلى البلد وأحواله وانقلابات العيش فيه.

قبل «باريسية»، على مستوى الفيلم الروائي، أخرجت عربيد أول عمل سينمائيّ لها، بعنوان «ردم» (روائيّ قصير، 1998، 17 دقيقة): شابّة تعود إلى مدينتها (بيروت) التي لا تعرفها، كي تلتقيها عبر ذاكرة بصرية مستمدّة من صورة فوتوغرافية. ثمّ فيلمها الروائيّ الطويل الأول، «معارك حبّ»، الذي يغوص في تداعيات الانهيار والتمزّق داخل عائلة «مسيحية» في ثمانينيات الحرب الأهلية. أما الثاني فهو بعنوان «رجل ضائع» (2007)، وترتكز على رحلة مُصوِّر فوتوغرافي فرنسي في الجغرافيا والروح العربيتين، بحثاً عن ذاتٍ أو خلاصٍ أو منفذٍ أو اكتشافات. فيما يروي فيلمها التليفزيوني «بيروت بالليل» حكاية شابّة تعاني خللاً في علاقتها بزوجها، فترتبط بفرنسيّ، يصدف أنه متورّط بمسائل تمزج السياسي بالأمني، في بيروت الغارقة في التأثيرات السلبية القاسية لاغتيال رئيس الوزراء السابق رفيق الحريري (15 فبراير/ شباط 2005).



أما فيلمها الجديد «باريسية»، فهو خليطٌ مبطّن بين الذاتيّ والعام. لينا (منال عيسى) تبلغ 17 عاماً، تغادر بيروت للتحصيلِ الجامعي، في العام 1993. وهناك، تكتشف ذاتها وانفعالاتها، وتفاصيل عيش وحياة وعلاقات متنوّعة، بين الحبّ والصداقة والعلم والمعرفة. تكتشف، أيضاً، متاهات واقع، وصدمات حبّ، ومعانٍ مختلفة للصداقة، وتحاول أن تفهم الغربة والأقارب والعالم الجديد.

تقول دانييل عربيد (في لقاء خاص بـ «الدوحة»): «منذ البداية، اخترت بداية التسعينيات كفترة زمنية لأحداث الفيلم. لم أكن راغبة في تحديد الفترة، لكن مطلع التسعينيات مقصدي. سافرتُ إلى فرنسا عام 1987، وأنا أبلغ من العمر 17 عاماً. لا أريد أن تكون الحبكة «سيرتي الشخصية». لا أريد أن أروي سيرتي الباريسية. مع هذا، أشعرُ أنّ تسعينيات تلك الفترة هي مرحلة انتقالية في لبنان: سلمٌ غير مفهوم، وتحوّل غامض من حرب إلى سلم غير واضح، إلخ. فترة أعيشها في باريس، وأتفتّح على أمورٍ كثيرة فيها».

تؤكّد دانييل عربيد أنها تحبِّذ العلاقة بالوقت. تقول إنها راغبةٌ، في «باريسية»، في تصوير الصدمة التي ترافق المرء لدى وصوله إلى بلدٍ. صدمة تحتلّ مكاناً أساسياً في ذات المرء، خصوصاً في الأشهر الأولى من وصوله، لكنها تختفي فيما بعد «بفعل العادة». تُشدِّد على أنها، في باريس، تتعرّف على الموسيقى، وتتأثّر بأنماطٍ وفرق: «لديّ ذاكرة انطباعية جداً. أحياناً كثيرة، أنسى ما الذي جرى معي قبل أسبوع مثلاً، لكنّي لن أنسى ما يؤثّر فيّ». تُضيف: «الموسيقى تؤثّر فيّ كثيراً. الرسم والفن والقراءة، لكن الموسيقى أكثر. العلاقات بالناس أيضاً. لذا، أكتب أفلاماً. مشاهداتي السينمائية تجعلني آخذ انطباعاً لاواعياً، لكنّي لا أقول، أبداً، إني أريد أن أفعل مثل هذا السينمائيّ، أو ذاك».

متاهات وخوف

في «باريسية»، تروي دانييل عربيد قصة شابّة تُسافر إلى باريس للتعرّف على عالم جديد: «مع هذا الفيلم، أطوي صفحة اهتزاز علاقتي ببيروت، بسبب «بيروت بالليل». شخصية هذا الفيلم تبدو كأنها «تخرج»، عبر لينا في «باريسية»، من واقعها ومطبّاته. تفتح عينيها على



عالم جديد، ولديها إمكانيات جديدة. لديها أمل أيضاً. عليّ العثور على هذا الأمل في مكانٍ ما، فإذا بي أعثر عليه في فرنسا». لكن عربيد تُدرك أن واقع فرنسا «قاس». تقول: «لم أشأ فيلماً قاسياً، بل فيلماً عن الأمل. غير معقول أن كلّ شيء قاس. في فرنسا، تمرّ ثلاثة أشهر مثلاً من دون أن تتحدّث مع أحد، لكنك ستعثر على هذا الـ «أحد» لاحقاً، وسيتغيّر فيك شيءٌ ما».

تشير عربيد إلى أن فكرةً كهذه محمّلةٌ بـ «الأمل». أي: «التعرّف إلى أشخاص غير رئيسيين في الفيلم، مفيدٌ للبناء. هناك سلاسة في المواقف، وتراكم. التعرّف إلى شخص ما يُحسّنك، أو ربما يُعيدك إلى الوراء. كلُّ شخص تتعرّف إليه، يضعك في حالة من اثنتين: إما أن تعيش قليلاً (بفضله)، أو تموت قليلاً (بسببه). عنوان الفيلم بالفرنسية مهمٌّ ورائع: «خوف من لا شيء». بالعربية، مضطرّة أنا لتبديله لأسباب إنتاجية وتوزيعية». غير أن تعبير «خوف» يستعيد نقاشاً يحصل مع عربيد بمناسبة «بيروت بالليل»، إذ تقول إن قصّته يُمكن أن تُختصر بجُمَل ثلاث: «زها (دارين حمزة) تخاف أن يتخلّى «صديقها» ماتيو (شارل بيرلينغ) عنها، وهو يخاف أن يُغرَم بها. وهنا كلّه في مدينة ترشح خوفاً هي أيضاً!. عبّاس (فادي أبي سمرا) أشبه بوسيط محفّز على مستوى العلاقة القائمة بين هذين الشخصين والمدينة. في الواقع، «بيروت بالليل» ليس قصّة حبّ، بل قصّة خوف».

أما بخصوص منال عيسى، التي تؤدّي دور منال، فإن عربيد توضح بدايةً أن «الدور، في السيناريو، أجرأ». تضيف: «للممثلة شغفٌ أكثر. بالنسبة إليّ، مهمٌّ جداً أن تكون هناك صلة مع الممثل، قبل البدء بتنفيذ العمل. الدور ـ بشكل عام ـ يقف في منتصف الطريق بيني وبين الممثل. أحاول أن «أسرق» من الممثل ما أريد، وما أريده متمثّلٌ في المسافة الجامعة بين ما أعيشه أنا، وبين حياة الممثل. أتأقلم بدخولي إلى حياة الممثل، وبأن آخذ منه ما أريد. لذا، أتعامل مع ممثل بطريقة مختلفة تماماً عن تعاملي مع ممثل آخر، لأن لكلّ ممثل شخصيته وهواجسه وانفعالاته، ولا أستطيع التعامل مع الجميع بالطريقة نفسها. مع منال عيسى، عليّ ملاحقتها ومطاردتها والضغط عليها. تمشي إلى الأمام وأنا أمشي وراءها، كأني أركض خلفها. إنها «ماكينة» يجب عليّ الاهتمام بها كثيراً، من دون توقّف. لذا، وبما أن هناك أناساً يتفاعلون معك بهذه الطريقة أو بتلك، يُصبح الشغل جيداً ومريحاً، وتُدرك عندها أنك «تعيش» حالة ما».

كلُّ نقاش مع دانييل عربيد، لا بُدّ أن يتوقّف عند علاقتها بالممثل. تقول إن الإحساس الذي تصفه أعلاه «لم يكن موجوداً، بشكل عام، في «بيروت بالليل». هناك تفاعل، لكنه لم يسر بهذا الشكل. صحيحٌ أني «أتشاجر» مع منال كثيراً، وأنها تقول لي مراراً إنها لا تستطيع أن تفعل هذا أو ذاك. لكنها، في نهاية المطاف، تفعل هذا أو ذاك، وبشكل رائع أيضاً». تضيف: «أضع من ذاتي كثيراً في الممثلين، وفي علاقتي بهم. هم يضعون من أنفسهم أيضاً. في النهاية، إما أن تبني علاقة صداقة بهم، أو ينكسر كلّ شيء بينكم. عليهم أن يشعروا بأني أدخل حياتهم، وأكون معهم. هم أيضاً عليهم أن يشعروا بالأمر نفسه».

تلصّص

هناك متعة في الاستماع إلى دانييل عربيد، وهي تروي حكاياتها مع الممثلين. تقول إنها لا تختارهم مسبقاً، لأنها، أثناء الكتابة، ترغب في تخيّل شخصياتها بعيداً عنها (الكتابة): «لا أريد أن أنحصر بوجه أحد ما موجود أصلاً في أفلام وقصص أخرى. أفكّر بالممثلين بعد الانتهاء من كتابة السيناريو، وإقامة الحِداد على صُوَري العقلية. عندما أبدأ الـ «كاستينغ»، أحاول اختيار أشخاص قريبين قدر المستطاع من الأدوار، وخصوصاً من نظرتي إلى الحياة. الطريقة الأفضل للعثور على ممثل جيّد كامنةٌ في الاحتكاك به، وفي مراقبته، ومعاينة مدى قدرته على أن يتكيّف مع الشخصية، ومعرفة أين يُمكن لهذه الشخصية أن تكون في حياته، وإلى أي مدى يُمكنه الذهاب بها. بالنسبة إليّ، العمل مع ممثل يعني محاولة اكتشاف «عيبه»، وأخذه إلى أبعد حدّ ممكن في جنونه. البعض يوافق على هذه الطريقة، والبعض الآخر يرفضها». تقول أيضاً، في المجال نفسه: «في أفلامي السابقة، يؤسّس كلٌ من مريان فغالي (معارك حبّ) وملفيل بوبو وألكسندر صدّيق (رجل ضائع) هذا الميل إلى المخاطرة. يتبعونني «على غير هدى». ممثلون آخرون، كفادي أبي سمرا وتقلا شمعون، وحتى رودني الحداد الذي التقيته في «بيروت بالليل»، لديهم هذه الجرأة. لا يطلبون شيئاً آخر إلاّ هذا. يثقون بي عفوياً. من جهتي، مقتنعةٌ أنا بقدراتهم الكبيرة، وأريد مُقابلتهم بالمثل».

بالعودة، ولو قليلاً، إلى «باريسية»، يُمكن التنبّه إلى مسألة أساسية: انفضاض مشاهدين لبنانيين عديدين عنه، ربما لأنهم يرفضون مشاهدة أنفسهم، «على حقيقتها»، على الشاشة الكبيرة: «يُظهِر الفيلم كيف يعيش الناس. هناك واقع. هناك صدق في تقديم الأشياء، كي أتمكّن من أن أُظهر، بدقّة أكثر، كيف تكون حياة شخص يُهاجر إلى مدينة أخرى. صحيحٌ أن في الفيلم أشياء من حياتي، لكنه ليس «سيرتي» كما أخبرتك سابقاً».

في النهاية، هل هناك مشروعٌ جديد في الأفق؟ تجيب دانييل عربيد إنها تستعدّ للبدء بتصوير فيلم آخر، مقتبس عن رواية «شغف متواضع» (1992) للروائية الفرنسية آني آرنو. تقول إن منتجاً يملك حقوقه، ما يدفعها إلى كتابة السيناريو، الذي يُتوقّع البدء بتحقيقه نهاية صيف العام 2016: «قصّة حبّ عاصف بين امرأة (40 عاماً) ورجل يعمل في السفارة الروسية في باريس. لا علاقة للمشروع هنا بلبنان. آرنو تعرف أفلامي وتُحبّها كثيراً، وأنا مرتاحة إلى روايتها هذه، وراغبةٌ في جعلها فيلماً لي، يكون مختلفاً عن سابقه، على الأقلّ».





أعاد فيلم «جعفر نميري - سودان مايو»، الذي عرضته قناة «الجزيرة الوثائقية»، الذاكرة إلى الوراء، في مُعايشةٍ للتاريخ عبر الشاشة الصغيرة؛ شهادات وشهود، وأحداث جاءت في سياق عربي شهد تغيُّرات جذرية، في نهاية ستينيات القرن الماضي، وما يزالُ، إلى اليوم، يستنسخُ نفس السيناريو، كأنما قصة الفيلم، علّقت الجرس، لتقول لمشاهديها: «التاريخُ يعيدُ نفسهُ»، فهل من مستمع؟.

«سودان مايو»..
مُعايشة التاريخ في صورة ناطقة

محمد محمود البشتاوي

يسير الفيلم الوثائقي الذي يتناول موضوعاً تاريخيّاً، في دروبٍ وعرةٍ، مليئة بالإشكاليات، والجدل، فهو إلى جانب كونه فيلماً وثائقياً، يجدرُ به تحقيق متعة الصناعة البصرية، ومعالجتها ضمن سياقات فَنّية، وسينمائية، فإنه على الضفة الأخرى، يقدّمُ التاريخ ضمن سردٍ، أو سرودٍ، تحمل وجهة نظرٍ، أو وجهات نظرٍ متعدّدة، متوافقةٍ، أو متناقضةٍ، حول حدثٍ، أو أحداثٍ، تكمنُ في ذاكرة المشاهد، تشكّلت في حدود ما تسرَّب إلى وعيه من معلومات، أو ما عايشهُ في الواقع، أو ما استقاهُ من معارف، وربما تتشكّل تلك الذاكرة من المحدّدات السابقة مجتمعةً.

إنعاشُ الذاكرة، والعودةُ بها إلى الوراء، تدفعُ المتلقي إلى مساجلة الفيلم، وصُنّاعه، ويدخلُ في هذا النطاق؛ المؤرخون، والسياسيون، والعاملون في الإعلام؛ كلٌّ وتخصّصه، ورؤيته.

وما بين الفيلم الوثائقيّ، كفنٍّ حوّل المادة التاريخية إلى محتوى بصريٍّ/ سمعيٍّ مُمْتعٍ، دون التورُّط في التأريخ، وبين التاريخ، الممتلئْ بالأحداث، وما يتصل بها من شخصيات، وجغرافيا، وإشكاليات، ثمة تحدٍّ كبيرٍ حول كيفية المعالجة، التي من المفترضِ أن تجمع ما بين الناحيتين الفنيّة، والتحريرية؟.

في بعض الأفلام الوثائقية، تحدثُ فجوةً بين الناحيتين، من حيث العجز عن معالجة المحتوى التاريخي (الجانب التحريري)، ضمن قالب فَنّي مرن؛ فنكون أمام رتابةٍ، وجمود، وثقل في سرد المعلومات، وعرضها، وفي معالجتها، لأسبابٍ عِدّة، ربما من أهمها ذهاب المخرج للعِبٍ دور المؤرّخ، فتجدهُ يقدمُ سرداً تأريخيّاً، وليس عرضاً فَنّيّاً، لمسألة تاريخية، وثمّة من يقع في مأزق العرض ضمن اتجاه واحد، فنكون أمام فيلم موجّه، دعائي، يعرضُ رواية مبتورةً، تحملُ شحنةً عالية من البروباغندا.

وهنالك من يقدّمُ فيلماً وثائقياً، ربما تكون أدواته الإخراجية، ومعالجته الفَنّية، جيدة، إلّا أن المخرج رغم ذلك، أخفق في معالجة المحتوى، فيصبح الفيلم دون مستوى الحدث التاريخي، الذي من المفترض الإلمام به، ومعالجته بشكلٍ وافٍ.

يتطلّبُ الفيلم الوثائقي التاريخي، عملية بحثٍ وإعدادٍ مُضنيةٍ، داخل عِدّة مصادر؛ مكتوبة، وشفهية، ومصوّرة، ووثائق من صحفٍ، ومنشوراتٍ أخرى، علاوة على جمع ما أمكن من الأرشيف البصري / السمعي، وقد يصل الأمر إلى البحث في المقتنيات، واقتفاء أثر السجلات، وما دونتهُ من أسماء وأرقام.

وبعد أن تصبح المادة البحثية شاملة ووافية، تأخذُ طريقها نحو المرحلة الأكثر تعقيداً، وإرباكاً، لدى فريق العمل، إذ يكون السؤال المركزي: كيف يمكنُ معالجة هذا الكَمّ الهائل من البحث، وما وفرهُ من معلومات، وما كشفهُ من تفاصيل قد تكون غائبة عن المشاهد، في صورة ناطقة (قالب بصري سمعي)، على أن تشهد مجمل العمليات في النهاية ولادة «فيلم وثائقي»؟.





لقطة من فيلم «سودان مايو»

في الفيلم التسجيلي، الوثائقي، الذي يقتفي أثر واقعٍ مُعاشٍ، فإن عملية البحث تكونُ في حدودِ الحدَث الحي، تتقصى شهود العيان، وتتبعُ حياةً قائمةً، وقد يكون اللجوء فيها إلى الأرشيف، أمراً غير مستحب؛ فالواقع، وما يوفرهُ من مادة تكفي، ورصد الكاميرا للبيئة المعاشة.. تُغني عملية الإنتاج، وربما يكون الرجوع إلى الأرشيف، في بعض الأحيان، استثنائياً، ولأسباب محدَّدةٍ، في نطاق معالجة فَنّية، أو تحريرية لازمةٍ.

وجهات نظر

ثمّة شخصيات مثيرة للجدل في سيرتها ومسيرتها، تُغري صُنّاع الأفلام للخوض في تاريخهم، ونميري الرئيس الخامس للسودان، واحد من أولئك الذين يمْلكُون حضوراً ذا طابعٍ دراميٍّ غنيٍّ، نظراً إلى ما أحدثهُ في السودان من انقسام وصراع، ما تزال آثارهُ قائمةً إلى اليوم.

يُسجل للفيلم الذي أخرجه الثُنائي بشار حمدان، وإيهاب خمايسة، أنه لم يقدّم في عرضه، مؤرخين كضيوف لتأريخ فترة حكم الرئيس السوداني الأسبق، وإنما صُنّاع تلك الفترة التاريخية، وشهود عاينوا ما مرّ بالسودان من أزمات، وتحوّلات.

وفي الفيلم الذي عرضتهُ «الجزيرة الوثائقية»، كان الإمساك بالرئيس السوداني الأسبق، أمراً صعباً؛ فهو مُفجِّر الثورة التنموية في السودان، بحسب أنصاره، مقابل نعت خصومه لهُ بـ «السفاح، والديكتاتور»، كما لا يُعرفُ للنميري توجّهٌ واضح طوال فترة حكمه، فهو ناصري، وشيوعي، وصوفي، وإسلامي، ووطني، وهو المتقلبُ بين هذه التيارات، وفق ما تقتضيه مصالحه في الحكم، وفي ذلك رأى زعيم حزب الأمة الصادق المهدي، في شهادته خلال الفيلم أن «نظام نميري رفع شعارات اشتراكية ولا علم له بالاشتراكية، ورفع شعاراً إسلامياً، وأنا برأيي لم تكن لديه فكرة حول ما معنى هذا الشعار؟».

سرد الضيوف جاء ضمن «وجهات نظر»، ولكلّ وجْهة نظرٍ مبرّراتها، فإن تساءلنا في سياق ما طرحهُ الفيلم: «لماذا قامت الثورة ضدّ نميري؟»، لتعدّدت الآراء بين من قال: إن «ثورة 25 مايو» استهلكت، ولم يعد بإمكانها تقديمُ جديد، يقابلهُ رأي آخر يتحدّثُ عن ترحيل يهود الفلاشا من إفريقيا عبر السودان إلى «إسرائيل»، بينما يؤكّد آخرون أن ما حدث انقلاباً على الحكم، وثمة من فسّر الأمر بتراكمات أفرزت الثورة الشعبية، وهنالك من أرجع العِلّة إلى إعدام مؤسّس الفكرة الجمهورية محمود محمد طه على يد نظام الحكم، وحتى نميري نفسه لم يستثنه الفيلم، فعرض وجهة نظره؛ إذ أنكر الواقع، وعاد إلى الخرطوم، من زيارته للقاهرة، كي يحاكم سوار الذهب الذي قاد



الانقلاب! فعاد إلى بيته بـ «خفي حنين».

المساجلة، وعدم التوافق على رأي واحد، هو ما عبر عنهما السينمائي، والكاتب الفرنسي، جان كوكتو، عندما قال: «الفيلم السينمائي هو الخروج من الصالة شرط عدم الاتفاق على رأي واحد للفيلم الذي عُرِضَ للتو»، والخلاف الذي في «سودان مايو»، لم يكن ما بعد العرض، وإنما خلال شهادات الضيوف، التي مثّلت وجهات نظر متقابلة، ومتعارضة في بعض الأحيان.

المعايشة عبر الأرشيف

يفتتح المخرج فيلمه بلقطات أرشيفية، تظهرُ قصاصات صحافية، تُركّز خلالها الكاميرا على عنوان من ثلاث كلمات: «القصة الكاملة للثورة»، ثم تُعرَض بعد ذلك قصاصات لكلمات أخرى، وهي «كلمة السر»، و«النصر لنا»، وهو توظيف موفّق يوحي بأن الفيلم سيعرض القصة الكاملة، كما يُحفّز حِسّ التشويق والإثارة لدى المتلقّي لمتابعة الفيلم.

ينتقل العرض بعد ذلك إلى مشهدٍ لتدريب عسكري، يُظهرُ جنوداً يهرولون، وثمّةَ جندي لا تظهرُ هويتهُ، يُعطي الإشارة لهم، ثم نشاهدُ ثلاثة ضباط يلتفون حول طاولةٍ صغيرة، ويبدو من خلال ما يقومون به، بالإيحاء، أن هنالك مُخطَّطاً يتم التحضير له، وينتهي بعد ذلك هذا التمهيد بتسجيل صوتي للعقيد جعفر محمد نميري، الذي يخاطب الشعب السوداني، معلناً البيان الأول لثورة 25 مايو.

يقدّمُ الفيلم للمشاهد فرصة معايشة فترة نميري، عبر عرضه لأرشيف غنيٍّ، جاء أغلبهُ من الفيديو، وشمل تسجيلات صوتية، وصوراً فوتوغرافية، ومقتطفات من الصحف السودانية الصادرة آنئاك، في توظيفٍ تلازم طوال العرض، وأسهم في صناعة نشوة الصورة، الأمر الذي من شأنه أن يرفع من إمكانية التفاعل لدى المتلقّي، ويخرجه من حالة الشعور بالملل، ليكسر بذلك الفضاء البصري، بتنوّعٍ مازج بين المقابلات المصوّرة، والأرشيفُ بتعدُّده، بل لم يقتصر الفضاء البصري على ذلك، وإنما امتد ليصوّر بعض جغرافيا السودان، وما تتضمنه من جماليات طبيعية، علاوة على مشاهد حيةٍ لرقصات شعبيةٍ، وأهازيج، وغناء، ومقطوعات موسيقية تراثية.

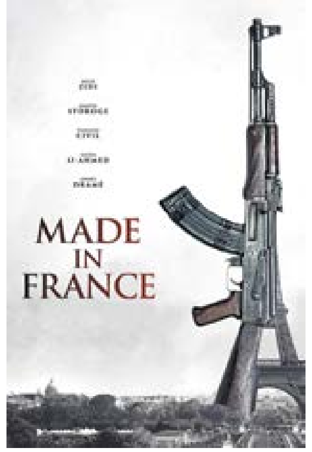
الموسيقى التصويرية للفيلم تنوّعت، وذلك تبعاً للمشهد؛ حزينةً عند قصف الجيش لجزيرة آبا السودانية، لتصفية الهادي عبد الرحمن المهدي وأنصارهُ، وحين يتقرّب نميري إلى الصوفية، نسمعُ صدىً لأناشيد ومقطوعاتٍ صوفية، وعند قيام الثورة ضدّ «مُفجِّر مايو»، نسمعُ أغاني وألحاناً ثورية، وهكذا.. ترجمت الموسيقى التصويرية للفيلم المشهد البصري سماعيّاً، لتضاعف من حجم التفاعل.

لا رأي.. لا تعليق

من المآخذ على الفيلم الوثائقي الذي يستعرضُ موضوعاً تاريخياً، لجوء المخرج إلى زجّ رأيه في العمل، عبر اعتماد التعليق، لتمرير معلومةٍ، أو لتسليط الضوء على نقطة بعينها، وهو الأمر الذي تجنّبهُ المُخرج في «سودان مايو»؛ إذ إن المقابلات التي تمّت مع شخصيات وازنةٍ، ومؤثرةٍ، وصانعةٍ للأحداث، وشاهدةٍ عليها، مثلت مختلف الأطراف، وما جُمع من أرشيفٍ غنيٍّ، وما قُدّم من مقتطفات صحافية، يكفي لرسم صورة متكاملة حول نميري، وفترة حكمه، والصراع الذي شهدهُ السودان حول الحكم والسلطة.

صُنِعَ في فرنسا !

أمجد جمال



هل تحوّل الدعم السينمائي إلى ورطة؟ وهل السينما المغربية ستكون مهيضة الجناح بدونه؟ هذا هو السؤال الذي يرخي دائماً بظلاله الكثيفة على المشتغلين بقطاع السينما كلما اقترب موعد المهرجان الوطني للفيلم، وكلما تبيَّن أن هذا الفيلم أو ذاك لا يحمل معه سوى التخريب السينمائي. ذلك أن السؤال الذي يؤجِّج غابة من الأسئلة يظلّ هو: هل صندوق الدعم يدعم السينما أم يساهم في «الإغناء غير المشروع» لسينمائيين يهتبلون الفرصة لإنتاج أفلام متعبة وتعاني من داء المفاصل الحاد والمزمن؟ هل الصندوق يقف مع الجودة أم يتمترس ضدها؟

لقد تم إحداث صندوق دعم الإنتاج السينمائي الوطني سنة 1980، وكانت الغاية هي تشجيع إنتاج الأفلام الوطنية، غير أن التجربة أبانت سريعاً أن النتائج المحقّقة لم ترقَ إلى مستوى الأهداف المتوخاة، وأن أزمة الإنتاج التي كان من المفترض أن تخفّف من حدّتها مبالغ الدعم تحوّلت إلى أزمة إبداع، بل أزمة رؤية وضعف على مستوى اللّغة السينمائية.

ولتمكين الصندوق من القيام بدور أفضل في تنمية الإنتاج السينمائي الوطني، وجعله يواكب التطوُّر الذي تعرفه السينما على الصعيد الدولي، تمت إعادة النظر مِراراً في النصوص القانونية المنظمة لهذا الصندوق بهدف جعل هياكله وموارده المالية في مستوى طموحات المهنة، وفي مستوى طموحات السينمائيين، حيث تمت مراجعة الصندوق سنة 1987، ثم وقع تعديل في السياسة عام 2004، ثم جاء تعديل سنة 2012 الذي حدّد أهدافه في ما يلي:

- دعم الإنتاج السينمائي الوطني ورفع جودته وترويجه وتنمية الإنتاج المشترك الدولي.
- تطوير بنيات الصناعة السينمائية واستعمال التقنيات الحديثة الرقمية.
- تشجيع حرّيّة الإبداع والانفتاح على العالم والتجارب الإنسانية وصيانة تعدّدية تيارات الفكر والرأي.
- تثمين مكونات ومقومات الهويّة المغربية وتعزيز إشعاع حضارة وثقافة وتاريخ المغرب.
- تمكين وتقوية التعبير الثّقافية الجهوية والمحلية على مستوى الإبداع السينمائي وإبراز التنوُّع الجهوي والمجالي الجغرافي وتقوية الاشتغال على قضايا المجتمع.
- تشجيع الإبداع السينمائي للشباب وتوفير شروط ترويجه ودعمه.

ولهذا الغرض تقرّر إحداث ثلاث لجان تجتمع بالمركز السينمائي المغربي، تتولى دراسة وانتقاء الأعمال والملفات والمشاريع المرشحة للدعم، وتحدّد مستويات الإعانات المالية وقائمة الأشغال والتوريدات والمعايير التقنية للتقديرات المالية، وفق دفاتر تحملات. وتتكوّن هذه اللجان الثلاث من شخصيات تنتمي إلى عالم الفَنّ والثّقافة والتربية والسينما والقطاع السمعي البصري، بالإضافة إلى ممثلين عن وزارات الاتصال، والمالية والثّقافة والمركز السينمائي، على ألّا يتجاوز عدد كلّ لجنة 12 عضواً، يعينهم وزير الاتصال بناءً على اقتراح المركز السينمائي واستشارة الغرف المهنية في ميدان السينما، وذلك لمدة عامين قابلة للتمديد سنة إضافية واحدة. تمنح تعويضات جزافية عن الأتعاب لأعضاء هذه اللجان، كما تخصّص مصاريف لتسيير أعمالها. وإذا كان المهتمون بالسينما يتفقون على أن سياسة دعم الدولة للإنتاج السينمائي خلال الثمانينيات والتسعينيات، خلقت دينامية داخل الحقل السينمائي، مما نتج عنه إنعاش القطاع السينمائي ورفع مستوى إنتاج الأفلام، فضلاً عن تصالح الجمهور مع سينماه على نحو غير مسبوق، فإن نور الدين الصايل المدير السابق للمركز السينمائي المغربي يرى أن «تصوير الأفلام المدعومة هو الفرصة الوحيدة التي تُفتح أمام الشباب لتعلُّم هذا الفَنّ والتمكُّن من أدواته الصناعية والإلكترونية، وأن الانتظام في الإنتاج يساعد المخرجين على التمرُّس المستمر، مما يخلق تراكماً كميّاً ينتج عنه لا محالة تراكم نوعي يشبع أذواق الجمهور ويؤسِّس لسينما متعدّدة».

هذا هو الطموح المُعَبَّر عنه، فهل حققنا الارتفاع المأمول لهذه السينما؟ وهل تمكننا من تحقيق سينما منافسة على المستوى الدولي، وذات خصوصية ثقافية وجمالية؟ وما فائدة الدعم نفسه إذا لم يكن الكثير



صُنِعَ في فرنسا !

من الأفلام المدعومة يصمد في القاعات السينمائية لأكثر من أسبوع؟ وما فائدة الدعم إذا لم تجد تلك الأفلام قاعات للعرض لتحقيق اللقاء مع الجمهور العريض؟

يعتبر العديد من المهتمين بالقطاع أن الدعم السينمائي سلاح ذو حدّين، فهو بمثابة أنبوبة أوكسجين لإبقاء السينما المغربية على قيد الهواء، وهو كيس الدم الذي يضمن استمرارها، لكن مع ذلك يتعامل معه بعض السينمائيين كخبز الإعاشة، فيجاهدون من أجل الاقتطاع منه لشراء الشقة والسيارة وتأمين العيش. وهنا هو الخطير في الأمر. ذلك أن ملايين الدعم هي في العمق ليست على ما تبدو عليه، والسبب يعود إلى أن تمويل عمل سينمائي يحتاج إلى مبالغ كبيرة. ومع ذلك فإن سينمائيين معروفين، وسبق لهم أن حققوا سمعة طيبة في الإخراج السينمائي، ثبت في حقهم «الإثراء غير المشروع»، ولذلك فالمطلوب هو محاربة الريع السينمائي الذي يتيح إغناء البعض وتفقير البعض الآخر، كما ينبغي اللجوء إلى القضاء عندما يثبت عدم احترام معايير الشفافية، وعندما يرفض المستفيدون من الدعم إرجاع المبالغ المستولى عليها.

صحيح أن ليس بوسع الدعم الذي يقدّمه المركز السينمائي أن يغطي تكاليف فيلم متوسط الكلفة على غِرار تلك الأفلام التي تنتجها فرنسا أو إسبانيا، على سبيل المثال. لكن مع ذلك، يمثل الدعم، في الحالة المغربية، طوق النجاة الذي يتشبّث به أغلب المخرجين الذين لا يراهنون على القاعات السينمائية الكاسدة التي تعتبر، عادة، هي المصدر الوحيد تقريباً لاستعادة ما صُرِفَ من أموال، باستثناء بعض المداخيل المالية المتواضعة، التي تدفعها جمعيات وجماعات سينمائية أجنبية لمنتجين ومخرجين مغاربة، لأجل تشجيع السينما المغربية للوقوف على رجليها، وسط مدّ لا يُقاوم من الأفلام القادمة من الخارج، وخاصة أفلام هوليوود وبوليوود.

إن الأساس من الدعم ليس هو تشجيع «صائدي المكافآت»، بل أساساً فسح المجال أمام المبدعين المستحقين للدعم من أجل تحقيق مشاريعهم، أو على الأقلّ المساهمة في ذلك. فبعد 36 سنة على إنشاء صندوق الدعم، ما زلنا لم نؤسّس لسينما مغربية ذات خصوصية، وما زال «التجريب» المتردّد هو سيد الموقف، وما زال بعض الدخلاء يقتحمون عن عمد وسبق إصرار هذا القطاع، فيستبسلون من أجل الحصول على البطاقة التي تخوّل لهم الحصول على الدعم، ويستبسلون من أجل استمالة بعض أعضاء اللجنة المشرفة على منح الدعم، ولا يتوانون في زرع الفخاخ تحت أقدام الجميع في سبيل الظفر بالملايين من أجل إنتاج عمل لا يستحق المشاهدة. ولَعلّ هذا ما دفع كاتباً مثل فيصل عبد الحسن إلى الدعوة إلى إشراك ممثلين عن المجتمع، من خلال ترشيحهم من قبل الأحزاب الفاعلة، أو من طرف جمعيات المجتمع المدني، وذلك لمساعدة اللجنة في اتخاذ قرار دعم هذا الفيلم أو استثناء ذاك، حتى يتم تجنب تكرار إعادة المشهد في كلّ مرّة، حين يقدّم الدعم لبعض الأفلام، ويهمل غيرها يستحق الدعم، فيثير ذلك زوبعة من ردود أفعال الكثيرين ويوجد الحزازات والمشاكل في الوسط السينمائي المغربي.

لقد اعتبرت ماجدة واصف، المندوبة العامة لمهرجان السينما العربية بباريس ومرسيليا، نظام الدعم السينمائي الذي اعتمده المغرب لدعم الإنتاج السينمائي «نموذجاً يحتذى به في العالم العربي». وقالت إنه أصبح حالياً الأكبر بالعالم العربي. وهذا يوضح أن الدعم مكسب للمخرجين المغاربة، وينبغي أن يعضوا عليه بالنواجذ، وأن يساهموا في أن ينتصر هنا الاختيار للجمال والجودة، مما قد يساهم في تصالح الجمهور الواسع مع السينما، ومما قد يدفع المنتجين الخواص إلى ركوب تجربة الاستثمار في القطاع، وأيضاً تشجيع إنشاء قاعات سينمائية أخرى بمواصفات عالمية، بل الأكثر من ذلك البحث عن أسواق أخرى للترويج للفيلم المغربي، بدل الاكتفاء بفيلم يشارك في المهرجانات الدولية، ويعجز عن اقتحام قاعات الآخرين العمومية.



يُعدّ المخرج السينمائي البريطاني كين لوش الذي أتمّ الثمانين، من كبار فناني السينما في أوروبا والعالم. بدأ مسيرته الفَنّية في التليفزيون البريطاني (بي بي سي) عام 1964، حيث أخرج 28 فيلماً روائياً وتسجيلياً حتى عام 1985. وفي عام 1967 أخرج أول أفلامه الطويلة للسينما، وبلغ عددها 19 فيلماً روائياً وفيلماً تسجيلياً واحداً. وقد شهدت مسابقة مهرجان (كان) 2016 عرض فيلمه الروائي الطويل العشرين «أنا، دانييل بليك»، والذي فاز بـ«السعفة الذهبية» أهم جوائز أكبر مهرجان دولي للسينما في العالم.

«أنا، دانييل بليك»

الأمل في عالم جديد ممكن وضروري

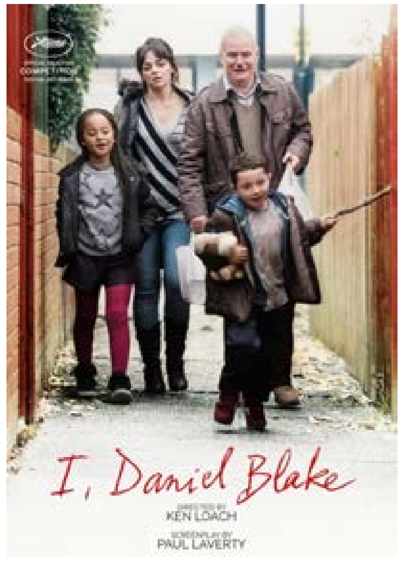
سمير فريد

أغلب أفلام لوش عُرِضَتْ في مهرجانات السينما الدولية الكبرى الثلاثة، وهي «برلين، وكان، وفينسيا»، ولكن أكثرها عرضاً في «كان» منذ فيلمه الثالث «حياة عائلية» الذي عُرِضَ في برنامج «نصف شهر المخرجين» عام 1971. وكان «أنا، دانييل بليك» فيلمه الثالث عشر المشارك في مسابقة مهرجان (كان)، وتُعدّ سعفة 2016 الجائزة السابعة التي فاز بها في هذا المهرجان، بعد جائزة لجنة التحكيم ثلاث مرّات عن «التاريخ الخفي» عام 1990، و«إنها تمطر أحجاراً» عام 1993، و«حصة الملائكة» عام 2012، وبجائزة أحسن ممثل (بيتر مولان) عن «اسمي جو» عام 1998، وبجائزة أحسن سيناريو (بول لافيرتي) عن «سن السادسة عشرة اللطيف» عام 2002، كما فاز بالسعفة الذهبية عام 2006 عن «الريح التي تهز الشعير».

وبفوز لوش بالسعفة للمرّة الثانية، أصبح سادس مخرج يفوز بها مرّتين في تاريخ المهرجان بعد الأميركي كوبولا، والسويدي أوجست، واليوغسلافي كوستوريتشا، والأخوين البلجيكيين داردينى. وقد شاهدت أفلام لوش في مهرجان (كان) منذ عام 1971 حتى عام 2016 بحكم حضوري المهرجان طوال هذه السنوات. ومن حسن الصدف أنني حضرت مهرجان (كان) لأول مرّة عام 1967 مع الاحتفال بالدورة العشرين، وحضرته للمرّة الثانية عام 1971 مع الاحتفال بدورة اليوبيل الفضي، وكان كين لوش من اكتشافات هذه الدورة، والتي كانت تاريخية بحقّ.

منذ أول أفلامه وحتى أحدثها، يُعبّر لوش عن رؤية يسارية اشتراكية، سواء في الأفلام التي تدور أحداثها في الماضي، أم التي تتناول الواقع الاجتماعي المعاصر لزمن إنتاجها. وإذا كان اليسار الاشتراكي قد اهتز مع انهيار جدار برلين عام 1989، وسقوط النظم الشيوعية في أوروبا، فإن رؤية لوش لم تهتز لأنها لم تكن ترتبط بهذه النظم، وإنما بالواقع الإنساني من خلال الواقع البريطاني. كما يتميّز لوش بالتكامل بين فنّه ومواقفه السياسية. ورغم أن هذا التكامل لا علاقة له بتقييم الأفلام كأعمال فنّية، إلّا أنه يؤكّد مدى عمق إيمانه بما يعتقده. وقد جاء فيلمه «أنا، دانييل بليك» بياناً درامياً ضد النظام العالمي الجديد القائم على اقتصاد السوق، والمرتبط بالعولمة والليبرالية الجديدة. فبعد استلام السعفة الذهبية، ألقى الفنان على المسرح بياناً سياسياً ضد ذلك النظام، واستشهد فيه بالأزمة في اليونان، واختتمه قائلاً: إن اليأس من التغيير بدأ ينتشر في كلّ مكان، ولكن علينا ألّا نفقد الأمل في وجود عالم جديد. وقال بالفرنسية والإنجليزية «عالم جديد ممكن وضروري».

وفي اليوم التالي لاستلام الجائزة، ذهب لوش إلى باريس، وافتتح برنامجاً للأفلام الفلسطينية في معهد العالم العربي، وواصل دعوته لمقاطعة منتجات المستوطنات الإسرائيلية في فلسطين لأنها «غير شرعية»، وترسّخ للاحتلال



الإسرائيلي، وتعوق حصول الشعب الفلسطيني على حقوقه.

كان أول فيلم روائي طويل أخرجه لوش للتليفزيون عام 1969 بعنوان «كاتي تجد منزلاً» عن سكان الشوارع في لندن الذين لا يجدون منازل للعيش فيها. وبعد خمسين سنة تماماً يعود إلى نفس الموضوع من خلال شخصية كيت في «أنا، دانييل بليك». وهنا يؤكّد أصالته كفنان يُعبّر دائماً عن ما يقلقه من داخله، وليس مجرد مخرج يُجيد حرفة.

عنوان الفيلم دال على محتواه، فعنوان فيلم أوليفر ستون «جي إف كيه» مثلاً يدل على أنه عن الرئيس الأميركي جون فيتزغرالد كيندي، والمتفرّج يسأل من يكون دانييل بليك الذي يقول «أنا»، وعندما يشاهد الفيلم يدرك أنه نجار بسيط في مدينة نيوكاستيل على بعد 300 ميل من لندن. كين لوش يقدّم الإنسان العادي البسيط كشخصية جديرة بأن يكون اسمها عنواناً لفيلم، بل ويقول «أنا، دانييل بليك».

تجمع صورة ملصق الفيلم، كلاً من: دانييل (داف جونز) أو دان مع كيت (هايلي سكويرس) وابنتها ديزي (بريان شان) التي تناهز العاشرة، وابنها ديلان (ديلان ماكيرنان) الذي يناهز السابعة. للوهلة الأولى يبدو الأربعة وكأنهم أسرة واحدة، ولكن دان يقترب من الستين وكيت تقترب من الثلاثين، ولا يجمع بينهم سوى البؤس والمعاناة من بيروقراطية الدولة في بريطانيا 2016. والأربعة يمثلون الأجيال الثلاثة التي تعيش في أي مجتمع في أي وقت، وما يحدث لهم معادل درامي موضوعي مثالي للتعبير عن موقف الفنان السياسي من النظام العالمي الجديد.

تدور الأحداث في نيوكاستيل بعيداً عن العاصمة لندن، في مدينة عادية غير معروفة، مما يضفي على هذه الأحداث طابعاً إنسانياً عاماً، وذلك بإمكانية أن تقع في أي مدينة في بريطانيا أو أي مكان آخر، كما أن لهجة الحوار مغرقة في العامية إلى درجة ترجمته إلى الإنجليزية عند العرض.

دان يعيش وحيداً في منزله الضيق في إحدى عمارات الفقراء بعد وفاة زوجته التي كانت تعاني من مرض عقلي. وقد أصيب بأزمة قلبية ومنعه الأطباء من العمل، وأصبح يعيش على الإعانة الحكومية. وكيت كانت بلا مأوى في جنوب لندن، وتقدّمت بطلب للحصول على منزل تعيش فيه مع طفليها، وتَحقّق طلبها، ولكن في نيوكاستيل في نفس العمارة التي يقيم فيها دان. ومن بين جيران دان وكيت الشاب الأسود تشاينا (كيما سيكازوي) الذي يعمل في تجارة الأحذية الرياضية التي تصنع في الصين تقليداً للعلامات التجارية الدولية المشهورة، وبالطبع فإن اسمه ليس تشاينا أي الصين، وإنما هو اسم الشهرة، وبالطبع فإن هذه الشخصية تُعبّر عن الصين المعاصرة باعتبارها جزءاً من النظام العالمي الجديد.

أصبح دان يرعى كيت وطفليها ويساعدهم بقدر استطاعته. لقد أنقذته كيت من الوحدة، ولكنه لم ينظر إليها أبداً كامرأة، وإنما بعاطفة أقرب إلى الأبوة. وعوضه الطفلان عن افتقاد الإحساس بالأسرة لأنه لم ينجب من زوجته الراحلة. إنه إنسان لم يفقده البؤس إنسانيته وأخلاقه الفطرية النبيلة. إنه يحب عمله كنجار ويستمتع به حتى بعد أن مُنِعَ من ممارسته، ونراه يصنع مكتبة صغيرة في منزله لمجرد المتعة. إنه نموذج للطبقة العاملة عند كين لوش في كلّ أفلامه، وخاصة الذين يعملون بأيديهم.



يعاني كلّ من دان وكيت من بيروقراطية مكتب الرعاية الاجتماعية الحكومي، ومن اعتماد هذا المكتب على الوسائل التكنولوجية التي يجهلها دان وتعرفها كيت بالكاد، ومن نظام «العقوبات» التي يتبعها المكتب، أصبح عليه إثبات عدم قدرته على العمل، وأن يتدرب على أسلوب كتابة سيرته (سي في) عبر الكمبيوتر، وبدأ يعيش في دوامة «كافكاوية» أو «كوميديا سوداء». ولأن كيت لا تعرف المدينة، تأخرت نصف ساعة عن موعدها في المكتب، وواجهت عقوبة الحرمان من الإعانة لمدة شهر، كما واجه دان عقوبة قطع الإعانة. وبينما يبيع دان كلّ ما يملك، لا تملك كيت سوى أن تخرج إلى ناصية الشارع.

يبرع روبي ريان في تصوير المكتب كمكان مقبض يسبّب الأذى والألم مستخدماً اللونين الأبيض والأزرق، كما يبرع لوش في إدارة الممثلين الذين يقومون بأدوار الموظفين ورجال الأمن، فهم لا يقلون بؤساً عن ضحاياهم، بما في ذلك الموظفة القديمة آن (كاتي بوتر) التي تتعاطف مع دان وتحاول مساعدته. إنهم جميعاً يعانون النظام العقيم الذي يفقدهم إنسانيتهم.

يقترب أسلوب الإخراج الواقعي من الأسلوب التسجيلي رغم أن كلّ الشخصيات خيالية، ويؤكّد ذلك اختيار الممثلين والممثلات في كلّ الأدوار، فهم غير معروفين لدى الجمهور، ويمكن أن تلتقي بأي منهم على ناصية أي شارع في أي وقت. وهناك مواقف ميلودرامية مثل مشهد المواجهة بين دان وكيت، ومشهد ديزي وهي تشكو لأمها سخرية زميلاتها في المدرسة من حذائها القديم، ومشهد كيت وهي تذهب إلى بنك الطعام ولا تستطيع السيطرة على نفسها من شدّة الجوع، فتأكل من علبة الطعام بأصابعها فور أن تفتحها، ولكن هذه المشاهد تفقد ميلودراميتها في إطار الأسلوب الواقعي التسجيلي الذي يقنع المتفرّج بصدق كلّ ما يراه.

الفرق بين كاتي في «كاتي تجد منزلاً» وكيت التي وجدت المنزل في نيوكاستيل هو «بنوك الطعام» الحكومية التي أصبحت هي الحلّ لمواجهة الجوع الذي يفتك بالبشر فضلاً عن إهدار آدميتهم في النظام العالمي الجديد. ونرى في الفيلم من يدخل هذه البنوك متردّداً وخجلاً، ومن يتراجع عن دخولها في آخر لحظة.

يبدأ الفيلم بالعناوين على لقطات سوداء، وعلى شريط الصوت «استجواب» دانييل بليك في المكتب، حيث نتعرّف عليه. ويصل الفيلم إلى ذروته بأن يصرخ دانييل بليك في الشارع، ويكتب شكواه على الحائط، ويجتمع المارة ويعلنون تأييدهم له، وتأتي الشرطة وتفرّق الجمع وتقبض عليه وتحقّق معه ثمّ تصرفه لأنه من دون سوابق.

تُكثِّف النهاية رؤية الفنان عندما نرى دان مع كيت وطفليها في أحد المقاهي، ثمّ نراه يدخل الحمام وتفاجئه أزمة قلبية ويسقط ميتاً. وفي الكنيسة، وبالإضاءة الباردة نفسها، يجتمع كلّ من عَرف دان لوداعه قرب الفجر، وتعتذر كيت عن هذا الموعد المُبكِّر لأنه الأرخص حسب أسعار الكنيسة، وتقول إنه كان يستطيع أن يعطي المزيد، ولكن الدولة قتلته. وأنه كان يقول أنا إنسان ولست كلباً، أنا مواطن، لا أكثر ولا أَقلّ.



«وحش المال»

أفلام الأزمة الاقتصادية مُربحة أيضاً

أحمد ثامر جهاد

عُرِضَ فيلم «وحش المال» (Money Monster) إخراج جودي فوستر في مهرجان (كان) السينمائي بدورته الـ 69 خارج المسابقة. وحاز في أسبوع عرضه الافتتاحي المركز الثالث في قائمة الأفلام التي حققت أعلى الإيرادات في دور السينما الأميركية، حيث بلغت عائداته الإجمالية قرابة 67 مليون دولار خلال ثلاثة أسابيع. الفيلم وصفته فوستر من أهم التجارب الإخراجية التي خاضتها، والتي بلغت حتى الآن ثمانية أفلام. كما يُعدّ هذا الفيلم رابع لقاء سينمائي يجمع النجمين جورج كلوني وجوليا روبرتس.

«... يوماً ما قال المسرحي الألماني برتولد بريخت: ماذا تساوي جريمة سرقة بنك أمام جريمة إنشائه؟ ... في عصر السرعة تصبح أموالك التي تكدح طوال حياتك لجنيها مجرد أرقام في حواسيب ذكية، تنتقل بسرعة مهولة عبر شبكة إلكترونية عملاقة تمثل الاستثمارات القارية لنظام مصرفي عالمي مرتبط بمصالح كبرى متداخلة. في النهاية ليست لديكم فكرة أين هي أموالكم الآن...» هنا جزء من الترويج المراوغ الذي يتقنه لي جيتس (جورج كلوني) مُقدّم برنامج «وحش المال» الذي ينقل من قِبلة المال في «وول ستريت» بنيويورك أخبار سوق الأسهم ورجالاته.

الفيلم الذي كتبه (جيمي ليندن وجيم كوف) عن قصة لـ (ألان ديفيور) وأخرجته الممثلة (جودي فوستر المتوّجة بأوسكارين) يجمع الإثارة بالتشويق في صورة نمطية وسرد قابل للتخمين، ولا يخرج بشكل عام عن مسار الفيلم الأميركي الذي سبق له أن عالج مراراً هذا النوع من القصص التي تعتمد أحداثاً درامية مفاجئة تلهب عواطف الجمهور الذي يثيره وضع نجوم مشهورين موضع الخطر.

تبدأ الأحداث عقب انخفاض أسهم شركة رجل الأعمال (والت كامبي) وتكبّدها خسارة مالية كبيرة تقدر بنحو ٨٠٠ مليون دولار لأسباب لا تبدو واضحة في البداية. ما يردّده شريط الأخبار عن هذه الواقعة سيدفع مستثمراً صغيراً يُدعى كايل بَدويل (جاك أوكنيل) تعرّض للإفلاس جرّاء تلك الخسارة، للقيام بفعل جنوني يتمثّل بالتسلل إلى مبنى القناة التليفزيونية التي تعرض برنامج «وحش المال»، وفي أثناء ساعات البث الحي يقتحم كايل الأستوديو ويأخذ مُقدّم البرنامج (لي جيتس) رهينة تحت تهديد السلاح، مطالباً إياه بتعويض خسارته عبر إعلان زائف يرفع سعر أسهم الشركة قبل إغلاق جلسات التداول في بورصة «وول ستريت».

جيتس بنبرته الساخرة يهوّن على أصحاب الأسهم الذين تكبّدوا خسائر مالية بإشارته المازحة: لقد تم ضرب مؤخراتكم وعليكم التوقّف عن النواح والاستعداد لجولة نزال جديدة لأن الأسهم ستستعيد عافيتها ثانية. ولم يكن أمام الشاب المحبط كايل الذي خسر كلّ أموال العائلة بسبب نصائح مُقدّم البرنامج، إلّا الإقدام على بطولة فردية، (تهديد مباشر للمتسببين بخسارته)، في سابقة خطيرة سينقسم الجمهور بشأنها بين مُؤيّد ومعارض. وحينما يأخذ كايل الإعلامي المشهور (لي جيتس) رهينة ويلبسه سترة مُلغّمة بحزام ناسف، فإنه يسهم في تحويل أزمته الشخصية إلى قضية رأي عام يجري تضمينها درامياً في لحظة ذهول تليفزيونية هي مكمن الإثارة التي ستضع كادر البرنامج من مصوّرين وفنّيين وعاملين في دائرة الخوف والترقب، لكن المشهد الذي يبدو كمزحة (نشاهده نحن بعلم تام لمجرياته) يمر على شاشات التلفاز دون أن يلحظ أحد شيئاً. ربما ظنّ البعض أن العرض الخطير الذي يحصل، هو مجرد فقرة أخرى مُشوّقة من ارتجالات المُقدّم لي جيتس المعروف بخروجه عن النص.

ما أن يمرّ وقت قصير حتى يكاد الأمر ينفلت تحت ضغط تحركات رجال الأمن الذين يخططون لاقتحام المبنى بالقوة، لولا حنكة منتجة البرنامج باتي فين (جوليا روبرتس) التي تستشعر خطورة الموقف وتوجّه ما تبقى من فريقها والجهات الحكومية التي تتابع الحدث، بضرورة التعامل بحذر مع كايل، ليس فقط لأنه يهدّد بتفجير الحزام الناسف (نكتشف لاحقاً أنه مُزيّف) إذا ما تمّ استفزازه، وإنما لاحتمال أن يكون على حقّ.

وكما في أفلام سينمائية عدّة حُوصِر أبطالها في أماكن محدودة ذات قوانين صارمة، مرغمين على مواجهة عالم منذور لسوء الفهم وعمى التجريم من قبيل (جون كيو، المدينة المجنونة، السقوط في الهاوية) يأمل كايل من الآخرين تَفهُّم دوافعه، فيجد بعد حين بمساعدة (جيتس وباتي) مَنْ يسمع شكواه، فيحظى تدريجياً بلحظات تعقُّل تقرّبه من الثّقة بخيارات



مقنعة لاستعادة أمواله وفضح المتسببين بخسارته، وهو ما تكتشفه لاحقاً بطريقة الاعتراف بالخطيئة، فمدير الشركة هو سبب الإفلاس جراء تورّطه بمضاربات مشبوهة في جنوب إفريقيا.

في نهاية الأمر لا حيلة أمام الجميع، بمن فيهم رجال الشرطة إلّا التعامل مع الحدث بواقعية لا تستهين بالنتائج المحتملة لمحاولة إطلاق نار في برنامج يُبث على الهواء مباشرة ويحظى بعد هذه الحادثة الغريبة بمتابعة الملايين حول العالم. هنا بالتحديد تستثمر القناة التليفزيونية الحدث ذاته لصالح اتساع شعبيتها، فما تقدّمه هنا بوصفه (تليفزيون الواقع) ليس تمثيلاً، وإنما واقعة محتملة لها مدلولاتها السياسية، مثلما يجوز - في إطار أوسع- النظر للحكاية بمجملها كخيال سينمائي تتواشج عناصره المونتاجية والصوتية والأدائية معاً في خلق إيقاع فيلمي مشوق ينجح في إيصال رسالته. وكالعادة سرعان ما تتحوّل الذات إلى موضوع، ليجد البعض في شخصية كايل مُسوّغاً لاعتباره إرهابياً أو بطلاً، لكنه في نطاق مجتمع حداثي متشظٍّ على نحو متزايد سيلتصق البطل بصورته الافتراضية التي تجري تنقيتها أو فلترتها من على شاشات العالم وبزوايا تصوير ورؤى مختلفة تعدّ- إذا جاز القول- كناية عن عصاب أولئك الذين يحاولون السيطرة على المواقف المأسوية بأي ثمن.

ظِلال الأزمة الاقتصادية

رغم إيقاعه المشوّق وتطوُّر شخصياته على المستوى الدرامي، إلّا أن فيلم «وحش المال» يشترك في موضوعاته مع عشرات الأفلام الأميركية التي تتوجّه إلى انتقاد الأوضاع الصعبة التي خلّفتها الأزمة الاقتصادية على واقع الحياة الأميركية. وبدرجة أقلّ من الجدية والإقناع التي تتّسم بها الأفلام الوثائقية التي عالجت مثل هذه القضايا، يوجّه فيلم (Money Monster)- الذي بلغت كلفة إنتاجه نحو ٢٧ مليون دولار- اللوم إلى أفراد فاسدين بعينهم، يتلاعبون بمصائر الناس من دون الاقتراب من نقد النظام المؤسّسي أو تعرية ثغراته القانونية التي تتيح للأفراد النافذين النجاة من تبعات جرائمهم بحق الآخرين. ودوماً سيؤثر الرأي العام في مسار هذه القضايا الشائكة ويدفع باتجاه محاسبة المتورّطين في الفساد لثقة الأميركيين بعدالة قوانينهم.

في العقد الأخير ثمّة أفلام أميركية عِدّة تحدّثت عن الأزمة المالية وإفلاس البنوك وتدني أسواق البورصة، من بينها الوثائقي الشهير Collapse (2009) للمخرج كريس سميث الذي تنبّأ بالأزمة الأخيرة قبل وقوعها، وفيلم inside Job (2010) لشارل فرجسون، الحاصل على أوسكار أفضل وثائقي. وفيلم المخرج أوليفر ستون (Wall Street) بجزأيه، فضلاً عن فيلم (The big short) الحاصل على أوسكار أفضل سيناريو في حفل هذا العام وهو للمخرج آدم مكاي. ويمكن اعتبار فيلم Capitalism: A Love Story (2009) للمخرج الأميركي المشاكس مايكل مور من بين أهم الأفلام التي قدّمت تحليلاً عقلانياً مُحرّضاً لفساد عالم المال وعلاقته بتصيير الأزمات الاقتصادية إلى حياة الناس، ناهيك عن تدني مستوى الخدمات العامة والرعاية الصحية ولعبة تخادم المصالح بين المؤسّسات الحكومية وأصحاب البنوك والاستثمارات القارية.



روبير بريسون ناقد ومخرج فرنسي شهير، ولأطروحاته في السينما مذاقٌ خاص، ندر أن نرى ما يماثله عند الكثيرين من المشتغلين في حقل السينما نقداً أو تنظيراً. ولربما تكون السينماتوغرافيا كشكل ومصطلح المدخل الأفضل لكلّ ما يمكن أن يُقال حول أطروحات هذا المبدع، إنه أحد أبرز أصحاب التنظيرات الإشكالية المثيرة للجدل؛ قوله- على سبيل المثال- في السينماتوغرافيا بأنها شيء غير معروف حتى الآن، على الرغم من أنه قد كُتِبَ حولها ما يفي بغرض معرفة أبعادها وتحديد ملامحها، والتباينات التي تميّزها عن السينما في مفاهيمها المتعارف عليها بين السينمائيين.

روبير بريسون

باحثاً عن سلالة جديدة من المخرجين!

يوسف يوسف

صحيح أن بريسون يُعدّ السينماتوغرافيا نوعاً من الكتابة بالصور في الحركة والأصوات، وهو الفهم الذي يُقارب فيه كما نرى بينها وبين السينما، إلّا أنه يُميّز بين الاثنتين: السينما والسينماتوغرافيا من حيث إن الأولى- كما يقول- تغترف من منهل عام، فيما الثانية يقوم فيها السينماتوغرافي برحلة اكتشاف في كون مجهول. أي أنها طريقة جديدة للكتابة، ومن ثَمّ للشعور كذلك. وفي تعبير آخر يوضح أبعاد ما يدعو إليه في أطروحته، فإن الفيلم السينماتوغرافي حيث الصور- كما يقول- كالكلمات في معجم، لا قوة وقيمة لها إلّا من خلال مواقعها وعلاقاتها.

ومعنى هنا فإنه في حديثه حول التباينات، إنما يحاول التفريق بين نوعين من الفَنّ حتى لو كانا ضمن الجنس التعبيري ذاته، أحدهما يتم إنتاجه من أجل أن تقوم عيون المتفرجين فيه بنزهة مجرّدة، والآخر تتحرّك فيه عيونهم من أجل النفاذ إلى أعماقه، ومعرفة ما هو مستتر تحت قشرته الخارجية. ومن هنا جاء قوله الذي يتوجّه فيه إلى العاملين في حقل السينماتوغرافيا: «خبّئ الأفكار». تنطوي هذه النصيحة «خبّئ الأفكار» على هدف آخر؛ أي من أجل أن يعثر الناس عليها. ذلك لأن الأكثر أهمية هو الذي يكون في المخابئ وخلف الظاهر من أنسجة السرد السينمائي.

في السينماتوغرافيا يعني الإعداد لإخراج فيلم، ما يعنيه الإعداد لخوض معركة عسكرية من التعب والجهد. ومن هنا فقد عدّها بالنظر إلى صعوبات العمل فيها، من نوع الفَنّ العسكري، بقدر ما يعنيه هذا الفَنّ من الجديّة والصرامة والتعب. ولعلّه بسبب هذه النظرة، ظَلّ مولعاً بمواطنه نابليون بونابرت، وبمقولته الشهيرة التي يلخص فيها طبيعة عمله العسكري: إنني أرسم خططي للمعركة من أرواح جنودي النائمين.

لكن جنود بريسون ليسوا من أولئك الذين يضعون الخوذات فوق رؤوسهم ويحملون البنادق، وإنما هم الذين يتشكّلون من خلال العناصر التي عليه إيقاظها خلال العمل، ليكون الفيلم من نوع السينماتوغرافيا. ولسوف نتمكّن إذا ما توقفنا أمام مجمل أقواله من الكشف عن أبرز أسباب النجاح والوصول إلى مرحلة السينماتوغرافيا، التي هي في اعتقاده أكثر مراحل التعبير بالكاميرا تطوّراً.

لا ممثلين.. لا أدوار، يقول روبير بريسون. كما ويقول بأنه ليس ثمّة في السينماتوغرافيا ترتيب إخراجي للمشاهد. ولقد اهتم بالموديل أكثر من اهتمامه بالممثل كما يفعل السينمائيون عادة. بل وإنه دائم الدعوة لعدم ظهور الممثلين في فيلم السينماتوغرافيا، ذلك لأن الموديل في تصوّره، إنما يعني الحركة من الخارج إلى الداخل، فيما تكون الحركة عند استخدام الممثل على عكس ذلك تماماً، أي أنها تكون من الداخل إلى الخارج. ومعنى هذا فإنه يميّز بين نمطين من الأفلام: أحدهما بحسب تعبيره الذي يوظف وسائل المسرح (ممثلون.. إخراج.. إلخ) ويستعمل الكاميرا من أجل أن ينسخ، والآخر الذي يوظّف وسائل السينماتوغرافيا من أجل أن يبدع. والأول الذي يعدّه فَنّاً راسياً في المسرح إلى حَدّ بعيد، فيه الكثير من الثغرات والعيوب التي يحمل بريسون المعول من أجل هدمها وبناء أُسس جديدة قوامها الاعتقاد بأن حقيقة السينماتوغرافيا لا يمكن أن تكون حقيقة المسرح، ولا حقيقة الرواية، ولا حقيقة الرسم حتى. ثم إنه يقول بأنه لا شيء يُرجى من سينما راسية في المسرح.

ربما لا يستسيغ القارئ العادي أطروحة بريسون الفَنّيّة، لكن العاملين في حقل السينما عليهم التفكير ملياً بكلّ عبارة يقولها. وقطعاً فإن هذا التفكير يدفع باتجاه البحث عن تفسير لما يعنيه بالطريقة الجديدة التي على السينمائي سلوكها للكتابة بالصور. إن بريسون يؤكّد على العفوية والصدق في العمل. وهو في الوقت الذي يطالب فيه السينمائي بضرورة الحفر عميقاً حيث هو، وعدم الانزلاق إلى أية جهة أخرى، فإنه يضع أمامه قواعد صارمة إذا كانت غايته تقديم فيلم ناجح. ومن هذه القواعد التي يضعها بريسون نستطيع أن نستنتج بأنه إنما يسعى إلى بناء سلالة جديدة من السينمائيين الذين سيصوّرون الأفلام بإنفاق فلسهم الأخير عليها، من دون أن يسمحوا للإكراهات المادّية للمهنة بأن تصطادهم.

ولسوف تضع هذه السلالة في حسبانها، أن لا ممثلين في السينماتوغرافيا، ولا أدوار، ولا ترتيب إخراجياً للمشاهد وبحسب ما سبقت الإشارة، وإنما هناك توظيف للموديلات المأخوذة من الحياة. أيضاً فإن أبناء هذه السلالة لا بدّ أن يدركوا بأن سمة الخلق التي يكثر الحديث حولها بين النقاد، تحتمّ النأي عن التشويه وحتى عن فكرة اختراع أشخاص أو أشياء لا وجود لها في الواقع، ذلك لأن فَنّ السينماتوغرافيا يؤمن بفكرة بناء علاقات جديدة بين الأشخاص والأشياء انطلاقاً مما هي عليه في الأصل. ومعنى هذا نزوع بريسون إلى التوثيق أكثر منه إلى التخييل. وإن عملية الخلط بين ما هو حقيقي وزائف لا يمكن أن تنتج في اعتقاد بريسون سوى الزيف، وهو ما يقاومه في مشروعه التنظيري بكلّ جماع قوته.



حارب بريسون الكثير مما هو سائد ومتعارف عليه بين أغلب السينمائيين. فالوجه المعبّر للممثل، الذي يتمّ التحكّم به عند الأداء التمثيلي، والذي يتمّ تضخيمه بالعدسة، إنما يوحي في اعتقاده بمبالغات مسرح الكابوكي. وغير هذا فإن الممثل الذي يتظاهر بالخوف من تحطّم سفينة عندما تداهمها عاصفة بحرية حقيقية، لا يمكن أن يقنعنا، كما أننا لن نقتنع بالتالي بحقيقة السفينة أو العاصفة. ولقد ظَلّ يؤكّد بأنه لا ضرورة لمصاحبة الموسيقى للمشاهد والصور، وإنما على أصوات الأشياء أن تكون هي الموسيقى التي على السينمائي الاهتمام بها. ومثل هذا الفهم يرتبط بقوله: إذا كانت السينما قد ابتكرت الصوت الذي انتقلت به من مرحلة إلى أخرى عُدّت أكثر تطوّراً من سابقتها التي كانت فيها صامتة، فإنه في مقدورها ابتكار الصمت من جديد، بمعنى يتحوّل هذا الصمت فيه إلى نوع من الإبداع الكبير، ويفسّر بريسون هذا بقوله: «ما للعين ينبغي أن لا يكون نسخة مكرّرة عما للأذن. وبينما الأذن (أذن المتفرج) تتجه دوماً إلى كلّ ما هو داخلي في الفيلم، فإن عينه تتجه إلى ما هو خارجي مرئي قطعاً».

ومن هذا الفهم لفلسفة السينماتوغرافيا وجدلها الخاص، جاء قوله بضرورة أن لا يهبّ صوت لمساعدة صورة، ولا صورة لمساعدة صوت، أو في صيغة أخرى: فإن كلاً من الصوت والصورة ينبغي أن لا يساند بعضهما البعض، بل يجب أن يعمل كلّ منهما بالتعاقب عبر ما يسميه «ضرب من سباق التناوب».

أكّد بريسون على وجوب التركيز على الحركة في فيلم السينماتوغرافيا، على اعتبار أن مرأى الحركة يبهج، كمثل مرأى حركة الحصان والرياضي والطائر. لكن مما يجب الانتباه إليه، اهتمام بريسون بالأسلوب التعبيري، كمثل ترجمة الريح اللامرئية في الفيلم، من خلال تصوير حركة الماء التي تنحتها في عبورها من فوق مياه نهر مثلاً. ولهذا ففي مقدورنا القول في النهاية، بأن لا شيء يُرجى من سينما راسية في المسرح، وهو القول الذي كثيراً ما يردّده بريسون، خلال بحثه عن الجديد في السينما.

عالم يضجُّ بالرفض

د.أمينة التيتون*

من تعريفات الرفض أنه حدث لا يحصل فيه الواحد منا على ما يريد. ونتيجة لهذا الحدث تتولّد أفكار حول الرفض، وتُستثار مشاعر سلبية، وتطرح أسئلة مثل: لماذا نتعرّض للرفض؟ وبالرغم من كونه تجربة نمرّ بها جميعاً، بغض النظر عن العمر والنوع، والمستوى الاجتماعي أو الثّقافي، أو الاقتصادي، فإن البعض يستطيع التعامل مع الرفض، ويتجاوزه؛ بينما يقع البعض الآخر في شراكه، فيكون من البائسين، لأن الرفض قد يصل إلى إعاقة الحياة وإفسادها.

في كتابه «الرفض» قسّم كيفن جرنير الرفض إلى ثلاثة أنواع: رفض يعني قصور القبول أو الاستحسان لما يقوم به المرء من عمل، أو ما يُعرف برفض الأداء، الذي قد يعبّر عنه بسلوك واضح مثل الكلمات الجارحة أو الضرب، أو التوبيخ على الرسوب في الامتحان، أو الفصل من العمل. والثاني رفض شخصي، يصعب تجاوزه، لكونه وجدانياً يضرب جوهرنا وبناءنا النفسي في الصميم؛ كرفض التعالق، أو الزواج. أما النوع الثالث، وهو الأكثر شيوعاً، فيأتي في صورة قصور في التشجيع، التقدير، الاحتفاء، المديح والعرفان؛ ويكفي تعرُّض الشخص للإهمال لكي يشعر بهذا النوع من الرفض؛ بحيث إذا أنجز أحد مشروعاً مميّزاً وانتظر الشكر والثناء ولم يجده، قد يعني ذلك بالنسبة له رفضاً. ويمكن أن يتحوّل إلى رفض شخصي فيكوّن شخصية معاقة عاطفياً. وسبب قوة هذا النوع من الرفض أننا غير واعين به في الغالب.

كما يمكن أن يكون الرفض متوارثاً، فحين لا نتلقّى التأكيد والتشجيع، عادة ما نتعلّم منعه عن الآخرين أيضاً، وهكذا تبدأ سلسلة من الرفض المتوار ث جيلاً بعد جيل. والنتيجة بيوت وأسر غير سوية، لا يلقى أفرادها ما يكفي من التأكيد المطلوب لتكوين الهويّة فيعيشون في ضياع بلا شعور بالذات، ولا يعرفون على وجه التحديد من هم وما الذي يمكنهم عمله في الحياة. وقد يمضي من يعيش مثل هذا الحال عمره يبحث عن قبول لم يحصل عليه عندما كان صغيراً، أو حتى كبيراً. فآلام الرفض مبرحة، لأنها تنبع من نفس منطقة الدماغ التي تنشط عند الشعور بالآلام الجسدية- حسبما يؤكّد عالم النفس الاجتماعي بجامعة ميشيغان، إيثان كروس- وما يضاعف الألم أن يأتي الرفض من أقرب الناس، كالوالدين أو الإخوة أو شريك الحياة أو الأصدقاء.

كما يرى جرنير في كتابه «الرفض» أننا نعيش في عالم يضج بالرفض، ويقوم على مقاييس أداء؛ وبقدر ما تلقّى الواحد منا من تعزيز وتأكيد يجد في هذه المقاييس فرصاً جديدة للنجاح، أو فرصاً أخرى للفشل. فما يجعل رفض الأداء الذي يمكن أن نتعرّض له أسهل في التعامل من غيره من أنواع الرفض وجود الأصدقاء والأهل ممن يدعموننا ويشجعوننا. ولكن في حالة غياب هؤلاء، يصبح رفض الأداء دليلاً على الرفض الشخصي التام من جانب الآخرين. فماذا يفعل من يتعرّض للرفض؟

تشير الدلائل إلى أن معظمنا، ونتيجة لخبرات الرفض في حياتنا، ننمي أنماطاً من السلوك نحاول من خلالها تحقيق بعض أهدافنا الأساسية لكي نتجنّب مزيداً من الرفض، ونحصل على التأكيد والتشجيع الذي نتطلع إليه. والمشكلة هنا أن يصبح ما نقوم به من عمل عبارة عن ردود أفعال نحو شعور الرفض الذي نعيشه. وهذا يعني أننا نسمح للرفض- حتى لو حدث في الماضي- بقدر غير عادي من القوة المسيطرة على تفكيرنا وعلى سلوكنا وقراراتنا وحياتنا كلها. وبرغم أن بعض ردود أفعالنا نحو الرفض مفيدة في تحقيق توافقنا في الحياة، واستعادة توازننا، إلّا أنها تظلّ غير ملائمة، والسبب أنها ردود أفعال لرفض لا يزال يهيمن علينا.

وللتخفيف من أثر الرفض يتعمّد البعض التسويف واللامبالاة والادعاء، حتى يكون هو من قرّر الوقوع في الفشل، ومن ثم الرفض بدلاً من انتظاره أو الخوف منه. ويهدف هذا السلوك عموماً إلى تجنُّب الرفض الشخصي، الذي قد يبدو حتمياً،



العمل الفني «جاكسون بولوك»

بتحويله إلى رفض الأداء؛ كأن يستغني عن أحد لأنه قرّر أن يقوم بالعمل بطريقته، وليس كما يود مديره، أو يختار عدم اجتياز الامتحان ليبرّر عدم نجاحه... ولكن بعد فترة من الممكن أن يعتاد المسوِّف الفشل، وتصبح فكرة النجاح غريبة عليه وغير مريحة. فمن الشائع للهروب من الرفض أن نتجنّب المخاطِر؛ فلا نكرّر محاولة عمل شيء وجدنا فيه الرفض. وربما نقبل أَقلّ مما نستحق مادام لن يعرضنا للرفض الجارح مرة أخرى؛ أي أن نعيش عند المستوى الآمن، بعيداً عن خطر المغامرة، فنتجنّب الشعور بألم الرفض الذي نحمله معنا من الماضي ونخاف أن نعيشه في المستقبل. غير أن البحث عن الراحة في أنشطة وأماكن أخرى، عادة ما تكون راحة وهمية فهي لا تشفي جروح الرفض. فالتدخين، وإدمان تناول الطعام، والإفراط في اللعب أو مشاهدة الأفلام أو حتى الانخراط في أعمال تطوعية كأمثلة، لن تساعدنا على حَلّ مشكلتنا مع الرفض، وكل ما تفعله أنها تجعلنا نتجنّبه.

تدور أكثر مقترحات التعامل مع الرفض التي يقدّمها المتخصّصون حول تجنُّب أخذ الأمور على المحمل الشخصي، فأحياناً نواجه الرفض لأسباب لا تتعلّق بنا، بل بالطرف الآخر واستعداده لقبولنا، أو ربما لضيق وقته، أو تعكُّر مزاجه، أو لعدم وجود مكانٍ شاغر لنا، أو أن ما قدمناه جيد، ولكن لا يقابل المطلوب تماماً. وهناك مقولة ترى «أن الرفض لا يعني بالضرورة أنك غير جيد، بل إن الطرف الآخر قد فشل في معرفة ما يمكن أن تقدّمه».

آنسة فيليبس.. لقد كنت مخطئة!

من تجارب الرفض المؤثرة ما عاشه الملياردير بيتر دانيال في المدرسة على يد معلمته الآنسة فيليبس التي كانت تصفعه وتركله وتنعته بالغبي، وتقول له: لن تفعل شيئاً في حياتك. وكان حينها صغيراً ونحيفاً وغير واثق من نفسه ويعاني من مشكلات وظيفية تعيق تعلّمه. ونتيجة لشعوره بالرفض وقسوة معلمته، ترك المدرسة، وظَلّ يتعثر في حياته، حتى أنه لم يتمكّن من تعلُّم القراءة والكتابة إلّا في عامه السادس والعشرين؛ غير أنه في النهاية اكتشف موهبته في القدرة على الإقناع التي مكنته من النجاح في بيع العقارات والانطلاق في الحياة حتى استطاع جمع ثروة، بل وأصبح من المتحدثين الأعلى أجراً، حيث يلقي محاضراته في الجامعات حول العالم في موضوع التعامل مع الرفض. وقد ألهمته معلمته بتأليف كتاب «آنسة فيليبس، لقد كنت مخطئة». تحدّث فيه عن الآنسة التي لم تهتم بفهم مشكلته، وحكمت عليه من منظورها الضيق؛ ونصح الناس أن ينتبهوا لمن هم على شاكلتها، ممن يتحيّزون في أحكامهم، وكأنهم يعلمون الغيب. فمن وجهة نظره أن كل إنسان يمكن أن يتحسّن ويتطوّر، ومادمنا أحياء، يمكن أن نتوقّع من الإنجازات ما يدهشنا.

كما فُصِلَ توماس إديسون من عمله، لأنه كان يجري تجاربه سراً، حيث سكب حمضاً أفسد الأرضية، وتمّ الاستغناء عن والت ديزني لقصور خياله وأفكاره. كما فُصِلَتْ أوبرا وينفري من تحرير الأخبار لعدم قدرتها على فصل مشاعرها عن الأحدا ث. وأيضاً رُفِضَتْ رواية تشارلز ديكنز «توقعات عظيمة»، لأن الناشر وجدها مملة، والمصير نفسه طال عمل جورج أورويل الشهير «مزرعة الحيوانات» بدعوى استحالة بيع قصص الحيوانات في أميركا، وأدى رفض ستيف جوب إلى تأسيس شركته (آبل)... وكل هذه التجارب تعني أن رفضنا يمكن أن يوجهنا أحياناً لأمر أفضل، كما يمكن أن يعني كون الأفكار الجديدة من الوارد أن ترفض لعدم وجود معايير للحكم عليها...

* كاتبة ومترجمة بحرينية مقيمة في مصر.

بيروت
كما عرفتها منتصف الستينيات

د. عبدالعزيز المقالح

بعض المدن تفاجئك بكونها أحلى من تصوُّرك المسبق عنها، وبعضها الآخر يفاجئك بأنه أقلّ في الواقع، ممّا كان عليه في التصوُّر. وبيروت -بلا مبالغة- مدينة من النوع الأوَّل، تفوق رؤيتها أيَّ تصوُّر مسبق. كانت النظرة الأولى إليها من الطائرة، وهي نظرة خاطفة لا يُعتَدّ بها في معرفة المدن، أو الوعي بمصادر جمالها، وما تقوله المباني والشوارع، وما تختزنه الحارات والأحياء من جماليّات، لا تستوعبها النظرة العابرة من الجوّ أو حتى من الأرض. وقد كانت بيروت، في منتصف الستينيات من القرن المنصرم واحدة من المدن العربية التي تعيش في أحلامي، وأشعر أنني أعرفها، من خلال القراءة، ومن خلال ما يتردّد في الكتابات وفي الأحاديث عن ساحة الشهداء وساحة البرج، عن الروشة وشارع الحمراء ومغارة جعيتا، ودور المطابع الأشهر أمثال دار الملايين، ودار الآداب، ودار الطليعة... إلخ.

كانت بيروت تبدو، من الجوّ، في شكل كتاب مفتوح؛ صفحته الأولى تعانق البحر بزرقته وأمواجه، وصفحته الثانية تعانق الجبل باخضراره ومهابته. كما كانت- يومئذ- تعيش عصرها النهبي، ثقافياً، وفكرياً، وسياسياً، واقتصادياً قبل أن ينزلق بها الآخرون -وهمّ كثر- إلى منحدر الصراعات الداخلية والصراعات الخارجية، وتتحوّل، بعد عشر سنوات، إلى كرة مطّاطية يشارك في اللعب بمكوِّناتها الصغارُ والكبار، في محاولة منهم لذبح وحدتها الوطنية، وتقديمها قرباناً لمصالح قوى متنفِّذة لا تريد أن تبقى في الوطن العربي واحة يُتَنفَّس من خلالها أنسام الحرّيّة، ويتبلور على ساحتها مفهوم الرأي والرأي الآخر، وحتى لا يكون هذا الوطن على صلة وثيقة بالعصر الحديث وقيمه الاجتماعية، والسياسية. وكان واضحاً أن بيروت- التي هي كلّ لبنان- تمثِّل ذلك الأنموذج المتقدّم، الذي كان لابدَّ من تدميره والقضاء على كلّ جميل وبديع فيه.

من المطار إلى المدينة، كان نسيم صيفيّ ناعم قادم من البحر ينعش الصدور، ويعبر خفيفاً نوافذ السيارة قبل أن تقف بجوار فندق «كارلتون»، وهو واحد من أجمل فنادق بيروت وأحدثها في حينه... كنت أصغر أعضاء وفد رسمي. لم أخضع لتعاليم سكرتير الوفد بالبقاء في الغرفة، وسارعت إلى الخروج من الفندق مشياً على الأقدام، أبحث عن بيروت التي أحببتها عن بعد، وحفظت، عن ظهر قلب، أسماء ميادينها وشوارعها. كانت شديدة النظافة مغسولة بمياه الأمطار الصيفية، وكان أهلها: رجالاً، ونساء، يسيرون بوقار. ولم يكن فيها ما ينِّكرك بصمت صنعاء وخوائها، ولا بصخب القاهرة وضوضائها. صوت البحر، بالقرب من صخرة الروشة، يبدو هادئاً إلاَّ من موجات صغيرة تضرب في صخور الشاطئ برفق. يتوارد الناس زرافات ووحداناً إلى هذا المكان الساحر مع أطفالهم الذين يشبهون الزهور.

قبل العودة إلى الفندق، مررت بإحدى المكتبات القريبة منه، واشتريت كتابين وعدداً من المجلّات. ومن حسن حظّي أنني، عندما رجعت إلى الفندق، وجدت كلّ أعضاء الوفد نائمين، في انتظار سهرة، قام بترتيبها رجل أعمال لبناني كان على علاقة قديمة برئيس الوفد.

كانت لي- قبل زيارتي لبيروت- مئات الأحلام العزيزة على القلب، منها زيارة المفكِّر العظيم ميخائيل نعيمة، ناسك الشخروب الذي اعتزل العالم، واختار أن يعيش نصف عمره في منزل يشبه الكهف، يكتب ويتأمَّل ويحاول أن يقول للبشرية السادرة في



غيِّها بعض الكلمات التي ذهبت مع رياح جبل «صنّين»، ولم تترك سوى القليل جدّاً من الأصداء الطيِّبة التي علقت في نفوس عدد من المثقَّفين الذين استوعبوا جزءاً من رسالته الإنسانية، وأدركوا أهمّيّتها، ليس بالنسبة إلى العرب وحدهم، بل بالنسبة إلى العالم أجمع. وما آسف له أن تلك الأمنية لم تتحقَّق؛ فقد كان ارتباطي ببرنامج الوفد مقيِّداً لي، رغم محاولاتي التمرُّد عليه، ولكن في حدود لا تمكِّنني من الابتعاد كثيراً عن المدينة وعن منطقة الفندق الذي نزلنا فيه. أمّا الأمنية الثانية لي فقد كانت زيارة قرية «بسكنتا» تلك التي وُلِد فيها جبران خليل جبران، وحمل منها حكمة الحرف وجمال الكلمة وإيحاءات الريشة إلى أنحاء العالم. لكن هذه الأمنية لم تتحقّق- أيضاً- مع أمنيات أخرى، طويتها في القلب انتظاراً لرحلات قادمة، ومنها زيارة دار الآداب، حيث تصدر المجلّة الأشهر والتي حملت محاولاتي الشعرية الأولى إلى قرّاء العربية، وكانت نافذة للمبدعين العرب، من مشرق الوطن العربي ومغربه.

أجمل فقرة تضمَّنَها برنامج الزيارة كانت حفلة غداء في الجبل بالقرب من «صنّين»، أشهر جبال لبنان وأكثرها ارتفاعاً، وقد روعي أن يكون المطعم مطلّاً، قدر الإمكان، على مشاهد من بيروت والمناطق القريبة منها. كان منظراً فاتناً يأخذ بالألباب، وأن ترى تفاصيل المدينة أو جزءاً من تفاصيلها وامتداداتها وتعرُّجاتها من مكان ثابت غير عابر، كما هو الحال مع الطائرة، فإنه يصعب على الكلمات نقل مؤثِّراته وما يتركه من انطباع بديع. لم تكن بيروت قد اتَّسعت، وترهَّلت، وزحفت على مساحات واسعة من الضوء والاخضرار. وبعد دقائق من تناولنا الغداء، في ذلك المنعطف الهادئ من الجبل، بدأت الأمطار الغزيرة في الهطول؛ ما دفَعَنا، مع قطراته الأولى، إلى الانتقال إلى داخل المطعم الزجاجي لنتابع أجمل مشهد يمكن أن يُتاح للبشر الاستمتاع به: كانت السيول تتدفَّق، وتأخذ مجراها إلى الأسفل، ربّما إلى بعض الوديان، وربّما إلى البحر. وفجأة توقَّف المطر، وأشرقت الشمس. وفي طريق العودة، كانت رائحة المطر تعطِّر الجوّ، وتنعش الصدور، وبدأت أشجار الفاكهة المزروعة على جوانب الطريق تنفض ما علق بها من مياه، فتبدو للعين نقيّة وناصعة شفَّافة.

إن من لم يرَ بيروت من أقرب مكان لها في الجبل لا يمكن له الادّعاء بأنه رآها تماماً، أو استوعب تكوينها الديموغرافي، كمدينة عربية، أحسَنَ الإنسان اختيار موقعها من ناحية، وأغدقت الطبيعة عليها من الجمال ما يفيض عن حاجتها، من ناحية ثانية. وهنا، تجدر الإشارة إلى دور الإنسان وموهبته في توظيف الإمكانات الجمالية للموقع، والإفادة من كلّ ربوة أو صخرة، فالبشر همّ وحدهم الذين يصنعون مدنهم لتكون قريبة من الوجدان، وكم من مدينة عربية أو أجنبية أفسدها الذوق المتخلِّف لأبنائها وسَلَبها خصوصيّتها!. ولا يكفي- على الإطلاق- أن يكون الموقع جميلاً إذا خلا من لمسة فَنِّيّة تأسر الروح قبل العين. وما كان لبيروت هذه اللوحة المبهرة أن تكون على ما هي عليه من دون تلك اللمسات الفَنّيّة التي رافقت نشوءها، وأفادت من الذوق العالي والذكاء اللمّاح لأبنائها. ولا أخفي أن أهمّ انطباع خرجت به من تلك الزيارة القصيرة كان يتمحور حول نظافة بيروت ذلك الزمان، ولا غرابة في أن هذا الشرط يعكس أوَّل انطباع وآخر انطباع عن المدن الراقية والأرقى.

التعايُش في القدس خلال القرن العشرين



إبراهيم صقر الزعيم
(باحث في شؤون القدس)

قدّم الإسلام نمطاً تربوياً اجتماعياً فريداً، من خلال تحديد مبادئ الشريعة الإسلامية، التي تصوغ العلاقات الإنسانية في أي مجتمع، فأرسى بذلك أصولاً ثابتة في رؤية الكون والحياة والعلاقات بين الأحياء.

إن العلاقات الإنسانية في الإسلام، تنطلق من رؤية فلسفية تقوم على أساس احترام التعدّدية الدينية والفكريّة، والاعتراف الإيجابي بالآخر، وذلك في إطار السعي إلى بناء حضارة اجتماعية، تعمل لخير البشرية.

وقد امتثل المسلمون في القدس لهذه المبادئ، ولذلك نجد أن النصوص الشرعية والمبادئ التربوية، تحوّلت إلى واقع معيشي، تتجلّى صوره في الحياة الدينية والاجتماعية في المدينة.

وقبل أن أبدأ الحديث في عنوان هذا المقال، أنتقل بالقارئ الكريم، لنتعرف إلى مفهوم التعايُش السلمي.

مفهوم التعايُش السلمي:

جاء في «لسان العرب» لابن منظور «العيش الحياة،... وعايشه أي عاش معه، والعيشة ضرب من العيش، يُقال: عاش عيشة صدق وعيشة سوء. وفي المعجم الوسيط «تعايشوا: عاشوا على الألفة والمودة.

أما د.عبد العزيز التويجري فيعرف التعايُش السلمي، في كتابه «الإسلام والتعايُش بين الأديان في أفق القرن الحادي والعشرين»، بأنه اتّفاق طرفين على تنظيم وسائل الحياة في ما بينهما وفق قاعدة يحددانها، وتمهيد السبل المؤدية إليها.

وقد أسّس الإسلام علاقة المسلمين بغيرهم على المسالمة والأمان، فهو لا يجيز قتل النفس لمجرد أنها تدين بغير الإسلام، بل يأمر أتباعه معاملة مخالفيهم بالحسنى ومبادلتهم المنافع، وهذا واضح من قوله تعالى: ﴿لَا يَنْهَاكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ أَنْ تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوا إِلَيْهِمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ﴾ (الممتحنة:8).

أما دليله من السنة، فقد روى أبو داود بسند صحيح عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «أَلَا مَنْ ظَلَمَ مُعَاهِدًا، أَوْ انْتَقَصَهُ، أَوْ كَلَّفَهُ فَوْقَ طَاقَتِهِ، أَوْ أَخَذَ مِنْهُ شَيْئًا بِغَيْرِ طِيبِ نَفْسٍ، فَأَنَا حَجِيجُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ».

وبعد التعرف إلى مفهوم التعايُش السلمي، سأفصّل الحديث في موضوع هذا المقال، من خلال ثلاثة محاور، هي: التعايُش الديني، والتعايُش الاجتماعي، والتعايُش الفكري.

أوَّلاً: التعايُش الديني:

حظيت الحياة الدينية في القدس في العهود الإسلامية المتعاقبة بكامل الحرّيّة، فلكل ديانة الحق في بناء أماكن العبادة، وممارسة الشعائر الدينية بحرّيّة تامة.

المقدسات الإسلامية والمسيحية:

تضم القدس العديد من الآثار الإسلامية، التي تتمتع بتعظيم المسلمين، أبرزها المسجد الأقصى المبارك، كما أن فيها مجموعة من الآثار المسيحية، أهمها كنيسة القيامة، التي شُيِّدَتْ عام 335م.

وإذا أردنا أن ننزل نصوص الكتاب والسنة، التي كفلت الحرّيّة الدينية لكل ملّة داخل البلد المسلم، وحرّيّة كلّ فريق في ممارسة شعائره الدينية، على الواقع في مدينة القدس، فإننا نجد أن المسلمين حفظوا للمسيحيين هذا الحق، فعلى سبيل المثال ذكرت سيرين شهيد في كتابها «ذكريات من القدس» أن حي المصرارة بالقدس، تختلط فيه أصوات أجراس الكنيسة الأرثوذكسية بالأذان المنبعث من المساجد المجاورة.

ولم يتوقّف الأمر عند ذلك، فقد ورد في كتاب «الوجود المسيحي في القدس خلال القرنين التاسع عشر والعشرين»، للمؤلِّف رؤوف أبو جابر، أن المسلمين عرفوا حق إخوانهم المسيحيين في المدينة، في الحفاظ على مقدساتهم، فعند ترميم قبة الصخرة المشرفة بكلفة زادت على السبعمئة ألف دينار، جُمِعَتْ من العالم العربي والإسلامي عام 1958م، تَمّت أيضاً صيانة بناية كنيسة القبر المقدس، بتكلفة زادت على نصف مليون دينار جُمِعَتْ من الهيئات المسيحية الثلاث، وهي: الأرثوذكس، واللاتين، والأرمن.

وفي مقابلة خاصة مع د. جميل حمامي (محاضر في جامعة القدس وعضو الهيئة الإسلامية المسيحية)، اعتبر أن السر في تلك المعاملة الفريدة، يعود إلى إرث المسلمين العظيم في علاقتهم بأصحاب الديانات، ونظرتهم للمسيحيين على أنهم مواطنون لهم كامل الحقوق، وينبغي أن يكون التعامل معهم نابعاً من الفهم الديني للآخر واحترامه.

بل إن كنيسة القيامة أكبر شاهد على صفاء وسمو التعايُش الديني بين المسلمين والمسيحيين، فقد ارتضى المسلمون والمسيحيون أن تكون مفاتيح كنيسة القيامة، مؤتمنة منذ أجيال عديدة بيد عائلتين مسلمتين، هما: نسيبة وجودة، وذلك بناء على طلب جميع الطوائف المسيحية.

فمن باب حرص المسلمين على الأمن والاستقرار في المدينة، سلم صلاح الدين الأيوبي مفاتيح الكنيسة إلى عائلة غضيه «جودة» للاحتفاظ بالمفتاح، وآل نسيبة لفتح الباب وإغلاقه، ثم إعادة المفتاح لآل غضيه، كما ورد في كتاب «الحياة الاجتماعية في القدس في القرن العشرين»، للمؤلِّف صبحي غوشة.

ولمعرفة دور المسيحيين في الدفاع عن المقدسات الإسلامية، من وجهة نظر المسلمين، أجرى الباحث مقابلة مع د. ناجح بكيرات (مدير المسجد الأقصى المبارك)، قال فيها إن الأب عطا الله حنا زار المسجد الأقصى المبارك أكثر من مرّة في الوقت الحاضر، وعندما كان يُمنع من دخوله، كان يشارك في وقفات احتجاجية، تعقبها مصادمات مع الاحتلال الإسرائيلي، فيدخل رغم أنف الشرطة إلى داخل المسجد، متحدّياً ادعاءات الاحتلال، أنه لا يجوز للمسيحي الدخول إلى الأقصى.

كان التضامن الإسلامي المسيحي موحّداً في وجه المخططات الإسرائيلية، التي تستهدف المقدسات الإسلامية والمسيحية، يعضد هذا ما ورد في مقابلة أجراها الباحث مع د. عكرمة صبري (خطيب المسجد الأقصى المبارك)، حيث قال إن المسلمين والمسيحيين كانوا يعقدون مؤتمرات صحافية مشتركة، يشارك فيها مسلمون ومسيحيون؛ لفضح الممارسات الإسرائيلية الخطيرة في القدس، والتحذير من الاعتداءات على المقدسات الإسلامية والمسيحية، ونتيجة لهذه الوحدة الإسلامية المسيحية، كان الشعب الفلسطيني يهبّ كله للوقوف في وجه الاحتلال سواء كان الاعتداء على مسجد أو كنيسة.

وهنا يمكن أن نعود في تفسير تلك المواقف، إلى المنهج التربوي النبوي، الذي قرر حرّيّة اختيار الدين، وحرّيّة مزاولة الشعائر الدينية، وهي أصل من أصول الإسلام، فلا يُنسب إلى النبي ﷺ أنه حمل أحداً على اعتناق الإسلام. وفي هذا يقول تعالى: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (البقرة:256).

الأعياد الإسلامية والمسيحية:

يقول صبحي غوشة، في كتابه «الحياة الاجتماعية في القدس في القرن العشرين»، إن المسيحيين يحتفلون كلّ عام بعيد الفصح المجيد، وهو العيد الكبير بالنسبة للمسيحيين، وتجرى فيه الاحتفالات لمدة أسبوع أو أكثر، وما يزيد هذه الاحتفالات بهجة هو اقترانها بموسم النبي موسى، الذي بدأه صلاح الدين الأيوبي بعد تحرير القدس، فكان المسلمون والمسيحيون يحتفلون بأعيادهم بكل وئام.

كما كان المسيحيون يشاركون المسلمين في احتفالات شهر رمضان المبارك، ومن بينها عائلة جوهرية (مسيحية) التي كانت تشارك العائلات المسلمة في سهرات رمضان، وفي ذلك يقول واصف جوهرية في مذكراته: «كنت وإخواني نشارك في حفلة الذكر في مقام الشيخ ريحان المجاور لدار الجوهرية وننشد معهم الأناشيد الدينية».

وهنا يذكر لنا د. ناجح بكيرات، في المقابلة معه، أن مدرسة الفرير (مدرسة مسيحية) تقيم كلّ سنة إفطاراً جماعياً في شهر رمضان المبارك، تتشرف عليه الطوائف المسيحية، وتدعو إليه مجلس الأوقاف، وفي المقابل دأب كلّ من: مجلس الأوقاف، الذي يرأسه عبدالعظيم سلهب، والهيئة الإسلامية، التي يرأسها الشيخ عكرمة صبري، على توجيه دعوات للمسيحيين للمشاركة في بحث القضايا التي تخصّ القدس.

كان ذلك التآخي بين أبناء الديانتين، من منطلق القاعدة التربوية الإسلامية، أن الاختلاف سنة كونية. يقول المفكّر الإسلامي محمد عمارة إن هذه التعدّدية هي في إطار وحدة الأصل الذي



خلقه الله سبحانه وتعالى. فالإنسانية التي خلقها الله من نفس واحدة تتنوّع إلى شعوب وقبائل وأمم وأجناس وألوان. وثقافات وحضارات في إطار المشترك الإنساني الواحد، الذي لا تختلف فيه الثقافات. كما تتنوّع إلى عادات وتقاليد وأعراف متمايزة حتى داخل الحضارة الواحدة، بل والثّقافة الواحدة.

ثانيا: التعايُش الاجتماعي:

شكّل التعايُش الاجتماعي بين المسلمين والمسيحيين في القدس، ركيزة أساسية من ركائز التربية في المجتمع، فقد عاش المسلمون والمسيحيون جنباً إلى جنب منذ الفتح الإسلامي وحتى هذا التاريخ. وفي هذا الإطار تذكر عبلة المهتدي في كتاب «القدس والحكم العسكري البريطاني (1917 - 1920م)»، أن بيوت المسلمين والمسيحيين متجاورة مع بعضها البعض في بيت المقدس، ففي الأحياء الإسلامية تعيش عائلات مسيحية، وفي حارة النصارى تعيش عائلات مسلمة.

العلاقات الاجتماعية بين المسلمين والمسيحيين:

يرى الباحث أن هذا الاختلاط في أماكن السكن جعل العادات الاجتماعية واحدة، فمن خلال تصفُّح صفحات كتاب «القدس العثمانية في المنكرات الجوهرية»، للمؤلّفين عصام نصار وسليم تماري تبيّن أن المسيحيين والمسلمين كانوا يرتدون الطربوش، وممن كانوا يحافظون على هذه العادة من أبناء طائفة الروم الأرثوذكس: جورج أبو زخريا، وإلياس المشبك، وخليل السكاكيني، ومن طائفة اللاتين والروم الكاثوليك: متيا سروفيم، وأنطون سروفيم، وحنا بطاطو، ومن المسلمين: عبد السلام طوقان الحسيني، وموسى كاظم الحسيني، وراغب النشاشيبي.

يقول رفيق خوري (كاهن ولاهوتي فلسطيني، من كهنة البطريركية اللاتينية – القدس) في مقابلة خاصة معه: «إن العلاقات الوطيدة بين العائلات المقدسية العريقة، دائمة وتمتد جذورها إلى أجيال، ويمكن القول إن كلّ عائلة مسلمة كان لها رديف مسيحي، في الحياة الاجتماعية، وغيرها».

ومن ذلك أنهم كانوا يتزاورون في ما بينهم، ففي رسالة سطّرها خليل السكاكيني في يومياته، لابنه «سري» عندما كان يدرس في أميركا، أن موسى العلمي وزوجته ورجائي الحسيني زاروا بيته، وأن عادل جبر وموسى العلمي زاراه، ثم انطلقا إلى بيت كمال إسماعيل عضو المجلس الإسلامي الأعلى.

كان المسلمون والمسيحيون في القدس، يتقاسمون الطعام والشراب في الأوقات الصعبة، وفي المناسبات يقفون مع بعضهم البعض، وهذا ما حدث مع عائلة جوهرية (المسيحية)، حيث كان الرجال والنساء من العائلات المسلمة التي كانت تجاورهم يزورونهم في الأفراح والأتراح، ومن هذه العائلات: عبد القواس الداودي، ومصطفى الصالحاني، والسمان، والأنصاري، وذلك وفق ما ورد في كتاب «القدس العثمانية في المنكرات الجوهرية (1917-1904م)»، للمؤلّفين سليم تماري وعصام نصار.

وفي مناسبات الزواج ظهر حبّ المسلمين والمسيحيين للقدس، من خلال الأهازيج الشعبية، ورغم أنها كانت ذات صبغة اجتماعية في مناسبات الزواج، لكنها كانت تحمل معاني دينية، ودلالات سياسيّة، د. نادية البطمة، تقدّم لنا في مقالها «صفحات ثقافية مقدسية مطوية قبل نكبة 1948م»، نموذجاً من هذه الأهازيج، فهذه الأغنية كان يغنيها المسلمون:

قلبي وين أزفك	يا حلو يا مزيون
عالصخرة الشريفة	في فاي الزيتون
قلبي وين أزفك	يا لمدلل وين
عالصخرة الشريفة	وبين الحرمين
قلبي وين أزفك	يا بو العيون السود
عالصخرة الشريفة	والنبي داود

ويغني المسيحيون الأغنية نفسها، ولكن بذكر الأماكن المسيحية المقدسة.

قلبي وين أزفك	يا حلو يا زين
في الصخرة الشريفة	وبين الهيكلين
قلبي وين اكليلك	يا حلو يا منيح
في الصلاة الشريفة	قدام المسيح

التكافل الاجتماعي:

استجاب المسلمون للتعاليم الإسلامية، التي تحث على مساعدة المحتاج والملهوف، سواء كان مسلما أم لا، وقد تجلّى ذلك من خلال صور التكافل الاجتماعي في القدس، وهو بلا شك منهج تربوي يستفاد من السنة النبوية والتاريخ الإسلامي. فعلى سبيل المثال أشار تماري ونصار إلى أنه عندما شعر سليم الحسيني أن والد واصف جوهرية يعيش ظروفاً اقتصاديّة صعبة خلال عيد الفصح، أرسل إليه مؤونة البيت، التي شملت حاجيات وملابس العيد.

ثالثا: التعايُش الفكري:

يمكن تتبُّع هذا النوع من التعايُش بين المسلمين والمسيحيين من خلال: التعليم، والثّقافة.

أوّلاً: الحياة التعليمية:

بناءً على ما يقوله رجا عرابي في كتاب «الكافي في تاريخ القدس»، فإنه يوجد في القدس مدارس إسلامية خاصة؛ منها: دار الأيتام الإسلامية، ومدرسة البنات الإسلامية، وكلية روضة المعارف الوطنيّة. ومدارس حكومية عربيّة (إسلامية مسيحية)؛ منها: الكلية العربيّة، ودار المعلمات، والمدرسة البكرية، ومدرسة المصرارة. كما يوجد فيها مدارس مسيحية خاصة؛ منها: المدرسة الاستعدادية للروم الأرثوذكس، المدرسة الأرثوذكسية للبنات، مدرسة السريان الأرثوذكس. وقد عمل المدرسون المسلمون والمسيحيون معاً في مدرسة واحدة، سواء كانت إسلامية أم مسيحية، وكذلك درس الطلاب مع بعضهم البعض.

ورغم هذه الحالة من الانسجام بين الفريقين في المؤسسات التعليمية التي تتبع لكل منهما، فإن هناك بعض الحالات الشاذة التي عكّرت صفو هذه العلاقة، فوفقاً لبكيرات في المقابلة معه، فقد حاولت مدرسة راهبات الوردية (مسيحية) أن تمنع الطالبات المسلمات من ارتداء الحجاب، لكن ميشيل صباح، والمعلمات المسيحيات في المدرسة، وغيرهم من المسيحيين، عبّروا عن رفضهم لهذه الخطوة، وأعلنوا تضامنهم مع المسلمين.

ثانيا: الحياة الثّقافيّة:

كان أهل القدس يلتقون لقراءة الكتب في الحدائق العامّة، والمقاهي. يصف لنا سليم تماري تلك الأجواء في بحثه «مقهى الصعاليك وإمارة البطالة المقدسية»، فيقول عقدت في قهوة المختار (المعروفة بمقهى الصعاليك في ما بعد) التي كان يملكها عيسى الطبة، اجتماعات أدبيّة دورية عرفت بـ«حلقة الأربعاء»، ومن جملة مَنْ كانوا يحضرون هذه الحلقة، إضافة إلى خليل السكاكيني، عادل جبر، وإسعاف النشاشيبي، وإسحق موسى الحسيني، ونحلة زريق، ومن خارج فلسطين أحمد زكي، وخليل مطران.

أما كتاب «القدس العثمانية في المنكرات الجوهرية (1904-1917م)»، فيفصّل موضوع تلك اللقاءات، بقوله: «كانت تلك اللقاءات تناقش فنون الأدب العربي، فقد كان نخلة زريق (مسيحي)، صديقاً حميماً لآل الحسيني، فكان حسين الحسيني يزوره مع كامل الحسيني (مفتي القدس آنئاك)، ويبحثون معاً في اللغة والشعر، ثم يغني لهم واصف جوهرية بعض الموشحات».

من خلال هذا العرض، يتبيّن أن المجتمع المقدسي يرفل بروح السماحة، فالسماحة والأخوة ليست تكلفاً ظاهرياً عابراً، وليس مردها الخوف من معاتبة المجتمع أو مساءلة القانون، بل إنها سجيّة عند أهل القدس.

ونرى أن المسلمين والمسيحيين في القدس، نجحوا في تعزيز قيم التفاهم والشراكة الوطنيّة، وإرساء قواعد مقاومة المطامع الإسرائيلية، المبنية على أسس التمسك بالحقوق العربيّة، والنضال المشترك على كافة الأصعدة للدفاع عن المقدسات الإسلامية والمسيحية، على الرغم من التقلبات السياسيّة، وما ترتب على ذلك من آثار صعبة على مختلف مجالات الحياة.

نجيب محفوظ والعقّاد..
علاقة توتُّر أم سلام؟!



محمد عبدالرحيم الخطيب

شاع لدى كثير من المهتمّين بالأدب، وبالرواية- على وجه الخصوص- انطباع عامّ بتوتُّر العلاقة بين نجيب محفوظ والعقّاد، وَمَرَدُّ هذا الانطباع مقالة واحدة كتبها نجيب محفوظ، في خلال مسيرته الكتابية الطويلة، ينتقد فيها وجهة نظر العقّاد التي حطّ فيها من شأن القصّة لصالح الشعر، الذي جعله «من خيرة ثمار العقول».

والمتتبِّع لما قاله محفوظ، في ثنايا مقالاته وحواراته عن العقّاد، يجد أن العلاقة بين الرجلين لم تكن على هذا النحو من التوتُّر والقلق، بل كانت، على العكس من ذلك، تماماً، علاقة مودّة واحترام، لا سيّما أن (محفوظاً) لم يكن من ذلك النوع الذي يستعدي الآخرين عليه، فضلاً عن معرفته بالعقّاد: قدراً، وفضلاً، ومكانةً. حتى ذلك المقال الذي انتقد فيه وجهة نظر العقّاد كان فيه شديد الحرص على أن يوصل رسالته من غير أن يثير حفيظة العقّاد، فلم ينكر كلمة تحمل أيّة إساءة أو سخرية، من قريب أو بعيد؛ ما دعا العقّاد إلى عدم الردّ عليه، وهو المعروف عنه حدّته مع من يُسيء إليه، وينتقص من قدره.

أوّل ذِكْر للعقّاد، في مقالات نجيب محفوظ الأولى، كان في مقال بعنوان «ثلاثة من أدبائنا»(1)، وقد افتتح مقالته بالإشارة إلى أن النهضة الأدبية -وقتذاك- تنتقل، من عصر إلى عصر، بفضل ثلاثة من الأدباء الكبار الذين عَدَّهم الممثِّلين لتلك النهضة الأدبية الجديدة، وهؤلاء الثلاثة هم: العقّاد، وطه حسين، وسلامة موسى.

وقد جعل محفوظٌ العقّاد على رأس هؤلاء الأدباء، وقدّمه على الأديبَيْن الآخرَيْن؛ لأنه أديب الفطرة والبداهة، وصاحب الموهبة الذي ينفذ إلى ماهيّات الحقائق من أقرب طريق ومن غير تكلُّف واقتسار، يقول: «العقّاد هو رجل البداهة، ونقصد بالبداهة الفطرة البصيرة، أو الإحساس الصادق، أو الطبع السليم(2)»، وهذه الموهبة الكامنة في العقّاد موهبة طبيعية «تنفذ إلى الحقائق فتعرف ماهيّاتها، وهي درجة من الكمال يبلغها الصوفيّ بالاجتهاد، ويحوزها الفنّان بفطرته وطبعه(3)». وإلماحته إلى الفطرة الفنّيّة المركوزة في العقّاد، هنا، تنضمّ إلى إشارته إلى المَلَكة الصوفية لديه «فالعقّاد يسمو بالأدب إلى الذروة من الكمال والتبجيل، وهذا طبيعي؛ لأن ملكته ملكة المتصوِّف، وكيف تطلب من المتصوِّف ألا يُبجِّل معبوده الذي يوحي إليه بأسرار الغيب؟!(4)».

وفي الوقت الذي يُنكر فيه الكثيرون على العقّاد شاعريّته، فإنها -أي شاعرية العقّاد- من أكثر تجلّيات البصيرة الفنّيّة والبصيرة الصوفيّة لدى العقّاد، من وجهة النظر المحفوظية، يقول: «فإذا أردت أن تتحقّق ممّا نقول فاقرأ شعر العقّاد. والعقّاد في نظرنا، شاعر فنّان قبل كلّ شيء، فمن أهمّ مميّزاته أنه ليس قُشوراً سطحية، وليس نغماً لفظيًّا، وإنما هو معنى عميق تَنُوقُهُ وتُحِسُّه، وتعرف فيه روحاً حيّاً يكاد يتحرَّك ويتغيَّر كلّما راجعته، وهذه خواص النفس التي يعجز العقل والذكاء عن أن يَلِجَا بابها، والتي تنفذ إليها البصيرة الحسّاسة المرهفة فتلتقطها، بما فيها من حياة وغموض(5)».

كما أن هذه البصيرة الفنّيّة، لدى العقّاد، متبدِّية في التجديد الذي يدعو إليه، وهو تجديد، غاية ما يطمح إليه هي حرّيّة العقل والشعور، والتخلُّص من كلّ قيد يُقيِّد هذه الحرّيّة، يضيف محفوظ: «وأثر الفطرة السليمة يظهر فيما يدعو إليه العقّاد من تجديد في الشعر والأدب، والتجديد عند العقّاد ليس هو التجديد عند غيره، فنحن نفهم من التجديد- عادةً- أنه الدعوة إلى مذهب جديد، على حساب مذهب قديم، كالدعوة إلى الرياليزم أو الأيدياليزم.. وهكذا. لكن العقّاد لا يدعو إلى مذهب خاصّ، إنّما يثور على التقليد والفناء في الغير، ويدعو إلى تحرير العقل والشعور: «اعْقِلْ بعقلك، واشْعُرْ بشعورك»، ومثل هذا المبدأ يتناقض مع الدعوة إلى مذهب معيَّن؛ لأن الدعوة إلى مذهب معيَّن هي نوع من التقليد، وإنك إذا قلَّدت العقّاد فلستَ من أتباع العقّاد!، وهذا الرأي يجعل من الفنّ حياةً كهذه الحياة المتجدّدة المتغيِّرة المُطَّرِدَةِ السيرِ إلى الأمام(6)».

وفي حوار أجراه فؤاد دوارة مع نجيب محفوظ، سأله عن سرّ إعجابه الخاصّ بالعقّاد، وعن أثر العقّاد في تفكيره، فكانت إجابة محفوظ: «بالطبع.. لقد خلق عندي قيماً عزيزة، أوَّلها قيمة الأدب، كفنٍّ سامٍ لا وسيلة تكسُّب، وكان، دائماً، يرتفع بالفن إلى مستوى الرسالات المقدَّسة. وثانيها أهمّيّة الحرّيّة في الفكر وفي حياة الإنسان عموماً، ثم نظريّاته في الشعر التي جعلتني أتذوَّق الشعر تذوُّقاً جديداً، وكذلك عرفت عنده أوّل قصّة تحليلية نفسية، وهي (سارة)(7)».

ومن الأمور التي تأثَّر فيها نجيب محفوظ بالعقّاد، دور الأديب في لفت الأنظار إلى القيم الفنّيّة المختلفة في المجتمع، يقول: «في أواخر العشرينيات الماضية، وقد كنت وقتها ناشئاً في المرحلة النهائية من الدراسة الثانوية، قرأت مقالاً للعقّاد عن فنّان رسّام اسمه (محمود سعيد)، وقد تعجّبت جدّا لذلك، فالفنّ، في ذلك الوقت، لم يكن له وجود كبير في المجتمع، فكيف يفرد العقّاد الكبير مقالاً كاملاً عن أحد الفنّانين؟، وقد تناقشتُ في هذا مع بعض أصحاب الرأي، فقيل لي: إن الأديب ليست وظيفته الأدب وحده، إنما عليه أن يدرس الفنون كلّها، مثل الفنّ التشكيلي، والموسيقى، وغيرها، ينهل منها ما يستطيع. ولقد كان محمود سعيد هو الذي عَرّفني إلى عالم الفنّ التشكيلي، وقد اكتشفت، بعد ذلك، أنه كان يُقام معرض سنويّ وحيد في شارع (إبراهيم باشا) في القاهرة، تُعرض فيه جميع أعمال الفنّانين، فلم تكن هناك معارض خاصّة، في ذلك الوقت، لكلّ فنّان. وفي هذا المعرض العامّ الذي تعودت ارتياده كلّ سنة تعرَّفت إلى أعمال محمود سعيد لأوَّل مرّة، ولوحاته ما زالت منطبعة في مخيِّلتي، بألوانها، مثل: (بنات بحري) و(بائع العرقسوس)، والكثير من البورتريهات النسائية التي اشتُهر بها، والتي استطاع فيها أن يجسِّد الجمال الشعبي كما لم يفعل أحد من قبله، وقد كان- بالفعل- رجلاً عظيماً، وقد أكَّد لي، بفنّه المتميِّز، القيمة الحقيقية للفنّ التشكيلي، خاصّةً بعد أن علمت، آنذاك، أنه كان مستشاراً، لكنه ترك القضاء، ووهب وقته كلّه للفنّ، رغم أن وظيفة المستشار كانت واحدة من أرقى الوظائف في مجتمع تلك الأيّام، وقد كان لذلك تأثير على القرار الذي اتّخذته بعد ذلك بسنوات، حين تركت الفلسفة التي درستها بالجامعة، وتفرَّغت للأدب»(8).

وممّا يدلّنا على أن العلاقة بين الرجلين كانت علاقة ودّ واحترام وتقدير، ما ذكره محفوظ عن إنصاف العقّاد له مرَّتين: المرّة الأولى حين تقدَّم لمسابقة مجمع اللغة العربية ضمن من تقدَّموا بقصصهم، واختلفت اللجنة، وكان المازني ضمن فريق اللجنة، وفي أثناء مرور العقّاد عليه مصادفة، كي يعودا معاً، وجدهم مختلفين حول الأمر: جماعة التقليديّين والأزهريّين يريدون إعطاء الجائزة لمحمد سعيد العريان، والمازني يريد إعطاءها لنجيب محفوظ، فلمّا قرأ العقّاد لكلٍّ منهما، قال: لا وجه للمقارنة بينهما، وانتهى الخلاف إلى إعطائهما الجائزة مناصفةً(9).

أمّا المرّة الثانية التي أنصف فيها العقّادُ محفوظاً فكانت حين قال العقّاد، في حديث تليفزيوني معه قبل وفاته: «إن عندنا، في مصر، من يستحقّ الفوز بجائزة نوبل.. وبعد حوالي ربع قرن تحقَّقت النبوءة(10)».

أمّا خلاصة القول، في شأن مقال(11) محفوظ الذي انتقد فيه وجهة نظر العقّاد بشأن القصّة، فيوردها نجيب محفوظ نفسه، حيث يقول: «حدث أن تعرَّضت للعقّاد، ذات مرّة، رغم حبّي له، فقد وجدته قد ظلم الرواية حين قال: إن الرواية ليست فنّاً كالشعر، أي أنها ليست في منزلة الشعر. فرددت عليه بأدب: إن الرواية الجيِّدة مثل الشعر الجيّد، وكما توجد الرواية الرديئة يوجد الشعر الرديء، أيضاً. والحقيقة أن العقّاد لم يردّ، لأنني تكلَّمت بموضوعية شديدة، وبأدب شديد، دون استفزاز أو هجوم(12)».

~~~~~~

مراجع

(1) المجلّة الجديدة، العدد (2)، فبراير، 1934م. ومن الجدير بالذكر أن نجيب محفوظ كان في حدود الثالثة والعشرين من عمره وقت كتابته هذا المقال.

(2) المرجع السابق، ص 65.

(3) المرجع السابق، ص 65.

(4) مقال «ثلاثة من أدبائنا» لنجيب محفوظ: 66.

(5) المرجع السابق، ص 56.

(6) المرجع السابق، ص 56.

(7) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدّثون، الطبعة الثالثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص 357.

(8) إبراهيم عبدالعزيز، أنا نجيب محفوظ.. سيرة حياة كاملة، الطبعة الأولى، القاهرة، ذفرو للنشر والتوزيع، 2006م، ص 81.

(9) المرجع السابق: 82، بتصرُّف.

(10) المرجع السابق، ص 82.

(11) انظر مقال: «القصّة عند العقّاد» لنجيب محفوظ، مجلّة «الرسالة»، العدد 635، سبتمبر، 1945م.

(12) إبراهيم عبدالعزيز، أنا نجيب محفوظ.. سيرة حياة كاملة، ص 82.
~~~~~~



خالد الجبيلي

إِماتة النصّ وإِحياؤه

عندما أنظر إلى مسيرتي في الترجمة التي تبلغ حصيلتها أكثر من 50 كتاباً والعديد من القصص القصيرة، أرى أنها مسيرة شاقة وماتعة في الوقت نفسه. فمنذ أن اخترت دراسة اللّغة الإنجليزية وآدابها في جامعة حلب، كان جلّ همّي أن أصبح مترجماً، لأن شغفي باللّغة والترجمة كان يستحوذ عليّ، وكنت أتمنى أن أتمكّن من ترجمة بعض الأعمال التي كنت أحبها. وبالفعل، فقد عملت بعد تخرجي في المركز الدولي للبحوث الزراعية الذي يقع مركزه الرئيسي في حلب، المدينة التي نشأت ودرست فيها. وقد مارست هذه المهنة بشقيها (التحريري والفوري)، وكنت في أثناء ذلك أقوم بترجمة بعض القصص والأعمال الأدبية إلى جانب عملي في المجالات العلمية والفنّيّة الأخرى.

تجلّت رغبتي في ترجمة عمل أدبي كامل عندما قمت بترجمة رواية «مزرعة الحيوانات» للكاتب البريطاني جورج أورويل التي حصلت عليها من مكتبة والدي، رحمه الله. وقد لاقت هذه الترجمة استحسان عدد من الأساتذة الذين أطلعتهم عليها آنذاك، مما شجعني على مواصلة الترجمة الأدبية.

إن ما يدفعني إلى ترجمة عمل ما هو أن يكون شائقاً وينطوي على أفكار جيدة وأن يشكّل إضافة مفيدة بالنسبة لي وللقارئ. ولا أبدي اهتماماً كبيراً بأسماء الكُتّاب الغربيين المعروفين، بل أبحث باستمرار عن الأعمال الجيدة والمتميّزة، فترجمت أعمالاً لكُتّاب لم يسمع عنهم القارئ العربي كثيراً من قبل، مثل الكاتب البريطاني الهندي الأصل حنيف قريشي «الحميمية والجسد» والكاتبة والشاعرة الأميركية الزنجية آشا بنيلي «منكرات زوجة السجين» والكاتبة الإيرانية نهال تجدد «الرومي: نار العشق»، والكاتبة التركية إليف شافاق «لقيطة إسطنبول وقواعد العشق الأربعون» وآخرين.

ومن خبرتي الطويلة في الترجمة في مجالات ومواضيع شتى، يمكنني القول إن الترجمة الأدبية تبقى أكثرها صعوبة ومتعة، لأنها تتسم بالإبداع، وتنطوي على تراكيب وأنساق وبنى لغوية وفكرية عديدة. ولا يكفي أن يكون المترجم الأدبي متقناً للغتين اللتين يترجم منهما وإليهما، بل عليه أن يكون على اطلاع ودراية جيدتين بثقافة هاتين اللّغتين ومصطلحاتهما، وأن يكون قارئاً نهماً، وخاصة للأدب في لغته الأصلية (وهنا العربية) وأن يتمتع بذائقة أدبية عالية. ولكي يتمكّن المترجم الأدبي من أن يبدع نصّاً مطابقاً للنصّ الأصلي لكن بلغة جيدة، ينبغي أن تتوافر لديه موهبة الكاتب الأصلي. وأنا أرى أن اللّغة العربية لغة جميلة غنيّة بمفرداتها ومطواعة وقادرة على نقل الثّقافات الأخرى.

إن المترجم كاتب ثانٍ يبدع نصّاً جيداً في لغة وثقافة جديدتين، على الرغم من تقيدُّه المطلق بنصّ المؤلف الأصلي، والتزامه بكلّ ما يحتوي عليه من أفكار ومضامين وأساليب، ما يجعل عمله شاقاً ومضنياً، ويكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان. إن إخراج نصّ من منظومته اللّغوية ونقله إلى منظومة لغوية ثانية مختلفة تماماً من حيث البيئة والثّقافة والمفاهيم أمر في بالغ الصعوبة والحرفية. إنها إماتة للنصّ الأصلي ثم إحياؤه بلغة وثقافة مغايرتين تماماً للنصّ الأصلي. وإذا تمكّن المترجم من إنتاج ترجمة مطابقة للنصّ الأصلي من حيث المعنى والأسلوب والتركيب، ونجح في نقل الأفكار التي يعبّر عنها الكاتب الأصلي، عندها يكون المترجم قد أنجز عملاً رائعاً.

وعندما أقول إن المترجم «كاتب ثانٍ» فلا أعني أنه يخترع نصّاً مختلفاً لا علاقة له بالنصّ الأصلي، بل عليه أن يتماهى مع النصّ الأصلي لكي يتمكّن من نقل أفكار الكاتب الأصلي وثقافته وأسلوبه بدقة، لكن بلغة جيدة مختلفة تماماً من حيث التراكيب والسياق. ويجب التمييز هنا بين الأمانة في الترجمة وبين الترجمة الحرفية، لأن الأمانة في الترجمة تتطلّب نقل النصّ من حيث الروح والمعنى بأمانة وبشكل كامل، إلى درجة أن يشعر قارئ النصّ الأصلي وقارئ النصّ المترجم بأنهما أمام نصٍّ واحد لكن بلغتين مختلفتين، وأنهما يجدان المتعة نفسها وتنتابهما المشاعر ذاتها.

ويجب أن يكون المترجم مزوّداً بجميع أدواته الأدبية واللّغوية، لأنه، مثل الكاتب، فهو أشبه بالرسام أو النحات، يختار المفردات والعبارات بدقة متناهية، وعليه أن يواكب الأساليب والمفردات العصرية، وأن يبتعد ما أمكن عن التقعُّر في اللّغة، لكي لا ينفر القارئ من النصّ المترجم.

وأخيراً لا يعرف مدى صعوبة الترجمة إلّا من كابدها وسبر أغوارها، وكان الله في عون المترجم.



لوحة الغلاف للفنان خوان ميرو

حكايات بلد..
حين تخفي كندا أقنعتها!

العربية والإرهاب
مساحات الشيطنة الثّقافية

عبد العزيز المنصوري
العـــائد من النســـيان

محمد خان
كيف قرأ الواقع ســـــينمائياً

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العـــدد 107 - سبتمبر 2016



اليد.. تهدي وردة وتضغط على الزناد

«بوكيمون جو»

في واقعنا غير المعزَّز!

كتاب العدد مجاناً مع

«من والد إلى ولده»

أحـمد حـافـظ عـوض بـك

ماذا نفعل بإرثنا الثّقافي؟

كلّما ارتفع منسوب الثّقافة في المجتمعات زاد ترسيخ الحوار والتعايش والسلْم بين المواطنين والجماعات، وصولاً إلى حوار الأمم فيما بينها، بما يعود على العالم بالأمن والرفاه وسيادة التعاون المشترك، بدل التفرقة وإشعال الفتن... وهي من بين مقاصد عليا، ينطوي عليها، ظاهريّاً، التعبير المألوف «حوار الحضارات».

لكن الواقع في كفّة، والشعارات تبدو في كفّة أخرى. وبدلاً من تحقيق السلْم والأمن والتعايش في عصر الطفرات العلمية، والتواصلية، الخارقة، يبقى القضاء على العنف هدفاً مستقبلياً بعيد المنال، بعدما تغيّرت قواعد الحرب، وأصبحنا أمام ردود أفعال، مكانها الفضاءات العامّة، وضحاياها المسالمون السائرون إلى قضاء حاجاتهم، والآمنين في بيوت عباداتهم.

وكما يعاين الجميع، فإن أغلب أحداث العنف الإرهابية تتمّ في دول غربية بعينها، تبنّت سياسات التعدُّدية الثّقافية، لتضمن للمهاجرين كامل حقوقهم في المواطنة والعدل وممارسة العادات الخاصّة، والمعتقدات الدينية... ولا يخفى على متابع رؤية هذا المكتسَب الإنساني النبيل وهو يتبخّر عند كلّ خطاب انتخابي محرّض على التفرقة وعلى العنصرية، غرضه المضمر كسب معركة انتخابية عابرة، فيما هو - في حقيقته الحتمية - مؤجّج لردّات فعل عنيفة وشاذّة، لا تُحمَد عقباها.

وهكذا، فعِوَض أن يرتفع منسوب الثّقافة، ويتمّ توفير قنوات جريانها الدائم في الشوارع والأزقة العامّة وبين كافة الناس، كما هو معلَن، ضمنيّاً، في ديباجات التعدُّدية الثّقافية، نرى الخطاب السياسي يتطرَّف، منحرفاً عن صواب السياسة النبيلة، وعن مكتسبات الديموقراطيّات الغربية، حتى اختلط الأمر على الناس وهم يشهدون العنف يصل أماكن العبادة، وينهب ضحيّته القيّمون عليها، في كنيسة أو مسجد، على حدٍّ سواء.

إن تشويه ثقافة وهويّة ما لَهُوَ أكثر وقعاً من إقصائهما تماماً. وإذا كان السياسيّون المتطرّفون، في الغرب، يتسلّحون، في معاركهم الانتخابية، بقضيّة الهجرة، بتصويرها للناخبين على أنها سبب البلاء، فإن هذه الصورة (والحال أنها التصقت، مع الأسف الشديد، بالعرب والمسلمين في المهاجر) تتجاوز حدود تلك البلاد، لتشكّل، في ذهن المواطن الغربي الجاهل بمبادئ الإسلام، والثّقافة العربية، صورةً ثقافيّة مشوّهة عن كلّ الأقطار العربية، وتزرع في نفسه بذور الحقد والكراهية تجاه المسلمين.

وإذا كانت أصوات كثير من المثقّفين، في الغرب، ترتفع تجاه الحكومات، وتطالبها بضرورة إعادة النظر في المناهج التعليمية لسَدّ الثغرات المعرفية حول الإسلام، في صفوف الناشئة، فإننا - أيضاً - في البيئة الثّقافية، والبيئة التعليمية العربيَّتَيْن، في أمسّ الحاجة، قبل أيّ وقت مضى، إلى تبنّي تعريف مُتّفق عليه للثّقافة، لا ينتطح فيه عنزان، ولا تختلط فيه الأوراق الأيديولوجية ولا العرقية، بالثّقافية؛ ذلك أن ما هو ثقافي نشترك فيه جميعاً داخل الوطن الواحد، وفي سائر البلاد العربية، في تنوّعها، وفي ثرائها الثّقافي، الذي توحّده اللّغة والدين اللذين يشكّلان - معاً - حاضنة متينة ممتدّة، جغرافياً وتاريخياً. وهذا التبنّي الواضح لمفهوم الثّقافة، القائم على المشاركة والاعتراف والاختلاف ومبادئ الحوار والتسامح واحترام الآخر، في ثقافته وخصوصيّاته، إذا أوجدنا له سبل تكريسه العادل بين كلّ الفئات سواء محليّاً (بدايةً من المناهج الدراسية، ثمّ في المجتمع والفضاء العامّ والإعلام)، وإقليميّاً، ودوليّاً عبر مواثيق أكثر صرامة، ترعى السيادة الثّقافية، وتضمن احترامها وحمايتها من التشويه... من شأنه، ليس، فقط، تصحيح صورة الثّقافة العربية والإسلامية في نظر الآخر، أو حماية المواطنين من الانحراف الفكري، إنما - أيضاً - تقويتها من أيّ تشويه يطالها مستقبلاً. والحال أننا دخلنا عصر الحروب الثّقافية، ولدينا تراث ثقافي مستنير، علينا معرفة تسويقه وحمله، كدرعٍ واقٍ، في واجهة المعركة.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

هيئة التحرير

محسن العتيقي

الإخراج والتنفيذ

عمرو الكفراوي

رشا أبوشوشة

هند آلبنسعيد

فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

وحيد الطويلة

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 107

السنة التاسعة - العدد مئة وسبعة

ذو الحجة 1437 -سبتمبر 2016

تصدر عن

إدارة البحوث والدراسات الثقافية

وزارة الثقافة والرياضة

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa

doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

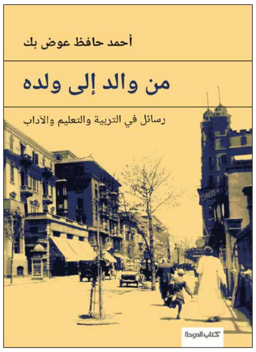
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
ديفيد اجانغو

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
صورة لأحد أحياء القاهرة
في بداية القرن العشرين





ملف

اليد تهدي وردة وتضغط على الزناد

أدب

إصدارات

كتاب

نصوص

ترجمات

سينما

معارض

بصمات

عبد العزيز المنصوري.. العائد من النّسيان



سينما

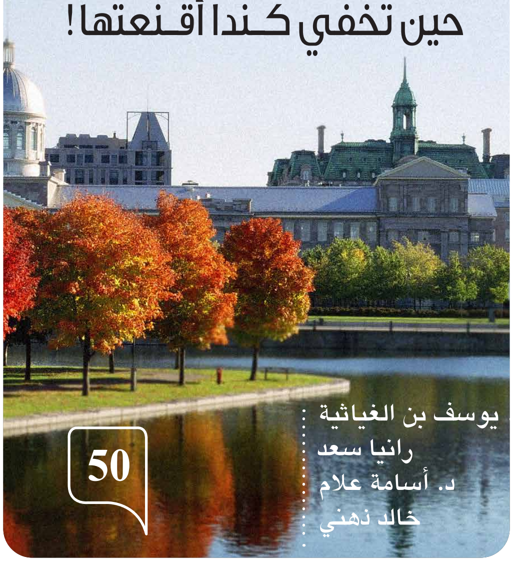
محمَّد خان كيف قرأ الواقع سينمائياً

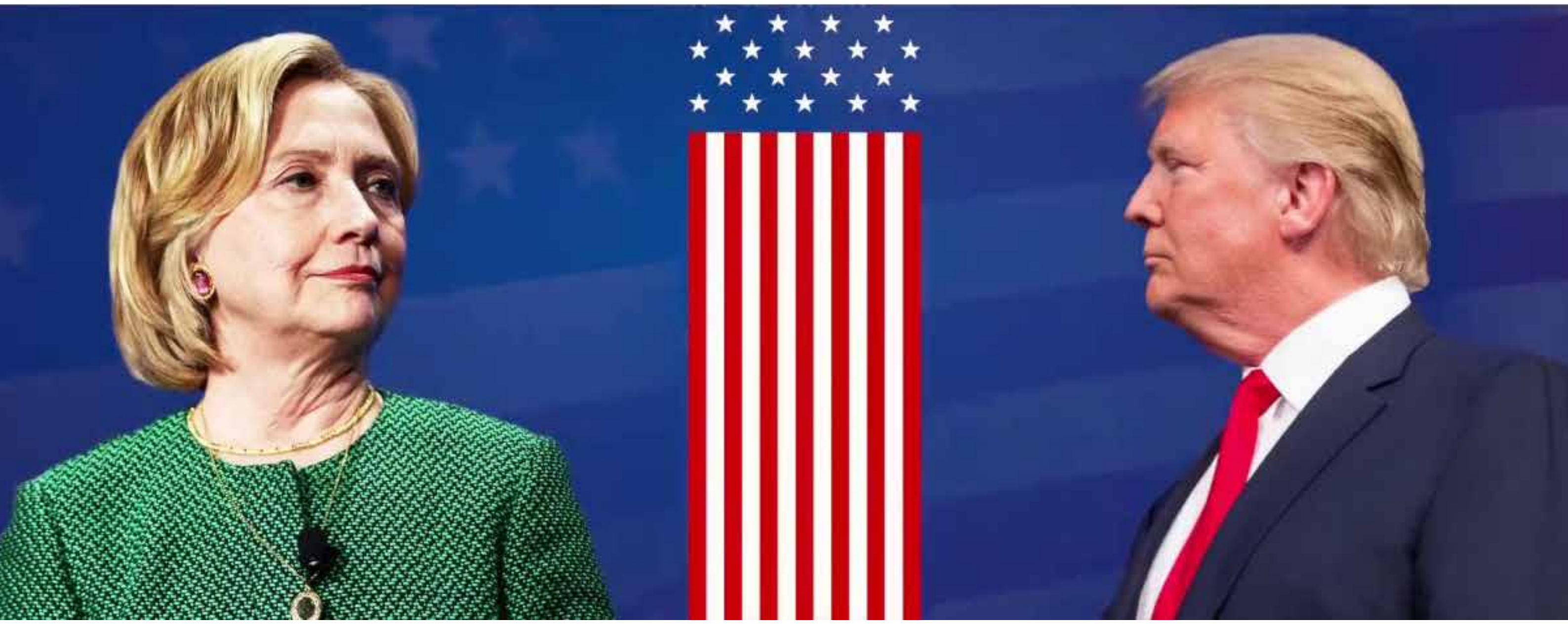


مقالات

ملف خاص

حكايات بلد
حين تخفي كندا أقنعتها !





الطريق إلى البيت الأبيض
مَشْيٌ فوق شظايا الأزمة

جمال الموساوي

على بعد نحو شهرين، تبدو الانتخابات الأميركية كما لو أنها انتخابات دولية. طقسٌ يتجدد كلّ أربع سنوات، يشارك فيه العالم من أقصاه إلى أقصاه. وربما لا يوجد حدث، إذا استثنينا مباريات كأس العالم لكرة القدم، يجذب إليه الأنظار مثل ما تفعل انتخابات الرئاسة الأميركية.

ومع أن للولايات المتحدة ثوابت لا تحيد عنها في سياستها الخارجية وفي نظامها الاقتصادي وسعيها إلى إرساء هيمنتها على العالم اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً إن لزم الأمر، حمايةً لمصالحها، فإن التنافس بين الديموقراطيين والجمهوريين من أجل الوصول إلى البيت الأبيض لا يعدم عناصر التشويق والإثارة، قبل أن ينتهي بتلك المصافحة الشهيرة، وتلك التهنئة من الخاسر للرابح، في تسويقٍ حي لصورة الديموقراطية ولنمطِ الحياة الأميركية.

في سياق تلك الثوابت، انطلق التنافس بين هيلاري كلينتون ودونالد ترامب، متمحوراً حول الجوانب الشخصية المتعلّقة بالكفاءة والقدرة على تدبير القوة الأكبر في العالم، ثم تبادل الاتهامات بشأن التورط في شبهات فساد أو التهرب من الضرائب ومعاداة أو محاباة الأجانب والمهاجرين، أو الولاء لأهداف السياسة الروسية التي ألصقتها كلينتون أخيراً بمنافسها.

وعلى عكس الانتخابات التي جرت خلال العشرين سنة الأخيرة، فإن التحديات المتعلّقة بالأمن القومي التي هيمنت على الإدارة الأميركية وعلى المرشحين للرئاسيات (العراق، 11 سبتمبر/أيلول، القاعدة، طالبان بالإضافة إلى كوريا الشمالية)، والتي شكلت ذرائع للتدخل العسكري في عدد من هذه المناطق وشن الحروب

لمطاردة الإرهاب، سلّمت، بالرغم من وجود تنظيم «داعش» حالياً، لواء الأولوية للأزمة الاقتصادية وتبعاتها منذ الحملة الانتخابية لسنة 2008 التي حملت أوباما إلى البيت الأبيض.

حصيلة ثماني سنوات من تدبير الأزمة

لقد كان على أوباما منذ انتخابه توفير أسباب إنعاش الاقتصاد الأميركي الذي تضرّر كثيراً من واحدة من أعنف الأزمات التي عرفها العالم وأدت إلى اختلالات اجتماعية، بالإضافة إلى تأثيراتها العميقة على الأداء الاقتصادي للقوة الأعظم في العالم. فسواء تعلّق الأمر بالبطالة أو انهيار دخل الأسر أو ارتفاع المديونية، وجدت إدارة أوباما نفسها أمام تحدٍّ داخلي محض قد يغذي غضب الأميركيين أكثر فأكثر، واتضح أن الواقعية السياسية تقتضي كهدف استعجالي العمل على احتواء تداعيات الأزمة واستعادة ثقة الأميركيين في أداء الاقتصاد.

لذلك تضمن خطاب التنصيب في يناير 2009 تأكيداً وإلحاحاً، على أن البلاد تمر بأزمة اقتصادية خانقة، ليس لأن الأميركيين، على حد تعبيره، أقل نشاطاً وإنتاجية، بل لأن ذلك كان نتيجة «الفشل الجماعي» في اتخاذ القرارات الصعبة لتفاديها.

أوباما وقع في ذلك الخطاب على قفزة إلى الأمام، ليقدم ملامح الولاية الجديدة والتي لخصها في فقرة جاء فيها «إن حالة الاقتصاد تستدعي تحركاً جريئاً وسريعاً. وسوف نتحرك، ليس فقط من أجل خلق فرص عمل جديدة، ولكن لوضع أسس لِنموّ جديد. سوف نبني الطرق والجسور والشبكات الكهربائية والرقمية التي ستعمل على تموين تجارتنا وعلى توحيدنا. سنعيد للعلم مكانته التي يستحقها، ونستعين بالإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيا للرفع من جودة الخدمات الصحية، وتخفيض تكلفتها».

بعد ثماني سنوات، ستكون حصيلة هذه الفقرة من خطاب أوباما هي القاعدة التي سينطلق منها التنافس بين المرشحين للانتخابات المقبلة، بالرغم من أن المراقبين والمحللين للمشهد السياسي في الولايات المتحدة يذهبون إلى أن المتحكم في توجيه الناخبين في نهاية الأمر هو الإعلام، وقوة اللوبيات المتنوعة، ثم الإثارة الشديدة التي تخلقها استطلاعات الرأي التي تصبح أكثر كثافة كلما اقترب موعد الاقتراع.

وبتأمل بعض الأرقام في نهاية ولايتي أوباما، تبدو هيلاري كلينتون في وضعية أفضل للوصول إلى البيت الأبيض، إذا أتقنت لعبة الأرقام واستثمرت تأثيرها. لقد كان معدل البطالة في العام 2008 في حدود 5.8 في المئة، وكانت الأزمة الاقتصادية في بدايتها، إلّا أن آثار هذه الأخيرة جعلت تلك النسبة في حركية متواصلة، صعوداً ونزولاً، قبل أن تستقر حسب الإحصائيات الأخيرة لشهر يوليو/تموز 2016 في حدود 4.9 في المئة، حيث بلغ إجمالي الوظائف المحدثة خلال الشهور الستة الأولى من السنة 1.13 مليون وظيفة، و14.2 مليون وظيفة منذ 2010، وهو ما يمثل في نظر أنصار الرئاسة الحالية نجاحاً للفريق الديموقراطي الحالي.

بالمقابل، أفضت خطط إنعاش الاقتصاد إلى الرفع من نسبة نمو الناتج الداخلي الإجمالي بالرغم من استمرار الأزمة. وبالعودة إلى معطيات في موقع البنك الدولي(1)، فقد انتقل الاقتصاد الأميركي من نمو سلبي (0.3- في المئة) سنة 2008 إلى 2.4 سنة 2015، مع توقعات الاحتياطي الفيدرالي بتحقيق 2 في المئة مع نهاية السنة الحالية، وهو ما يشكّل إلى حد ما عبوراً سالماً للعاصفة، بالرغم من أن هذه النسبة لم تكن جيدة كفاية لخلق وظائف أكثر. من جانب آخر، ربما تكون الولايات المتحدة قد فقدت ريادتها في مجال التجارة الدولية لصالح الصين، وقد تكون المخاوف ارتفعت أكثر مع تصويت البريطانيين لصالح مغادرة الاتحاد الأوروبي، بيد أن الأرقام المنشورة حديثاً تعكس نوعاً من التفاؤل بالعودة إلى الارتفاع خلال الفصل الثاني من السنة الحالية، حيث ارتفعت الصادرات بنسبة 1.7 في المئة مقابل انخفاض بمعدل 0.7 في المئة خلال الفصل الأول، بينما انخفضت الواردات بنسبة 0.4 في المئة. ويأتي هذا التفاؤل بعد التذبذب والمراوحة الذي عرفه القطاع، متأثراً بانخفاض أكبر للصادرات مقارنة مع الواردات، خاصة خلال العام 2015 الذي شهد انخفاض الصادرات بنسبة 7.3 في المئة والواردات بنسبة 4.7 في المئة فقط وأدّى إلى عجز متراكم بلغ في يونيو/حزيران الماضي 44.5 مليار دولار.

هذه المؤشرات المتعلّقة بالحصيلة الاقتصادية لأوباما والمؤشرات الأخرى المرتبطة بها التي تهم الميزانية والمديونية والأجور عموماً والاهتمام بالطبقة الوسطى والضرائب والإنفاق العام والاستثمار الخاص وارتفاع عدد الأسر المستفيدة من الإعانات الغذائية وارتفاع الدين العمومي، ستشكّل محور التجاذب بين المتنافسين على الإقامة في البيت الأبيض للسنوات الأربع المقبلة على الأقل، وذلك في إطار ثوابت السياسة الأميركية.

في سياق ذلك، تشتغل الآلة الإعلامية من خلال الخبراء والمحللين الاقتصاديين لترجيح كفة الاستمرارية على اعتبار الحصيلة إيجابية، أو القطيعة من منظور معاكس، وهو ترجيح سيكون محكوماً أيضاً بالقدرات التواصلية وبنوع الخطاب الذي يتبناه كلّ مرشح، وبمعنى آخر فإن عيون وآذان الناخبين الأميركيين ستركز كذلك على شفتيهما وعلى ما ينطقانه من كلام.

برنامج اقتصادي متطرف!

يبدو ترامب، في بعض توجهاته، قريباً أو متناغماً مع أطروحات اليمين المتطرف في أوروبا. لقد جعل، على سبيل المثال، حلّ مشاكل البطالة التي تواجه الأميركيين، بعد التأكيد على فشل الإدارة الحالة في تسجيل إنعاش حقيقي للاقتصاد، في طرد المهاجرين وسد الأبواب في وجه المرشحين الجدد للهجرة إلى الولايات المتحدة وبناء جدار عازل على الحدود مع المكسيك. هذه النقطة في البرنامج التي يمزج فيها بين سرقة وظائف الأميركيين من جهة، واحتمالات الإرهاب عندما يتعلّق بالعرب والمسلمين من جهة ثانية، لا تبدو في نظر المراقبين قائمة على أسس متينة، وقبل أن تكون سبباً محتملاً في انكماش الانتاج الأميركي، فهي تذهب عكس الخلاصات التي انتهت إليها الدراسات والتقارير التي تؤكد أيضاً على المساهمة الفعالة للمهاجرين في نمو وتقدم بلدان الاستقبال(2).

هذا الموقف «الانغلاقي»، يمس أيضاً التجارة الخارجية، ويتضمن خروجاً محتملاً من المنظمة العالمية للتجارة، ومراجعة لعدد من اتفاقيات التبادل الحر مع عدد من الدول، خاصة تلك الموقعة مع كندا والمكسيك، بما يعيد، في نظره، للولايات المتحدة سيطرتها على مواردها وعلى سوقها الداخلية. وتظل الصين، وسط كلّ هذا، «الخصم التجاري» الأول لترامب، حيث يسجل الميزان التجاري عجزاً بنحو 29 مليار دولار. المرشح الجمهوري يعتقد أن اللجوء إلى تدابير حمائية إزاء المنتوجات الصينية سيقلص بشكل كبير من عجز الميزان التجاري العام للبلاد، وسينعكس على الإنتاج الداخلي وتسويقه، خاصة مع ربطها بإجراءات أخرى تتعلّق بتحفيز الشركات الأميركية ورجال الأعمال بشكل عام، وكذلك تشجيع الاستهلاك. ذلك أن المرشح الجمهوري يقترح تخفيضاً كبيراً في الضرائب على الشركات من 35 إلى 15 في المئة، وإعفاء الأشخاص الذين يكسبون أقل من 25 ألف دولار سنوياً من الضريبة على الدخل في مقابل جعل الأغنياء جداً من الأميركيين يدفعون ضرائب أكثر على ثرواتهم.

بقدر ما تنطوي هذه الإجراءات، ظاهرياً، على قدر من الإيجابية، يعتقد مراقبون أنها تتجاهل مخاطر حقيقية قد تنتهي إلى عكس أهدافها. فالإجراءات الحمائية ستؤدي إلى معاملة بالمثل من قبل الشركاء التجاريين، وستخسر الشركات الأميركية كثيراً إذا تم تحجيم دخول منتوجاتها إلى السوق الصينية الواسعة الواعدة مثلاً. كما أن انخفاض مداخيل الضرائب، بالرغم من تعويل ترامب على الـ 10 في المئة التي ستدفعها الشركات الراغبة في تحويل أموالها من الخارج، سينتج عنه أحد أمرين، إما تقليص الإنفاق العمومي والتقشف، وإما تفاقم حاد في عجز الميزانية العامة للبلاد، وهو ما قد يؤثر على قطاعات حيوية مثل خدمات التعليم والرعاية الصحية والبنيات التحتية وحماية البيئة وعلى عدد الذين يعيشون على المساعدات الغذائية الذي ارتفع أصلاً في عهد الرئيس أوباما في الحالة الأولى، بينما سيرتفع الدين العمومي في الحالة الثانية وستظهر الحاجة إلى هندسة سياسات جديدة للتحفيز والإنعاش، وبالتالي ضرورة انتظار وقت إضافي لتجاوز آثار الأزمة.

فصل عازل بين البرنامجين

إذا كان دونالد ترامب قد أثار جدلاً واسعاً امتدّ إلى داخل الحزب الجمهوري نفسه سواء بنوعية خطابه أم بمحتوى تصريحاته أم ببرنامجه الاقتصادي الذي اعتبره البعض خليطاً من كل شيء وفي حاجة إلى تنسيق وإلى قابلية للتنفيذ، فإن هيلاري كلينتون، بالمقابل تبدو أكثر ارتياحاً لعدة اعتبارات. ودون الحديث عن مرورها في البيت الأبيض أو في كتابة الدولة في الخارجية، لم تكن تزكيتها من قبل الديموقراطيين مثار جدل، كما أن برنامجها الاقتصادي، يبدو، في نظر المراقبين، أكثر واقعية بالمقارنة مع منافسها.

لكن قبل استعراض بعض المقترحات من برنامجها الاقتصادي، ستكون السيدة الأولى في مواجهة جزء من الإعلام الأميركي والمحللين الاقتصاديين المقربين من الحزب الجمهوري. هؤلاء يعتبرون أن حصيلة الديموقراطيين لم تكن في مستوى تطلعات الأميركيين. حجتهم في ذلك أن عدداً من المؤشرات الاقتصادية عرفت تدهوراً مؤكّداً. في هذا الإطار، تبدو بعض الأرقام، تمثيلاً لا حصراً، محبطة، خاصة في الجانب الاجتماعي. لقد ارتفعت نسبة الأميركيين المستفيدين من إعانات التغذية من 9.3 في المئة سنة 2008 إلى 14.6 في المئة سنة 2015، كما أنه بالرغم من الانخفاض النسبي لمعدل البطالة إلّا أن المدة المتوسطة للبقاء في حالة بطالة انتقلت من 19.8 أسبوع مع بداية 2009 إلى 30.8 أسبوع خلال الفصل الأول من سنة 2015.

واقعية امرأة خبيرة

ينطلق البرنامج الاقتصادي لهيلاري كلينتون من التشكيك في قدرة ترامب على قيادة سياسة اقتصادية ناجعة، بالنظر إلى فشله كرجل أعمال في عدد من المشاريع الشخصية، قبل أن تبدي انتقاداتها لبرنامجه الاقتصادي. وهي الانتقادات التي تلتقي مع التحفظات التي عبّر عنها المحللون الاقتصاديون في أميركا، بالإضافة إلى عدد من كبار الشخصيات في الحزب الجمهوري، حول احتمال ارتفاع عجز الميزانية وتدني تصنيف الولايات المتحدة من طرف وكالات الائتمان وارتفاع البطالة



بشكل خاص.
ومع أن برنامج كلينتون يتقاطع في العناوين مع ما يطرحه منافسها، إلّا أن هناك اختلافات جوهرية بينهما. إنها لا تدعو إلى الخروج عن المسار المعولم للتجارة العالمية، وإن كانت تقترح فرض بعض الرسوم على عدد من المنتوجات القادمة من الصين وأيضاً من المكسيك. هذه الرسوم لن تصل إلى الحد الذي يجعل تلك المنتوجات غير قادرة على المنافسة، لكن كلينتون تدفع في المقابل باتجاه تمكين الشركات الأميركية من دعم عمومي للحفاظ على تنافسيتها وعلى مستوى توظيف اليد العاملة لتفادي عودة معدل البطالة للارتفاع.
في الجانب المتعلّق بالتعامل مع ملف الهجرة، تميل المرشحة الديموقراطية، أكثر لإجراءات تقضي بالتعامل على قاعدة المواطنة مع المهاجرين غير الشرعيين الموجودين في البلاد وتجنيسهم، وهو ما يمكن اعتباره وعياً بدور هؤلاء في الحفاظ على مستوى الإنتاج في قطاعات معينة لا يقبل عليها الأميركيون عادة لضعف الأجور فيها كالزراعة.
وتلتقي كلينتون مع منافسها في المقترحات المتعلّقة بملف الضرائب والنية في تخفيضها، ومع أنها تظل غير واضحة كفاية فيما يتعلّق بتصورها، فهي، بشكل عام وبالإضافة إلى زيادة معدل الضريبة على الأكثر غنى، تستهدف تحفيز الشركات الأميركية على الاستمرار في الإنتاج وفي خلق فرص العمل وفي نقل أرباحها في الخارج إلى داخل الولايات المتحدة، وسيكون على هذه الوحدات الاقتصادية أن تتجاوب بالمقابل مع نقطة أخرى في البرنامج هي رفع الحد الأدنى للأجور إلى 12 دولاراً في الساعة لتقوية دخل الأسر ولرفع القدرة على الاستهلاك.
على صعيد آخر، يشكّل التركيز على الطاقات البديلة النظيفة والرفع من الإنفاق العمومي عليها رهاناً أساسياً في برنامج كلينتون، في انسجام مع التوجهات والانشغالات الدولية المتعلّقة بالمناخ، على خلاف ترامب الذي يقترح التنصل من اتفاق باريس المبرم في السنة الماضية و«إعادة الاعتبار» إذا جازت العبارة للنفط والغاز والفحم وإلغاء القوانين المتعلّقة بحماية البيئة.
كما أن الأسواق المالية التي لم يلتفت إليها المرشح الجمهوري، تحظى باهتمام خاص من قبل منافسته التي كانت دائماً في نظر المتابعين للشأن الأميركي قريبة منها ومدافعة عنها. بيد أن هذه الأسواق التي كانت سبباً في اندلاع الأزمة التي عمل الديموقراطيون من خلال أوباما وفريقه على محاولة إطفائها، ستخضع لتقنينٍ وتقييدٍ ومراقبةٍ أكثر احتياطاً من تكرار ما حدث ابتداء من سنة 2007.

لمن تقرع الأجراس؟

لا يملك أيٌّ من البرنامجين الاقتصاديين صفة الكمال، خاصة أن الأزمة لاتزال عند العتبة. لهذا، ففي الطريق إلى البيت الأبيض أشواكٌ وإن كانت في نهايتها ورود، وبالتالي على أحد المرشحين أن يتقن المشي أكثر من الآخر. وإذا تأملنا نوايا الأميركيين فإن ثلاثة استطلاعات للرأي نشرت في بداية شهر أغسطس/آب منحت لهيلاري كلينتون تقدّماً بفارق وصل إلى 8 نقاط. إلّا أن ترامب بإمكانه تحقيق «اختراقات»، بالرغم من صعوبة ذلك، إذا ساعده الإعلام صاحب الدور المحوري في تشكيل الرأي العام في الولايات المتحدة.

هوامش:
1-http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?locations=US
2 - يمكن مراجعة مختلف تقارير منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية والمنظمة العالمية للهجرة وغيرهما والتي تؤكّد أن للهجرة جوانبها الإيجابية في تسريع نمو الاقتصادات المستقبلة.



بالرغم من توفُّر منشأة قصر المؤتمرات التي تتَّسع لاستضافة القمّة العربية، إلّا أن الحكومة الموريتانية اختارت المخيَّم التراثي «القرية الثّقافية»، واجهةً لاستقبال ضيوف قمّة الأمل العربية التي انعقدت في نواكشوط، أواخر يوليو/تموز الماضي. الاختيار لا يخلو من دلالات رمزية، يعكسها الواقع العربي، فلا مشترك يدعو للالتئام العربي أكثر من العودة إلى الجذور التراثية ممثَّلة في أصالة الشعوب العربيّة، وعراقتها الحضارية.

خيمة قمّة الأمل

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

لم يجد بلد محدود الموارد كموريتانيا، ما يقدّمه لضيوف قمّة الأمل من وجبة أغنى من ثقافته وتراثه، فالأمد القصير الذي راهنت حكومته على الإعداد لقمّة عربية فيه لم يتجاوز ثلاثة أشهر، وهي فترة غير كافية للتهيئة لحدث كهذا في أهمّيته وضخامته، لذا كان البديل هو إنشاء القرية الثّقافية لكونها أقلّ تكلفة وأكثر تأثيراً، فكانت بذلك معرضاً غنيّاً للزوار العرب قدّمت فيه مختلف ألوان وفنون الثّقافة الموريتانية في سلسلة خيام اشتملت على ثمانية عشر جناحاً، عكست التنوُّع الثّقافي الموريتاني.
تضمنت الخيام أجنحة متعدِّدة عرضت فيها نماذج من المخطوطات النادرة، والكتب والمؤلفات النفيسة لعلماء شناقطة في العصر الذهبي لازدهار الثّقافة في هذا البلد، وأخرى لمؤلفين محدثين. كلّ خيمة خصصت لعنصر تراثي أو علمي، كخيمة المحظرة الموريتانية، السينما، الآلات الموسيقية، كما خُصّصت للشعر والأدب والفكر خيمة خاصة، حيث صدحت حناجر الشعراء ولهثت ألسن المفكّرين بندوات فكرية وثقافية كان مرتكزها إضاءة الجوانب التاريخية والعلمية في هذا القُطر القصي من خريطة الوطن العربي، رغم قربه الوجداني والمعرفي الذي يجعله في المركز. ومما قُدّم ضمن هذه الندوات ثلاث محاضرات، كان موضوع الأولى حول إسهام العلماء الموريتانيين في نشر الثّقافة الإسلامية وعلومها، وخصصت المحاضرة الثانية للحديث عن أهمية البعد الثّقافي في مستقبل التكامل العربي مع إبراز جوانب من الدور الموريتاني في هذا التكامل، فيما تركزت المحاضرة الثالثة على البعد الكوني والنزعة الإنسانية في التصوف الشنقيطي ودورها في تعزيز التواصل بين ثقافات الشعوب. كما أقيم بالقرية الثّقافية معرض فَنّي لفنانين موريتانيين، اشتمل على جناح خاص بالطوابع البريدية يحكي تطور هذه الصناعة التاريخية، بالإضافة إلى عينات من الآثار والتحف النادرة لمجموعة من العملات التي استخدمت في البلاد عبر تاريخها، فضلاً عن منتجات الصناعة التقليدية ونماذج من الألعاب التقليدية

عرضت بالمخيم الثّقافي الذي أراده القائمون على إعداد القمة فرصة تعطي للزائر العربي صورة مصغرة ومتكاملة عن مختلف أوجه الحياة الموريتانية في مجالات ثقافية واجتماعية واقتصادية.

الخيمة والناقة

وبالرغم من توفر منشأة قصر المؤتمرات التي تتسع لاستضافة القمة العربية إلّا أن الدولة عن وعي آثرت الخيمة كرمز عربي أصيل لبلد لا يزال كثير من سكان صحرائه الفسيحة يعيشون تحت ظلال الخيام العربية الأصيلة، ذلك أن تاريخ الاجتماعات السياسية الموريتانية يرتبط بهذا الرمز، فقد انعقد أول اجتماع لأول حكومة موريتانية في نواكشوط تحت خيمة قبل أن تشيّد المباني الحكومية وينشأ القصر الرئاسي، وتبنى العمارات. ولكي يتكامل البعد التراثي في استقبال ضيوف القمة العربية حشدت الدولة على طول طريق المطار جِمالاً يحمل ركبانها أعلام الدول العربية بأيديهم على إحدى «العَلَيَّتين الناقة والنخلة» في مشهد يرى المجتمع الموريتاني فيه أسمى درجات الاعتبار والإكبار للضيوف الكبار، وهذا العدد الكبير الذي يناهز ألفي رأس من الإبل ليس غريباً على بلد تقدر ثروته الحيوانية بالملايين، وقد ازدان الركبان المستقبلون بالزيّ التقليدي.

ليالي القمة

أنعشت ليالي قمّة الأمل تحت الخيام التراثية المجهزة بآخر تقنيات الاتصالات بقراءات شعرية وألوان من الغناء والفلكلور الوطني، عاش فيها أبناء الخيمة العربية الواحدة لحظات من الانسجام والتناغم، بعيداً عما يكدر صفو حياة العربي في ربوع كثيرة من وطننا العربي الكبير الذي أثقلته الآلام والمآسي بالهموم، وقد أمتعت ليالي السمر جمهورها العربي بأحلى ما شدا الشعراء أو تغنّى به المطربون من كلمات ترحيب، أبرزها نشيد من إنتاج اتحاد الأدباء والكتّاب الموريتانيين بأداء فرقة أهل النانة تفيض كلماته بالترحيب:



مرحباً قادة العروبة أهلاً

قد نزلتم بين الجوانـــح سهلا

هذه موريتاني شعب أصيل

عربي قد طاب فرعاً وأصلا

طلع الخير منذ أتيتم إلينا

أملاً رائعاً لقاء ووصلا

فهنيئاً لكم وطبتم مقاماً

مرحباً مرحباً. وأهلاً وسهلا

كما تفاعل مع هذه المناسبة كتّاب موريتانيا ومفكّروها؛ المدون والسفير السابق المختار ولد داهي كتب عن القمة بوصفها فرصة «للتسويق الإعلامي» والسياسي للبلد الموريتاني، وقال: «يتمنى العديد من الحادبين على الوطن أن يتم وبإحكام وجودة وإتقان تنظيم بعض المناشط العلمية والثّقافية الموازية يوماً أو يومين قبل موعد القمة كتنظيم «مخيم للمحظرة الموريتانية» و«مخيم للشعر» و«مخيم التنوُّع العرقي والثّقافي» و«مخيم للحريات العامة والديموقراطية» وذلك ضماناً لتوفير مادة فكرية وثقافية وسياسية تنفع الضيوف الإعلاميين و«الاستراتيجيين» وتحقّق مزيد التعريف الإيجابي بالبلد عطاءً علمياً وتنوعاً ثقافياً وتقدُّماً سياسياً...». فيما اتجه كتّاب آخرون نحو التنظير للقمة، محللين ظروفها بإبراز جملة من التحديات التي تواجهها؛ إذ حرّر الكاتب محمد الأمين ولد الكَتّاب مقالة مطولة عن القمة استعرض فيها «ملامح خطة استراتيجية شاملة ومتعدّدة الأبعاد قد يكون من شأن نظر قمّة الأمل في كلّ أو بعض جوانبها أن يفضي ولو جزئياً إلى تخطي الجمود الذي تعاني منه أوضاع الأمة العربية حالياً، وصولاً إلى تلبية طموحات الشعوب العربية وإلى الاستجابة لتوقعاتها، وتحقيقاً فوق هذا وذاك لما تنيطه هذه الشعوب من آمال عريضة بهذه القمة التي أطلق عليها اسم «قمّة الأمل»».

وختم الكاتب مقالته بخطاب موجه إلى القادة، متوسلاً منهم تحقيق آمال الشعوب المكلومة التي ترمقهم بعيون الرجاء: «وهذا الأمل الذي تنتظر تحقيقه الجماهير العربية بفارغ الصبر، لا يجمل بالقادة العرب أن يخيبوه ولا أن يخذلوا الشعوب العربية التي لم تعد تتحمل ما تعانيه بلدانها من فرقة ووهن وتبعية وهوان رغم إمكاناتها الهائلة ووسائلها الضخمة. ولا بأس في هذا المقام أن يستحضر العرب في قمّة الأمل هذه، قول شاعرهم أبي الطيب المتنبي:

ولم أرَ في عيوب الناس عيباً

كنقص القادرين على الكمال

موسم «أصيلة» الثّقافي..
ما له وما عليه

أصيلة: محمد عبد الصمد الإدريسي

في النصف الثاني من شهر يوليو/تموز المنصرم انتعشت الحركة في نهارات وليالي مدينة أصيلة الصغيرة النائمة على بحر المحيط الأطلسي شمال المغرب. لم يكن الحدث إلّا «موسم أصيلة الثّقافي» الذي جمع حشداً من رجال الثّقافة والإعلام وأصحاب القرار في دورته الثامنة والثلاثين، حاثاً خطاه نحو إتمام العقد الرابع من مسيرته. تجربة ممتدة حوّلت المدينة إلى قبلة ثقافية ولم تعد معها أصيلة تلك القرية المنسية. في هذه الدورة حضر مثقفون وفنانون من الدول العربية وأوروبا وآسيا، ما يعني أن الملتقى يضيف زواراً جدداً ويبرز عند كلّ موسم بصحة جيدة. شوارع المدينة ومؤسّساتها لا تخفى على بصمة الموسم أينما ولّيْتَ وجهك؛ يكون السؤال الملح: هل حقاً قد تفلح الثّقافة في ترميم وجه المدينة؟

في العادة تقف الثّقافة منتظرة عطاءات رجال السلطة والمجالس المنتخبة من أجل إنجاح أوراشها، لذلك من الصعوبة مساءلة الثّقافة عن دورها في التنمية. لكن ما يشجع على السؤال بهذا الصدد هو اجتماع قيادة المنتدى الثّقافي في يد الجهة المشرفة على مجلس المدينة ذاتها، ما يعني أن كلّ الظروف هنا متيسّرة لجعل الموسم مختبراً لتجريب قدرة الثّقافة على التحوّل إلى ورش لتنمية المدينة أو فشلها في ذلك.

قبل أربعين سنة كان المكان عبارة عن قرية مغمورة في شمال المغرب تدعى «أصيلة» أو «أزيلا» لا يسمع بها إلّا القريبون منها. في الدورات الأولى للموسم اضطر بعض المثقفين أن يتنقل من محطة القطار إلى حيث كان يعقد الملتقى بواسطة دابة في غياب أي وسيلة مناسبة للمواصلات إذاك، كما يحكي لنا بعض أعضاء المؤسّسة. شيئاً فشيئاً بدأ موسم أصيلة يراكم دوراته الأولى، مكتسباً شهرة بين المثقفين بادئ الأمر الذين اكتشفوا هذه المدينة الصغيرة والهادئة التي ستصبح في ما بعد قبلة للمثقفين والكتاب والمبدعين من داخل المغرب وخارجه. وحسب عبد اللطيف الطود أحد أعضاء مؤسّسة موسم أصيلة، فإن كلّ ما يمكن أن تراه في هذه المدينة الآن هو بفضل موسمها الثّقافي. مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية حيث تنظم الندوات كان في أصله عبارة عن إسطبل للدواب، كما يؤكّد محدثنا، مفيداً أنه عند أول معرض فنّي فيه للفنان المغربي «فريد بلكاهية» كان كلّ شيء ما يزال بالقصدير قبل أن تتحوّل الأمور إلى ما هي عليه الآن. وبسبب تردّد المثقفين والمسؤولين الكبار على المدينة أصبحت الحاجة ملحّة لتطوير البنية التحتية للمدينة بما فيها حتى الكهرباء والماء الذي سبب متاعب في الدورات الأولى للموسم. ويسجل الموسم أن فنانين شاركوا في تبليط بعض أرصفة المدينة، كما هو الشأن بالنسبة للشارع الرئيسي الذي أنجز رصيفه الأول الفنان فريد بلكاهية ورصيفه الثاني الفنان المليحي.

إشعاع يجلب المشاريع

لا تخطئ عين الزائر للمدينة المنشآت الثّقافية الكبرى التي تنتصب في قلب المدينة. مركز الحسن الثاني للملتقيات، ومكتبة الأمير بندر بن سلطان، وقصر الثّقافة، مؤسّسات أنشئت بتمويلات خليجية من السعودية والكويت والإمارات وغيرها. ما بين تلك المنشآت يُغَيّر «موسم أصيلة» وجه المدينة الصغيرة، وتتقدم الأشغال على قدم وساق في مشاريع أخرى جلبها الإشعاع الثّقافي. من بينها متحف أصيلة، الممول من قبل صندوق أبوظبي للتنمية، ومشروع بناء مدرسة ممولة من ذات الصندوق، الذي يساهم كذلك في بناء المحطة الطرقية للمدينة. هي مراكز ثقافية تنتعش فيها الحركة طيلة أيام الموسم، لكن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن لبقية أيام السنة فيها وجهاً آخر. إحدى الشابات المساعدات في التنظيم سألناها كم تشتغل هذه المؤسّسات في السنة، فلم تتردّد في الإجابة 15 يوماً في الصيف، لتترك لضحكتها إتمام الجواب المخجل. ليست الشابة الوحيدة التي تصرح بهذه الحقيقة الظاهرة للعيان. فما يؤكّده عدد من المتابعين هو أن مؤسّسات أصيلة التي جلبها الموسم، على الرغم من أهميتها، لا تدب فيها الحركة إلّا لمدة أسبوعين في الصيف أو لاستضافة بعض المنتديات أو الملتقيات الوطنية أو الدولية الأخرى لأيام معدودات أُخرى. مكتبة بندر بن سلطان على سبيل المثال ببنائها الفخم لا تتضمن قاعة المطالعة فيها إلّا قليلاً من إصدارات منتدى أصيلة وبضعة أعداد من مجلات خليجية. وهو الأمر الذي يحتاج، حسب عدد من التقيناهم، إلى تجديد النظر من أجل

وضع استراتيجية تقريبية يجد معها المواطن ذاته في قلب النشاط الثّقافي طيلة السنة.

في انتظار ذلك فإن ما يوفره الموسم من إشعاع ثقافي على الرغم من محدودية زمنه في السنة، فقد حوّل مدينة صغيرة نائمة في شمال المغرب إلى معلمة عربية متلحفة بالثّقافة والفَنّ والأدب وتسبق صورتها في المخيلة العثور عليها في الخريطة.

من يتجول في المدينة القديمة لأصيلة، يكتشف مقدار الأريحية والصفاء والأمان الذي يمكن أن تبثه الأمكنة في نفوس زوارها لحظة تكون مزينة بمظاهر الجمال والإبداع والنظافة. هنا من أهم إضافات الموسم التي لا تخطئها العين، إضفاء لمسة جمالية وفَنّيّة على المدينة وتربية النشء على ذلك. يوفر ذلك لسكانها وخاصة من الأطفال ثقافة بصرية، حيث تبدو المدينة العتيقة كمتحف حي. يؤكد أحمد فتاح بن علال صاحب مكتبة بالمدينة، وهو الذي رافق الموسم الثّقافي منذ نشأته، أن «هذا المهرجان خَرّج الكثير من الفنانين الشباب وجعل لمدينة أصيلة سمعة فَنّيّة وثقافية كبيرة وهي التي لم تكن معروفة في الخريطة ولا تذكر حتى في أحوال الطقس على حد قوله، قبل أن تتحوّل من 10 آلاف نسمة إلى أكثر من 30 ألف نسمة حالياً». ويضيف بن علال، أن شعار «الثّقافة في خدمة التنمية» الذي تم رفعه منذ الدورات الأولى قد أعطى أكله بعدد من المشاريع التي عرفتها المدينة وبالتردّد الكبير عليها وما خلقه المنتدى فيها من رواج غير مسبوق».

كما يكتشف الزائر، أن الأعمال الفَنّيّة التي يساهم في رسمها أطفال المدينة؛ تظل سنة كاملة ولا يمكن- حسب المشرفين- أن تجد طفلاً يُخَرّب حائطاً أو يمسه بسوء وقد كانت له مساهمة في تزيينه.

تجربة موسم أصيلة الطويلة متفردة في الوطن العربي، وفي المغرب الذي تتضخم فيه كلّ سنة العديد من المهرجانات، والتي على الرغم من ضرورتها إلّا أن نمطيتها وغياب رؤية أو استراتيجية لجعلها في قلب التنمية، لا يضيف أي جديد ويجعل الحاجة ملحة لظهور مهرجانات ثقافية كبرى. في أصيلة حتى الشوارع والساحات والحدائق فيها شيء من روح الثّقافة، حيث أغلبها يحمل أسماء مفكرين وأدباء مغاربة وعرب؛ مثل محمود درويش والطيب صالح ومحمد عابد الجابري. وعدا بعض الأحياء الأخرى في الجهة الخلفية التي لا تحمل أي أسماء من ذلك النوع، بل توصف بأنها أحياء صفيحية، وينتظر سكانها أن يشملهم نماء المدينة وجمالها؛ تكسر أصيلة قاعدة المهرجانات الغنائية بمهرجان ثقافي متميّز ومتنوّع يهتم بالفكر والأدب والفَنّ، وأفلح في إخراج المدينة من محليتها الضيقة إلى مدينة مشرعة على آفاق أرحب، حيث المعنى الحقيقي للمدينة التي فيها كلّ شي مُؤَنْسَن وأليف بما في ذلك الجدران حينما تحكي قصة أو تاريخاً أو تحتضن رسومات ملونة.







الجزائر العاصمة (مركز المدينة)

تفتقر الجزائر، إلى مجلّات أدبية وثقافية متخصّصة، تُعنى بالشأن الثّقافي، والأدبي والفكري، على غرار العديد من الدول العربية التي لها تاريخ عريق في هذا المجال، والأمثلة كثيرة. الجزائر، حتى اليوم، لم تفلح في إنجاز مجلة ثقافية واحدة تستمر في النشر. فأين يكمن الخلل؟ لماذا فشلت مجلات مثل «آمال» و«الثّقافة»، و«التبيين» في الاستمرارية والصمود، وانتهت كلها إلى التوقف والاختفاء، وأحسنها حالاً، إلى عودة متذبذبة وخجولة؟

غياب المجلّات الثّقافية في الجزائر

أزمة مجلّات أم أزمة سياسة ثقافية؟

استطلاع: نوّارة لحرش (الجزائر)

حول هذه المسألة، يتحدث لنا محمد جديدي (باحث بقسم الفلسفة بجامعة قسطينة) موضّحاً: «عدم وجود مجلات ثقافية في الجزائر واقعياً أو افتراضياً (إلكترونياً)، يبعث على الاستغراب حقاً، وربما الأغرب منه أننا لا نجد المجلات الثّقافية ذات القيمة العالية فكريّاً وعلميّاً وفَنّيّاً، وهذا الأمر في حد ذاته يثير في نفوسنا تساؤلات عن سر هذا الغياب». جديدي أضاف بنبرة متأسفة: «هذا الواقع يبعث فينا السؤال: إذ كيف لبلد بما فيه من مثقفين شهرتهم وصلت خارج الديار وبما فيه من طاقات إبداعية في كلّ المجالات الثّقافية وبكلّ المؤهلات التي يمتلكها فكرياً وفَنّيّاً، مادياً ومعنوياً وحتى جغرافياً وتاريخياً ولكن في نهاية المطاف لا تجد في أكشاكه مجلة ثقافية واحدة تبرز هذا الزخم المتنوّع ثقافياً؟، مع كلّ هذا نأسف لعدم وجود مجلة فلسفية أو مجلة فَنّيّة أو مجلة أدبية أو علمية أو غيرها من المجلات الثّقافية العامة أو المتخصصة».

من جهته، يقول الكاتب والمترجم السعيد بوطاجين: «المجلات، سمة

حضارية تعكس وجه البلد، ولو جزئياً، وهي ضرورية في حياتنا، وأظنّ أنّ افتقارنا إلى هذه المجلات، وإلى جزء مهمّ من طرائق تكريس تقاليد المطالعة، يرجع إلى عوامل مركبة ومتداخلة، وقد يتعذر الفصل بينها بالنظر إلى تكاملها. إن لم تكن، في جوهرها، أمرا واحداً قابلاً للتجزيء». صاحب «اللعنة عليكم جميعاً»، أضاف في ذات المنحى: «هناك أوّلاً مسألة المقروئية: يجب الإقرار بأن القراءة في البلد متدنية جداً، وللتمثيل على ذلك يمكن أن نأخذ الجامعة الجزائرية عينة مثالية تعكس الوجه الشاحب للكِتاب عامة، دون الحديث عن المجلات. (سكان الجامعة) غير معنيين بالمطالعة، نظراً لأسباب كثيرة مرتبطة بالوضع العام، وبالجانب النرائعي المباشر. حيث توجد المنفعة الآنية التي تفيد تحقيق شيء له علاقة بالشهادة أو بالرتبة، لا غير».

بوطاجين واصل مبرّراً: «أيضاً إذا كان الطلبة غير مستعدين لقراءة مؤلف في المكتبة، ومجاناً، فإنّ الاهتمام بشراء مجلة سيكون في المرتبة ما بعد الأخيرة من انشغالاتهم. لا يمكن في هذا الوضع المتردي الحديث عن التفكير في مجلات ما دمنا لا نقرأ الكُتب المجانية». وخَلُص متسائلاً: «أمّا إن كنّا نقصد مجلات بحجم المجلات العربية المكرسة، فتلك مسألة ترتبط أساساً بعدة هيئات ومؤسّسات، بداية بوزارة الثّقافة، مروراً بالشركات والجمعيات ومختلف الوزارات وما يمكن أن يقدمه رجال الأعمال، كما في المشرق والخليج، وهذا مستبعد في ظل الفهم الحالي للثّقافة ودورها في تنشئة الأمة. تبدو المسألة ها هنا شبه سريالية، لأنّه من المستبعد أن يضحي الناس بأموالهم خدمة للأدب والفكر، تلك آخر انشغالاتهم. ثمّ ماذا نفعل بمجلات لا تُقرأ؟ ذلك هو السؤال».

أما الناقد والكاتب بن ساعد قلولي، فيرى أن انعدام سياسة ثقافية شاملة هو السبب في افتقار الجزائر إلى مجلات ثقافية وأدبية. ويقول في هذا الصدد: «أعتقد، أن خلو الفضاء الثّقافي الجزائري من مجلات أدبية فكرية ودوريات متخصصة على درجة كبيرة من النوعية شكلاً ومضموناً، أو عدم استمرارية وديمومة بعض المجلات الأدبية القليلة جداً التي كانت تصدر بين الحين والآخر، يتجاوز مجرد البحث في أسباب الغياب الفادح أو الانقطاع، لكونه يتصل اتصالاً وثيقاً بمسألة انعدام رؤية واضحة المعالم لسياسة ثقافية شاملة، يتم فيها التخطيط لمشاريع ثقافية على اتساع الثراء الإبداعي الجزائري السائد بمختلف مكوناته». وحسب المتحدث، يفترض في السياسة الثّقافية التي ترعاها الوزارة الوصية أن يتم الاعتماد فيها على المدوّن والمكتوب، بدل التركيز على مظاهر الثّقافة الكرنفالية، وأن توفر ما يكفي من أسباب الدعم المالي غير المشروط للهيئات الثّقافية والمدنية. ويرى أيضاً أنّ المجلات يجب أن تشرف عليها نُخب متعدّدة (أدباء ونقاد) تشتغل بهدوء ضمن محاور معرفية وإبداعية، تتناول قضايا الإبداع والثّقافة العربية المعاصرة.

وحول الأسباب في غياب مجلات ثقافية في الجزائر يصرح ساعد قلولي بأنه: من الطبيعي أن نجد من يُرجِع ذلك إلى العوامل السوسيو- اقتصادية وغلاء سعر الورق وغيرها من الحجج الواهية. ومع ذلك، يضيف المتحدث، بأن كلّ المجلات الأدبية الجزائرية التي تظهر وتختفي بين الحين والآخر، هي مجرد مغامرات وجهود أفراد لا يملكون من الإمكانات ما يجعل هذه المشاريع تقاوم إرادة البقاء، ولذلك سرعان ما تختفي.

بدوره يستغرب الكاتب والمترجم بوداود عميّر، من كون الجزائر وبكلّ إمكانياتها المالية والثّقافية لا تملك مجلة ثقافيّة واحدة، قائلاً: «لا شك أنّ للجزائر تقاليد راسخة في إنتاج المجلات الثّقافية، ففي الثمانينيات كانت تصدر مجلات: الأصالة، الثّقافة، ألوان، وآمال، التي تُعنى بأدب الشباب، الشاشتان التي تُعنى بالسينما، ناهيك عن المجلات المخصصة للأطفال والمرأة، وكانت تعتبر بفضل ما كانت تحويه من مواد ثقافية وفكرية عميقة، بمثابة مراجع للبحث لا مناص منها. للأسف جميع هذه العناوين اختفت ماعدا عنوانا أو عنوانين، عادت مجلة الثّقافة ومجلة آمال مثلاً ولكنها عودة متعثرة إن لم نقل فاشلة، وهكذا وجدت الجزائر نفسها بإمكانياتها المالية والثّقافية دون مجلة ثقافية ذات بال، في حين تحفل دول عربية أخرى بمجلات ثقافية راقية فرضت وجودها على الساحة العربية. وفي هذا السياق أشاد بوداود في تصريحه، ببعض التجارب النوعية التي حقّقتها بعض الدول العربية والخليجية في إصدار مجلات والحفاظ على خط استمراريتها وازدهارها، وقال بهذا الخصوص: «يبدو في السنوات الأخيرة، وهو أمر يدعو حقّاً للتنويه، أن ثمة تنافساً قائماً على مستوى الوطن العربي في السعي إلى إصدار مجلات ثقافية بإمكانيات مادية وبشرية هائلة، مجلات لا تطمح إلى تحقيق مكاسب تجارية على الإطلاق، بدليل أن البعض من هذه المجلات ترفق معها كُتباً مجانية... ولعلّ المتفحص لسعر المجلة يندهش للثمن الزهيد الذي قد لا يغطي حتى ربع صفحات من مجلة تتجاوز صفحاتها في كثير من الأحيان مئة صفحة، ناهيك عن الكِتاب المرفق كهدية مجانية».

ويختم بوداود استطلاعنا بالقول: ما يُهدر من أموال على مهرجانات ومناسبات عابرة كان يمكن استثماره في إنتاج وإصدار مجلات ثقافية محترمة منتظمة الإصدار، تسعى إلى التعريف بالتاريخ الجزائري القديم والمعاصر والاطلاع على الثّقافة الجزائرية المتنوعة التي هي في أمس الحاجة إلى منبر يتيح التعريف بزخمها وتنوعها إلى مختلف البلدان العربية والعالم».



عدد من الروائيين العرب يتفقدون خارطة كتارا (أرشيف)

جائزة «كتارا» للرواية العربية في دورتها الثالثة

الدوحـة: طه عبدالرحمن

مع إعلان المؤسّسة العامة للحي الثّقافي «كتارا» فتح باب الترشح للدورة الثالثة من جائزة كتارا للرواية العربية للعام 2017م، وما يصاحبها من مهرجان للرواية، يكون الملتقي العربي أمام فضاء جديد، عندما يجرى تحفيز المبدعين لضخ منتوجاتهم الأدبية، بغية إثراء حالة الإبداع ذاتها، وهو ما يستفيد منه بالتالي القارئ العربي.

من هنا، وحينما تواصل «كتارا» فتح الباب أمام نسخة جديدة من جائزتها للرواية العربية، لتضاف إلى الأخرى المعروفة باسم (#جائزة_كتارا_تويتر) في الثّقافة والفنون، والتي تُنظمها عبر موقع التواصل الاجتماعي «تويتر»، فإن كلّ هذا الفضاء من الجوائز، يعكس أن هذا الصرح الثّقافي يسعى إلى أن يكون له تواجده عبر ألوان الإبداع المختلفة، بل ومسايرة المنصات الرقمية، بهدف إثراء وتنويع المشهد الثّقافي، بحيث لا يكون مقصوراً على جنس أدبي بعينه.

ويعكس هنا أن مثل هذه الجوائز لم تكن بمحض المصادفة، بل وُلدت في إطار استراتيجية مؤسّسية، وهو ما تقر به المؤسّسة ذاتها، بأن هدفها إثراء المشهد الثّقافي محلياً وعربياً ودولياً، لتضاف إلى غيرها من الفعاليات الأدبية الكبيرة التي تقيمها، ومنها أروقة الكتب، بجانب المعارض التشكيلية المتنوعة، خلاف فعاليات أخرى، ذات صلة بالمشهد الثّقافي العربي.

ومع الإعلان عن النسخة الثالثة لجائزة الرواية العربية بكلّ ما حملته من جديد، تكون هذه المسابقة قد تحقّق لها نقلة نوعية، منذ أن تمّ الإعلان عنها عام 2014م، ما يجعل أنظار الروائيين العرب تتجه صوب هذه الجائزة، التي يتواصل الاستمرار في قبول مشاركاتها منذ وقت إعلانها- مطلع شهر أغسطس/آب الماضي- وحتى 31 ديسمبر/كانون الأول 2016، دون قبول أية مشاركة بعد هذا التاريخ. في الوقت الذي سيجرى فيه توزيع جوائز النسخة الثانية من ذات المسابقة خلال الفترة من 10 إلى 12 أكتوبر/تشرين الأول المقبل.

ومن ثمار هذه النقلة النوعية إضافة فئة جديدة للنسخة الثالثة من المسابقة تعنى بروايات الفتيان غير المنشورة، لفتح المجال أمام الروائيين العرب للإبداع في مجال جديد، يحاكي فئة مهمة من الجمهور وهم اليافعون، ممن تصل أعمارهم من 12 إلى 20 سنة، علاوةً على زيادة القيمة المادية لفئات الجائزة.

ويأتي الإعلان عن النسخة الجديدة للجائزة، بعدما حقّقت دورتاها السابقتان تطوّراً لافتاً. إذ تشير الأرقام إلى أن أكثر من ألف رواية قُدمت للمشاركة في الجائزة بدورتها الثانية، بعدما أصبحت قيمة جائزتها 725 ألف دولار أميركي، واستحداث جائزة النقد الروائي. كما شاركت بالمسابقة 234 رواية منشورة، و732 أخرى غير منشورة، إضافة إلى 38 دراسة نقدية غرد النص عبر «تويتر». ومن بين تلك المشاركات 219 مشاركة نسائية، مقابل 777 مشاركة للرجال.



جانب من معرض الرواية العربية (أرشيف)

وتصدرت مصر الدول المشاركة بحوالي 311 مشاركة، تلتها المغرب بنحو 112 مشاركة، والعراق بحوالي 100 مشاركة. في حين شاركت السعودية بقرابة 35 مشاركة. بينما تنافس على الجوائز 7 مشاركات من دول غير عربية، مثل السويد وإريتريا ونيجيريا.

وبالمقابل، فقد تمّ استلام 236 رواية منشورة خلال الدورة الأولى للجائزة. منها 85 رواية منشورة عام 2013م و151 رواية منشورة عام 2014م. بينما جرى قبول 234 رواية منشورة بالنسخة الثانية، ما يدل على الإقبال اللافت الذي لاقته هذه الفئة من قبل الروائيين العرب.

ومن خلال مقارنة إحصائية مغايرة بين مشاركات الدورة الأولى والأخرى الثانية، فقد أظهرت المقارنة استقطاب عدد أكبر من المشاركين في نسختها الثانية، مقابل النسخة الأولى، الأمر الذي يتم تفسيره على أنه حرص من الجائزة على ترسيخ مكانتها، دون إغفال أنها في طور النشأة، ولكنها كما يبدو نشأة صاعدة، تسعى إلى أن تكون فتية.

هذا الرصيد من المشاركات للجائزة، يعني أن الفعل الثّقافي لدى المؤسّسة يسعى جاداً لتحقيق هدفه، برفد الساحة الثّقافية المحلية والعربية بكلّ ما هو مبدع، على نحو ما حملته شروط الجائزة من أن تكون عملاً روائياً منشوراً أو غير منشور، وليس مجموعة قصصية، أو قصائد شعرية، دون أن يتم منحها لأي أعمال قد سبق لها الفوز بجوائز أخرى، وأن يكون المشارك على قيد الحياة، كما لا يحق له الترشح بأكثر من عمل واحد. وتشترط لجنة الجائزة مراعاة العمل المقدم إليها لحقوق الملكية الفكرية وقوانين ولوائح المطبوعات والنشر، وأن يكون قد تمّ إنتاجه بدءاً من شهر يناير وحتى آخر شهر ديسمبر/ كانون الأول 2016م، وأن يكون غير مترجم.

وبنظرةٍ على مخرجات الجائزة، فإن «كتارا» تعمل على ترجمة الأعمال الفائزة بمسابقة الرواية العربية إلى اللّغتين الإنجليزية والفرنسية، وطباعتها وتسويقها. كما تقوم بتحويل الرواية الصالحة فَنّيّاً إلى عمل درامي، علاوةً على نشر وتسويق الروايات غير المنشورة. وستقوم لجنة الجائزة بتقديم مزايا أخرى للروايات والدراسات الفائزة. منها: طباعة وتسويق الفئة التي تمّ استحداثها أخيراً والمتعلّقة بروايات الفتيان.

ويبدو أن ملمح الانفتاح على الثّقافات الأجنبية، حاضر في ذاكرة «كتارا» من خلال حرصها على ترجمة الأعمال الفائزة إلى لغتين أجنبيتين، والدليل على ذلك إعلان رسمي لها بأن الأعمال الفائزة بالنسخة الأولى هي قيد الطباعة حالياً، وأنها سترى النور خلال مهرجان نسختها الثانية للرواية العربية، المقرّر له شهر أكتوبر/تشرين الأول 2016م، والذي سيشهد الإعلان عن الفائزين بهذه الدورة.

هذا الانفتاح يعزز من أن ركيزة «كتارا» في فعل ثقافي، لا يقف عند حدود المحلية، بل يتخطاه إلى العربية، ومنه إلى العالمية، وهو الفعل الذي يتجاوز الجوائز المادية، إلى المنجز الثّقافي الشامل، بما يجعل «كتارا» منصة للرواية العربية، وتعريف الثّقافات الأخرى بها.

مثل هذا الهدف، حتماً سيكون باعثاً على تفجر طاقات المبدعين، على نحو ما ظهر من مشاركاتهم في المسابقة خلال دورتيها الماضيتين، الأمر الذي يعكس أن هاتين النسختين من الجائزة، والأخرى الآتية، يمكن أن تشكّل تطوّراً للمسابقة، بكلّ ما يثري المشهد الإبداعي العربي، وفي القلب منه الرواية.

وإذا كانت المؤسّسة تستهدف من وراء هذه الجائزة ترسيخ حضور الروايات العربية المتميزة عربياً وعالمياً، وتشجيع الروائيين العرب، للمضي قدماً نحو آفاق أرحب للإبداع، فإنها بذلك تضع لبنة جديدة من لبنات تعريف المتلقين بقيمة الرواية، ومدى تأثيرها في الواقع المعاش، وإبراز المواهب الأدبية الملهمة والتحليق بها في سماء دول الخليج والوطن العربي، دون التقوقع عند الإطار المحلي.

البحث عن العلاج

في ما وراء الأمواج !

محمد الأصفر

يقول «رمضان الحاسي» مواطن ليبي من بنغازي، بعد أن عجز عن الحصول على دواء مرض السكر من صيدليات ومستشفيات المدينة، وصارت حالته تسوء أكثر:

«ما الفرق بين مريض يحرم من أدويته، وبين من صدر ضده حكم بالإعدام».

الحالة الصحية في كلّ مدن ليبيا تسوء بشكل حاد، أناس يموتون بصورة عبثية، نتيجة نقص الأدوية والمستلزمات الطبية، بل إن بعض الأطفال توفي لعدم توفر اللقاحات والأمصال. الطقس الحار، وانقطاع التيار الكهربائي المتواصل فاقم من المشكلة، أدوية كثيرة فسدت بسبب الحرارة وسوء التخزين.

مريض في عرض البحر

- ما العمل يا أبي ؟

- ما يأتي بك إلى المُر إلّا الذي أمرّ منه.. كلّ الطرق مسدودة يا بني.. الطريق إلى طرابلس مسدود.. إلى سرت مسدود.. إلى طبرق مسدود.. إلى سبها مسدود.. الألم لا يطاق.. الدواء مفقود.. لا مناص من المغامرة.. ويبتسم وهو يلعب بيده المتدلية من القارب المطاطي في الماء: البحر حبيبنا.. البحر حنون.. ويترنّم بأغنية شعبية هرباً من الألم:

«اصّاحبت أنا والبحر..

كثر خيره..

القيتا حنون..

وخيرلي من غيره».

ابنه أبوبكر يقود القارب المطاطي، إلى جانبه 2 جالون وقود، هي كافية للوصول إلى جزر الجنوب الإيطالي، بينما الابن الآخر علي، يعتني بأبيه الممدّد على فراش إسفنجي، هم عائلة من مدينة ساحلية في غرب ليبيا، عاشوا أمام البحر، عرفهم وعرفوه، عاركهم وعاركوه، وها هم يلجؤون إليه في أوقات الضعف والشدّة.

حديث في أثناء الرحلة

كلّ الحديث أثناء رحلتهم كان عن ما آلت إليه الأوضاع في ليبيا، الأب ينظر إلى السماء شاكياً لها، مبرّراً مخاطرته الشبيهة بالانتحار.. يناجي نفسه قائلاً: لا مطارات ولا طائرات.. ولا نقود للتذاكر.. ولا سيولة في المصارف، إلّا على جماعات بعينها.. بلاد تحولت إلى سد كبير.. سد متنقل.. لا يسمح للحياة أن تمرّ...

وعندما يصبّره ابنه أبوبكر، مقبلاً يده قائلاً: «هوّن عليك يا أبي.. شدّة وتزول.. الله كريم».. يجيب الأب بابتسامة متألمة: ليس أمامنا الآن إلّا العودة إلى سيرتنا الأولى.. إلى الذي خلق منه كلّ شيء حي.. ربما يحيينا من جديد.. ويبعث فينا أملاً فقدناه.. ليس أمامنا إلّا البحر.. البحر صديقنا القديم.. الموت في الماء.. أرحم من الموت في التراب.. السمك أنظف من الدود.. الملح أطهر من الطمي..

آمال خلف الموج

الأمواج تقذف بهم عالياً.. يرون الموت، لكن الأب يطمئنهم.. لا تخافا.. لن نغرق.. يذهب أبو بكر لدفة القارب، يأتي علي للعناية بأبيه، يصب له نصف كوب شاي ساخن من الحافظ الحراري، بدأت معالم جزر الجنوب الإيطالي تتضح ربما جزيرة بنات الرياح (بانتليريا) أو جزيرة لامبيدوزا التي قصفها القذافي في منتصف الثمانينيات بالصواريخ بسبب نزاعه مع الأميركان وحلف الأطلسي حول مشكلة المياه الإقليمية الدولية في خليج سرت ومشاكل الإرهاب.. الجزيرتان قريبتان من صقلية (سيشيليا).. يرشف من الكوب ويلعب بيده في الماء من جديد، يغسلها أو يبردها من الحرارة، يقول له أبوبكر.. احذر من أسماك القرش، قد تعض يدك، يرد الأب.. لا تخف يا ابني، قروش اليم لن تفترسني، لن تطمع في جسد منهك جاف مريض مثلي، دمي ليس أحمر كي يغريها أو يجذبها، دمي رمادي بني، ماء على هيئة سخام، الحزن على وطن يتلاشى لم يترك في جسدي أي قطرة دم.

المعالم تتضح أكثر، والأب يأمر ابنه بإضاءة المصباح وتوجيهه نحو بصيص الضوء المنبعث من البعيد.

دم وعادات

يقول علي سيلتقطنا الرادار، الأب يرد: نعم.. نعم، لكن البحر والمنارة التي على الشاطئ علمتنا أن نعتمد على التواصل اليدوي، التواصل اليدوي حياة تحتاج إلى مساعدة، تمد يدها لحياة أخرى يسعدها ذلك، لن نكون إلّا قرب الجزيرتين بانتليريا أو لامبيدوزا، لو وصلنا سالمين ستحل المشكلة، سأتلقى الإسعافات اللازمة وأسجل في سجلات اللجوء وبعدها سأدخل المستشفى، هناك مؤسّسات أهلية وإنسانية كثيرة تتكفّل بعلاج من يعانون من أمراض خطيرة، إننا نغامر من أجل الإنسانية، التي نجدها في انتظارنا إن عبرنا صراط الهول. يواصل الأب تداعياته: الأعمار بيد الله نعم، ولكن إن مت ادفنوني هنا، في



هذه الجزر.
يقول أبوبكر: يقولون إن الجنوب الإيطالي به عائلات كثيرة من أصول ليبية، بل إن وجوههم تشبه وجوه الليبيين وكذلك عاداتهم.
يبتسم الأب قائلاً: نعم يا ابني، عندما احتلت إيطاليا ليبيا عام 1911 م، نفت إلى جزرها أعداداً كبيرة من الليبيين، منهم من عاد بعد أن وضعت الحرب الكونية الثانية أوزارها بانتصار الحلفاء على المحور، ومنهم من بقي هناك، وصار إيطالياً، سنجد في هذه الجزر أناساً يشبهوننا بل سنجد أقارب لنا لو بحثنا في سجلات البلديات والمحاكم الإيطالية، لن نشعر بالغربة، سنحس كأننا في طرابلس أو بنغازي أو مدينتنا صبراتة، أنا زرت الجنوب الإيطالي كثيراً، وجنوب إيطاليا يختلف تماماً عن شمالها، أحياناً تحس أنهم ليسوا دولة واحدة.
الوقود نفد، القارب صار يجري وفق مزاج الأمواج، الأب شعر بالقلق، وأمر ابنيه بالانتباه، أرجو ألا يعود بنا جنوباً، أرجو أن تكون الرياح شمالية، اذهب يا علي مع أخيك، حاول أن تجدف ناحية الشمال.. وينظر الأب فوق وسط الظلام.. نعم إلى هناك.. ناحية تلك النجوم.. مازال ساعة على الفجر تقريباً، ونرى أين نحن بوضوح.. ولأن الرياح اشتدت أكثر أرجح، أننا نقترب من جزيرة بنات الريح بانتليريا، فلندع الرياح تقودنا، نحو جزيرة كانت لنا في يوم من الأيام، اتخذها القائد الإسلامي أسد بن فرات مركزاً لجيشه استعداداً لفتح صقلية، سأحكي لكم عنها عندما نصل ونرتاح.

حكايات مشابهة

قارب مطاطي تتقاذفه الأمواج، ليس لهم معين سوى الله.. الأمواج لن تغرقنا مهما علت.. نحن لسنا غزاة.. نحن لم نجد العلاج في الوطن، فجئنا إلى هنا، كلّ أموال وطننا تذهب لإشعال نار الحرب، شيء مؤسف أن نموت كلّ يوم أكثر، حتى لا نجد شيئاً في أنفسنا قابلاً للموت.. هل سنواصل ماراثون الموت هنا.. والفجر يجيب.. صار بإمكان الأب أن يرى الخيط الأبيض من الأسود.. وبدأت المعالم حولهم تتضح.. زورق إيطالي سريع يطلق منبهات وأضواء يقترب منهم.. بعد أن تأكد أنهم لا يحملون أسلحة، قادهم إلى سفينة أكبر، رفعوا القارب المطاطي بمن فيه برافعة إلى سطح السفينة.. لتبدأ المرحلة الثانية من الرحلة.. وهم يرتفعون من الماء إلى اليابسة المؤقتة على ظهر السفينة، كانوا يعانقون بعضهم البعض، كانوا يبتسمون، كان الأب يرفع يديه، داعياً الله وشاكراً له على سلامة الوصول.
لم تكن هي المغامرة الوحيدة للهجرة غير الشرعية من أجل العلاج، قبلها بشهر كان قد سبقهم أب بابنته المصابة بمرض في الدم، وكان قد وصل فعلاً، ودخلت ابنته المستشفى، وأجرت العملية التي تعذر إجراؤها في ليبيا، وبعدهما تواصلت الهجرات. منذ أسبوع فقط وصل مجموعة شباب صغار إلى الشاطئ الإيطالي، عبر قارب هجرة غير شرعية، كانوا يبتسمون للمغامرة ونجاحها، إحدى القنوات الفضائية أجرت حواراً معهم، عن أسباب هجرتهم، وقال أحدهم: هرباً من الحرب، لا أريد أن أكون مقاتلاً، آخر قال الشيء نفسه، وعن سبب اختيار إيطاليا دون غيرها، ابتسم الشاب قائلاً: الطليان قريبون منا، نلتقي معهم في أشياء كثيرة، نحن نشجع فرقهم ومنتخبهم في كرة القدم، أيضاً نحب أكلتهم الشهيرة المكرونة بأنواعها.
شاب آخر قال: إن إيطاليا ليس هي الهدف، هي محطة عبور إلى أوروبا الغربية التي لا تعاني أزمات اقتصادية، يمكنك أن تقول إننا هنا في إيطاليا بصدد استراحة محارب لا أكثر، لقد حاربنا البحر وانتصرنا عليه، والآن فلنخض حروب اليابسة.



الدورة « 70» لمهرجان المسرح في مدينة أفينيون

«عندما تستحيل الثورة.. يبقى هناك المسرح»

أفينيون: محمد برادة

بلغَ مهرجان المسرح العالمي لمدينة أفينيون الفرنسية عامَه السبعين هذه السنة (6 - 24 يوليو/تموز 2016)، في أجواء سياسية/اجتماعية شديدة التوتر، وفي ظلّ اعتداءات إرهابية، وحشية، بالغة العنف... وهو مهرجان متفرّد في أهدافه وممارساته، انطلق العام 1947، باقتراح من الشاعر الكبير سليل المقاومة روني شارْ، وتنفيذ واحتضان المخرج الفرنسي الشهير جانْ فيلار. وكان الهدف هو ترسيخ فكرة المسرح في وصفِه ساحة عمومية للحوار والتفكير بصوتٍ مرتفع، على نحو ما كان عليه المسرح اليوناني القديم، وأيضاً لاستكشاف المواهب الجديدة وجعل المسرح مشاركاً في استشراف مستقبل فرنسا بعد خروجها من الاحتلال والحرب منهكة، متطلعة إلى إعادة البناء للانخراط في الأزمنة الحديثة.. ولم تكن سبعون سنة عمراً قصيراً ولا فترة عادية من التاريخ، ولكن المهرجان، خلال كلّ التحولات والجدالات الصاخبة كان حاضراً ومشاركاً وحاملاً لأصداء أفكار المثقفين والمفكرين الفرنسيين، قريباً من أسئلة السياسة، حريصاً على تطوير الأشكال الفنّيّة والمُكوّنات الجمالية للفُرجة المسرحية.

في هذه الدوْرة التي ترأسها المخرج والكاتب اللامِع أوليفيه بّي، كان اختيار مسرحيات العرض الرسمي مراعياً لعلاقة النصوص والعروض بالإشكالية السياسية في معناها العميق الذي يتوخى طرح أسئلة ذات طابع فكري وفلسفي، يعيد النظر في علاقة الإنسان بالقيم والمبادئ، وفي ظاهرة الشرّ التي تستولي على الأفراد والجماعات لتُجرّدَهم من إنسانيتهم وتحولهم إلى وحوش ضارية. أما مسرحيات «الأوف» التي عُرِضت خارج الإطار المُنتقَى، فقد بلغ عددها هذه السنة ألفاً وأربعمئة مسرحية لأنها مفتوحة أمام الجميع، هواة ومُحترفين، وتُعرَض في أماكن صغيرة وبإمكانات محدودة، وعلى أصحابها أن يطوفوا على الناس في الشوارع والمقاهي ليقنعوهم بجوْدة ما يَعرضون. وهذا القسم من المسرحيات يمثل نوعاً من دمَقرَطَةِ المسرح، إذ يفتح الأبواب مُشرعة ليختار الجمهور العروض التي يريد، وليشارك في تقييمها من خلال المناقشات التي تتمّ في قاعات وساحات مخصصة لذلك.

الملاحظة التي تسترعي الانتباه في

هذه الدورة، أن عدداً لا بأس به من العروض، يقوم على نوع من الاقتباس أو الانطلاق من نصوص روائية أو سيناريوهات تسمح للمخرج أن يحقّق ما يريده في مجال التمثيل والسينوغرافيا والرقص واستعمال الفيديو وشاشة العرض السينمائي، أي الانفتاح على الأشكال التعبيرية الأخرى لتوظيفها في المسرح الذي هو قادر، مثل الرواية، على استيعاب وامتصاص معظم الأشكال الفنّيّة واستثمارها للاقتراب من زخم المشهد الحياتي وإمكاناته الرقمية.. وبالفعل، أخذ الإخراج حيّزاً (Les Damnés) كبيراً من الاهتمام في هذه الدورة، خاصة مسرحية «الملعونون» التي انطلقت من سيناريو فيلم إيطالي شهير أخرجه ليشينو فيسكونتي وعاد إليه المخرج البلجيكي الفلامندي إيفوفان هوف، من منظور خاص وبإخراج متميز، جعل من مسرحيته حدثاً فنّيّاً وثقافياً لهذا المهرجان. وإذا كان فيسكونتي قد قال عن «الملعونون»: «أردتُ أن أنجز فيلماً عن النازية لأنها كشفتْ انقلاباً تاريخياً في القيم»؛ فإن المخرج البلجيكي حدَّد غرضه من مسرَحة السيناريو على هذا النحو: «أريد أن أظهرَ كيف أن البشر قادرون على أن يتخلوا عن إنسانيتهم؛ومن ثم سعيْتُ إلى أن أقدّم ذلك في شكلِ طقس من الشرّ». نعم، ثيمة الشر في وجوهه المتعدِّدة هي التي غلبت على مسرحيات المهرجان، من خلال مواقف وأحداث تستوحي التاريخ القريب (صعود الوطنيات الضيقة في ثلاثينيات القرن الماضي وما رافقها من تتويج للنازية والفاشيستية، وصعود الأصولية الدينية المتطرفة وما يصاحبها الآن من إرهاب ووحشية وأفكار ظلامية...). على هذا النحو، كان المناخ السياسي الأوروبي والعالمي حاضراً بقوة في مسرحيات مهرجان أفينيون، لكن من خلال أشكال مقنعة أبعد ما تكون عن اللهجة الخطابية أو الوعظ. وكانت مأساة الشرق العربي حاضرة من خلال ما قدّمه اللبناني علي شحرور والسوريان محمد العطار وعمر أبو سعدة. وعدد الروايات المُمسرحة أكثر من أن يُحصى، انطلاقاً من دوستويفسكي وهيجو ووصولاً إلى روائيين معاصرين، خاصة النمساوي توماس برنارد صاحب «ساحة الأبطال» التي أخرجها البّولوني كرستيان لوبّا، ليقدِّم لنا تأملات برنارد عن جذور الشرّ وكراهية الآخر وفشل الفكر والثقافة في مقاومة العدوانية والإرهاب.

على ضوء هذه الإشارات، يمكن القول إن مهرجان أفينيون الذي تعرض للانتقاد في السنتين الماضيتيْن، قد صحح الموازين والتصور، واستطاع المدير بّي وفريقُه أن يحقّقوا الهدف المزدوج المطلوب: الحرص على المستوى الفنّي، وربط المسرحيات بأسئلة راهنة تشغل المواطنين والمثقفين والفاعلين في حوْمة السياسة. وما تردّده معظم مسرحيات المهرجان السبعين، هو أن العالم يمرّ من فترة حرجة، معتمة، وأنْ لا مجال لإخفاء الحقيقة أو السكوت على مزالق السياسيين الذين يستطيبون الثرثرة وافتعال الخصومات، خاصة في فرنسا. بدلاً من ذلك، يؤكّد أوليفييه بّي على أن المسرح مقترن بحبّ المُمكنات، وأنه رفضٌ لدكتاتورية الحزن وصوتٌ للتبشير بإمكان الفرح.

والواقع أن مهرجان أفينيون هذه السنة، برهَن على ما يتمتع به المسرح من خاصياتٍ في المقاومة وزرع الفرح وحب الحياة رغم أجواء الرعب وهجمات الإرهاب الأصولي المتطرف. وقد كانت ليلة 14 يوليو/تموز اختباراً للمسرحيين وجمهورهم الغفير، لأن فاجعة مدينة نيس فاقت جميع درجات الوحشية وأذهلت الناس إلى أقصى حدّ، وقلبت ليلة الاحتفال التاريخي إلى مأساة . ومع ذلك، سرعان ما انتبه المسرحيون وروّاد المهرجان إلى ضرورة أن يُفوّتوا على الإرهابيين ما قصدوا إليه، فاستمرت العروض إلى ساعات متأخرة وظلت ساحات المدينة وأزقتها امتداداً لفضاء المسارح، يملؤها الغناء والرقص والحوار والتعليقات المتضامنة مع ضحايا نيس الذين دهستهم شاحنة الإرهابي الوحْش. على هذا النحو، استطاع المسرح أن يؤكّد حضوره في المعركة التي يخوضها الشعب الفرنسي ضدّ قوى الظلام والتطرف، وأن يدلّلَ على أنه، في جوهره، ثورة دائمة تعمل على طرح الأسئلة وإعادة النظر في ما هو قائم أو موروث، لأن التفكير الحرّ، والحوار الجماعي هما الضمانة لصيانة المجتمع من التفكك، وتجديد حيويته وتعلقه بالقيَم الإنسانية التي تعطي للحياة معنى، وتقف سدّا في وجه الوحشية والكراهية.

ما استرعى انتباهي أيضاً وأنا أتابع بعضاً من مسرحيات المهرجان، هو أن لقاءات أفينيون السنوية تجسّد نموذجاً لما يسمى حضور الثقافة في المجتمع. ذلك أن الحديث عن هذا الحضور يقتضي علاقة عضوية بين المواطنين ومجالات الثقافة، كما هو الشأن في هذا المهرجان الذي استطاع، طوالَ سبعين سنة، أن يخلق جمهوراً مواظباً، مشاركاً، مشجعاً ومنتقداً. بعبارة ثانية، استطاع مهرجان أفينيون أن يجعل المسرح جزءاً من حياة المواطنين الذين يحجّون إليه، أو أولئك الذين يتابعون مسرحياته حين تعاد على امتداد السنة في بقية مدُن فرنسا. ومثل هذه العلاقة الملموسة، هو ما يحقق حضور الثقافة بوصفها غذاء ضروريا للمواطنين.

أمام الأزمة السياسية التي تعيشها فرنسا، خاصة من خلال صعود أقصى اليمين، يعزف الشباب عن الانتماء إلى حزب أو منظمة، لأن هذه المؤسّسات تبدو عاجزة عن تغيير بنيات المجتمع؛ لكن يبقى أمامهم المسرح، لا من أجل الهروب أو الاستسلام، بل لأن فضاء المسرح يجعلنا، على حدّ تعبير أحد الصحافيين، نحافظ على الإرادة المشدودة إلى الأمل السياسي المتجدّد عبر خِطاب المسرح المَرِح.

لاجئون في أولمبياد ريو دي جانيرو

خطيب بدلة

يتمتَّع الرياضيون، في مختلف أنحاء العالم، بحظّ يفلق الصخر، ليس لأن الناسَ يحبونهم، ويهتمّون بهم، وبأخبارهم، وبتفاصيل حياتهم الشخصية، وأسماء أقاربهم، وزوجاتهم، وصديقاتهم، بل لأن محبَّتهم سهلة، وشبه خالية من التعقيد. فأن يُحِبَّ المرءُ فريقَ برشلونة، مثلاً، ويعشق اللاعب ليونيل ميسي، أو يحبّ فريق روما، ونجمَه فرنشيسكو توتي، لن يُكلِّفه سوى القليل من الثقافة الرياضية التي تأتي إلى داخل منزله، مجّاناً، عبر العشرات من المحطّات الرياضية، بينما يحتاجُ قارئ الفيلسوف الفرنسيّ «جان بول سارتر» إلى صبر أيّوب لكي يفهم عشرة بالمئة من أفكار كتابه «الوجود والعدم»، ومَن هو شغوف بفلسفة المعرّي عليه أن يبحث عن كتبه في زوايا المكتبات القديمة، وأن يُمضي أوقاتاً عصيبة في استيعاب لغة كتابه «الفصول والغايات».

عالَمُ الرياضة، هذا العالم السحريّ الذي يتسلَّح بمئات الملايين من المهتمِّين المتحمِّسين إلى حَدّ الجنون، يستطيع أن يفاجئ الناس، يوميّاً، بالأشياء الغريبة، كأن يأتي بلاعبين من مشاهير كرة القدم المتقاعدين، الذين أصبحوا من ذوي الكروش، ويشكّل منهم فريقاً، ويبدأ حملة إعلامية جبّارة للإعلان عن مباراة تجمعهم مع نجوم كرة القدم الحاليّين، أو أن يأتي بشبّان وبنات من ذوي الاحتياجات الخاصّة، ويُرْكبهم على الكراسي المتحرِّكة، ويجعلهم يبدعون في لعبة كرة السلّة، أو الكرة الطائرة، ويحشد لهم ما يملأ ملاعبه بالجماهير، كما يستطيع المعلّقون الرياضيّون أن يحوّلوا لاعباً ذا مهارات عالية إلى أسطورة، كما يستطيع المعلّقون أنفسهم إنزالَ سمعة لاعب آخر إلى الحضيض، بدعوى أنه تلفَّظ بعبارات تنمّ عن تمييز عنصري.. وهكذا دواليك.

إن العقول المدبِّرة لهذه الابتكارات الرياضية، هي- في الحقيقة- شديدة الذكاء والألمعيّة، هي عقولٌ لا تَغْفَلُ عن كون مشكلة اللاجئين قد أصبحت تحتلّ مرتبة متقدِّمة في لائحة اهتمام الحكومات والمواطنين ومنظَّمات المجتمع المدني، في الدول الأوربية التي تُلزمها قوانينُها بقبول اللاجئين، واحترامهم، ومنع كلّ أشكال التمييز التي يُحْتَمَلُ أن تُمارَس ضدَّهم. وعليه، التمعت، في ذهن منظّمي أولمبياد البرازيل لعام 2016، فكرةُ تشكيل فريق من اللاجئين، تعدادُه عشرة لاعبين، اختيروا من بين ثلاثة وأربعين لاعباً، يمثّلون جنسيّات مختلفة، وأن يحزم هؤلاء حقائبهم ويتوجَّهوا إلى «ريو دي جانيرو» في البرازيل، ليكونوا محطّ أنظار الملايين، في مختلف أنحاء العالم. وإنْ كان ثمة بضعة ملايين أخرى من البشر لا يتملَّكها الفضول للفرجة على الألعاب الأولمبية المختلفة، فلربَّما ينضمّ هؤلاء إلى بقيّة المشاهدين، إكراماً لأعين فريق اللاجئين، على الأقلّ.

إن ما يجري على أرض الواقع، في مختلف قارّات العالم، من دسائس ومؤامرات وتنافُس وظلم وحروب طاحنة وثورات تؤدّي إلى حروب أهليّة، شيء، وما يجري في عالم الرياضة المثالي شيء آخر، فهناك دول- لا سيَّما التي تحكمها أنظمةٌ شمولية- يُعامَلُ فيها الإنسانُ بأقلَّ مما تُعامَلُ به الكلاب من احترام، بدليل نكتة رُويتْ عن لاجئ سوري، مَثَل أمام محكمة اللجوء في إحدى المقاطعات الألمانية، فسألته المحقِّقة: كيف كنتم تعيشون في سورية؟ فقال لها: عيشة الكلاب، فقالت متعجِّبة: أوه.. عظيم! لماذا تطلبون اللجوء عندنا إذن؟!

احتُجِزَ طالبو الحياة، القادمون من بلاد الاستبداد، على حدود دول الجوار، بالألوف، وباتوا في العراء أيّاماً ولياليَ، ومات شيوخهم وأطفالهم: إمّا بالحرّ الشديد، أو بالصقيع والزمهرير، واستغلّ المهرِّبون تعلُّقهم بالحياة، فأركبوهم في شاحنات الغنم، وسيّارات نقل الرمال، والقوارب المطّاطية البدائية.

مات بعضهم برصاص حرس الحدود، للاشتباه بأنهم إرهابيّون، ومات البعض الآخر غرقاً، وضَرَبهم رجالُ الشرطة، في بعض دول العبور،



ليجبروهم على (البَصمة)، بغية أن تحصل تلك الدولة على مخصَّصاتهم من الأمم المتَّحدة، وزربوهم في المخيَّمات والكامبات، وتعاملت معهم دول أخرى كما لو أنهم قطيع، ووُقِّعت اتِّفاقيات بين الدول من أجل ضبط عمليّة تدفُّقهم. المشكلة الأساسية التي تتحكَّم بمنطق أبناء الإنسانية، في العصر الحديث الذي ساقتنا أقدارُنا للعيش فيه، تتلَخَّص بازدواجية المعايير؛ فسياسات الدول العظمى تجاه البلدان المتخلِّفة، التي يتحكَّم بها طغاة أغبياء ودمويّون، شديدة النفعية (البراغماتية): فمن جهة أولى، نرى أن هذه الدول (مع أنها قادرة) لا تمدّ يدها لوقف ما يجري هناك من قتل وتهجير للناس، وتدمير للبنى التحتية والمنشآت الحيوية، ومن جهة ثانية نرى أن الحكومات نفسها والشعوب المتحضِّرة التي تمثِّلها يقدِّمون للّاجئ، بعد أن يستقرّ ويصبح وجوده أمراً واقعاً، ما يلزم للعيش الكريم، من مأوى وطعام وثقافة وتسلية واحترام.

هذا (المكيال) الثاني ظهر على نحو جميل في موضوع الأولمبياد، فالفريق الذي اختير للمشاركة يتألَّف من اثنين من اللاجئين السوريِّين، وخمسة من جنوب السودان، واثنين من جمهورية الكونغو الديموقراطية، وواحد من إثيوبيا. وقد اشترطت عليهم اللجنةُ المنظِّمة المشاركةَ تحت العلم الأولمبي، في إشارة ضمنية تقول: إننا، الآن، نرتفع فوق الصراعات السياسية، ولن نتحدث في أسباب اللجوء وتفاصيله المزعجة، وسنبقى ضمن إطار الرياضة.

حمل اللاجئ السوري إبراهيم الحسين الشعلة الأولمبية في أثينا، وركض عبر مخيَّم للّاجئين في العاصمة اليونانية. ولهذا الأمر دلالاته، بالطبع.

وجاء في الأخبار أن اللجنة الأولمبية الدولية رصدت مليونَيْ دولار لتغطية تكاليف إعداد اللاجئين العشرة للمشاركة في الأولمبياد.

أخيراً، أحبّ أن أنوّه بأن الدول المتحضِّرة مطالَبة، اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى، بالعمل على تهيئة الظروف المواتية لعودة هؤلاء الناس الطيِّبين إلى بلادهم، والأخذ بأيديهم لإقامة أنظمة ديموقراطية في البلاد التي جاؤوا منها، تحميهم من الظلم والبطش، وبذلك تزول عنهم صفة (اللاجئ) التي تنطوي على الشيء الكثير من الغضاضة.

ما تبقّى من الأولمبياد

عبد الله كرمون

قرأت في ما مضى كتاباً أتى فيه مؤلفه الفرنسي على مخاطر ركوب الدراجة الهوائية على الفتيات. وإذا علمنا أن الكتاب قد وُضع في فترة المجابهة الحرجة بين فرنسا وألمانيا، فإننا سوف نكف سريعاً عن تمحيص الأسس العلمية لتلك المخاوف، لأنها لا تعدو أن تكون صادرة حتماً عن ظروف هوس وخشية من العقر، وبالتالي عن حمية زائدة في الحث على زيادة التناسل والتكاثر من أجل حشد قوى بشرية هائلة في مواجهة عدو قد جعل من مبادئه الأولى صفاء، قوة ونقاء العرق.

ربما لن نجانب الصواب إذا ما زعمنا بأن البارون بيير دو كوبرتان لم يكن نائياً عن هذا التوجه الاستراتيجي عينه، عندما قام سنة 1896 بإحياء التقليد اليوناني القديم المسمى بالألعاب الأولمبية. فقد كانت حينها هزيمة فرنسا سنة 1870 على يد ألمانيا (أو الإمبراطورية البروسية) ماثلة بعد في الأذهان، خاصة أن الجرمان كانوا قد أولوا أشد الاهتمام للصلابة الجسمانية وللرياضة التي تكفل ذلك. كان البارون دو كوبرتان يسعى بذلك ضمنياً إلى حث الفرنسيين على ملاحقة الركب الألماني، وبذل كلّ الجهود لامتلاك السلاح ذاته الذي طعنت به فرنسا وفقدت حينئذ لزمن منطقتي الألزاس واللورين.

لم تكن فكرة اقتراح إعادة ممارسة الألعاب الأولمبية وتنظيمها على نطاق دولي هي باكورة الأفكار التي شغلت بال البارون طويلاً، بل كانت آخر صرخاته في الوادي، والتي سمعت- لحسن حظه- في الأخير. فإن لم تتحقّق رغبته في أن تقام أولى دورات تلك الألعاب في فرنسا، فقد كان له ما أراد بعد أربع سنوات، وحظيت باريس بتنظيم ألعاب سنة 1900، تزامناً مع قيام المعرض العالمي وافتتاح برج إيفل.

بدأ البارون مساره الرياضي، متأثراً بالنموذج التربوي الإنجليزي، بالتأكيد على أهمّية التربية البدنية وإعطائها المكانة التي تليق بها في المناهج المدرسية، قائلاً بصحة القول المأثور إن العقل السليم لا يتخذ له ملاذاً إلّا جسماً سليماً.

ولم يلجأ الرجل إذن إلى فكرة إعادة بعث جديد للتقليد الذي دأب عليه العالم الإغريقي القديم في الدعوة إلى ممارسة معاصرة لها على نطاق واسع، إلّا بعدما لم تلاق جهوده في الإصلاح التربوي آذاناً صاغية في فرنسا، ولم يأخذ أحدٌ مأخذ الجد ما منحه من أهمية قصوى لضرورة إدراج التمارين الرياضية في المقرّرات التربوية في المدارس. من هنا التفت إلى العالَم اليوناني باعتباره النموذج المحتذى في النهضة الأوروبية، ملمّحاً بهذا المعنى إلى جدوى الرياضة التي كان معلمو اليونان يلقنون أسس ممارستها لتلامذتهم، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من التكوين الشامل الذي يتلقاه وقتئذٍ كلّ متعلّم. ما يفسر وجود عدد كبير من الألعاب في الإغريق القديمة، مثل الألعاب الدلفية (التي تتضمن إضافة إلى المباريات الرياضية، مباراة في الموسيقى والغناء) والنيمِيّة؛ وليست الألعاب الأولمبية إلّا جزءاً منها واستمرارية لها. وتعود تسميتها إلى المركز الديني أولمب الذي كانت تقام فيه نحو حوالي 776 قبل ميلاد المسيح في أقصى تقدير؛ لأن التاريخ الدقيق للشروع في تنظيمها لا يكاد يعرفه أحد في حقيقة الأمر. كما أن علة إقامتها لأول مرّة لا تكاد تُعرف؛ كلّ ما هنالك هو أنها كانت تكتسي طابعاً «دينيا»، باعتبار أن كلّ شيء كان يجري فيها بمشيئة إله ما، كما أن الألعاب الأولمبية كانت تقام على شرف كبير الآلهة زوس، كما كانت تقام الألعاب الأخرى في أماكن مخالفة، مرّة كلّ أربعة أعوام، إكباراً لآلهة أخرى.

تجدر الإشارة إلى أن فترة هدنة مقدسة تمتد طيلة مدة إقامة الألعاب الأولمبية، يعم فيها السلم والسلام، في خضم التباري الذي يخالطه الاحترام والألفة.



غير أن المشاركة في الألعاب لم تكن مفتوحة، كما قد يتبادر إلى ذهن الكثيرين، في وجه الجميع، ذلك أنه يشترط في المرشح إليها أن يكون إغريقياً، ذكراً ثم حراً. فليس فيها موقع قدم لأجنبي، أو لامرأة أو لعبد.

هناك من يحاول تبرير منع النساء في المشاركة فيها، بحجة كون المتبارين يكونون خلالها بالضرورة عراة. غير أن ذلك إذا ما كان محتملاً في العالم اليوناني القديم، فما تكون حجة البارون الفرنسي الذي أحياها وأغلق بدوره بابها في البداية في وجه الجنس الأنثوي؟ كتب سنة 1900: «إن البطل الأولمبي الوحيد والحقيقي هو الفرد الذكر (...)»!

يبدو أن الألعاب الأولمبية القديمة قد تم منعها من طرف الإمبراطور ثيودوز سنة 393 بعد ميلاد المسيح، لأنه اعتبرها مجرد ممارسات وثنية. أما ثيودوز الثاني فلم يكتف بمنعها وإبطال تنظيمها، وإنما أمر سنة 426 ميلادية بتدمير المعابد والهياكل كلية، مما أدى إلى طمس أثر المكان برمته بعد تعرضه بعد ذلك لزلزالين هائلين.

صحيح أن الكتب القديمة ظلت مع ذلك تحمل بين طياتها أصداء تلك الألعاب، التي لم تخفت أبداً، إلى أن اكتشف الرحالة الإنجليزي المعروف ريتشارد تشاندلر موقعها التاريخي من جديد سنة 1776. ولم تكُف التحريات الأركيولوجية مذ ذاك، خاصة وأن بعثة من المستكشفين الفرنسيين قد حدَّدوا سنة 1829 مكان ذلك الموقع التاريخي. إلّا أن المدرسة الأركيولوجية الألمانية هي التي ستعيد إبراز الموقع من أنقاضه، ما بين سنوات 1875 و1881 وذلك بإيعاز وعلى نفقة الإمبراطور فريديريك الثالث. ما فتح بالتالي المجال لدراسة الألعاب، ومعرفة تفاصيل الاضطلاع بها، وارتباطها الصميمي بذلك الموقع «الديني».

هكذا إذن وجد البارون بيير دو كوبرتان من جهته ضالته في تلك الألعاب، وساهم بإحيائها، في إحياء الروح اليونانية التي لا ترى فصلاً ما بين العقل المتفتح والمنطلق والجسم المتمرن على الحركة والنشاط العضلي. ثم إن دو كوبرتان نفسه كان يبحث عن رافعة لفكره السلمي ولرغبته في خدمة الشبيبة الفرنسية في الأساس. ألم يأنف في يفاعته من الانخراط في السبيل العسكرية التي كانت تبشره حينها بمستقبل زاهر؟

هناك، على كل، قطيعة شبه تامة بين الألعاب الأولمبية القديمة والألعاب المعاصرة، سواء تعلق الأمر بأهدافها، أو بطرق تنظيمها ووسائله، وشروطه وغير ذلك. بالرغم من أن العمل ما يزال جارياً بمقتضى عدد من دلالاتها ورموزها القديمة. إلّا أن أب الألعاب المعاصرة هو الذي أدخل، أحياناً بمساعدة آخرين، الكثير من الرموز الأولمبية المعاصرة، من قبيل العَلم ذي الدوائر الخمس المتشابكة، ثم الشعلة بصيغتها الحالية، وكذا الشعار والنشيد، ثم المكافآت التي لم تعد تيجاناً من نبات بل صارت ميداليات نفيسة.

فإذا كانت الشعلة الأولمبية الحديثة قد فقدت قسيتها منذ البداية، بعدما احتواها الرايخ الألماني في دورة برلين 1936، إذ لم يحرك أحد ساكناً، كي توقف الألعاب مثلاً، فما الذي يتبقى منها وقد جابت بقاعاً ملغومة في الصين (2008)، وما الذي يتبقى من شعارات السلام والوئام، بعدما صارت الألعاب فرصة للريع والاستهلاك والانتعاش الاقتصادي. ها قد انطفأت الشعلة في طريقها إلى ريو دي جانيرو، أما آن لها أن ترقد في مرقد هيستيا، في الأولمب، حيث يرقد أيضاً، بلا خفقان قلب البارون الفرنسي مفصولاً عن جسده، بينما صارت حاجات الإصلاح التربوي في العالم اليوم غير ما كانت عليه بالأمس!



أكثر من اعتذار إلى أحمد زويل

شاهيناز وزير

بكثير من الصدمة والأسى استقبل العالم خبر وفاة د. أحمد زويل. فقد رحل عالم عربي حاز جائزة نوبل في الكيمياء. دفن في مصر حسب وصيته في جنازة عسكرية مهيبة تقدَّمها جنود يحملون أكاليل الزهور والأوسمة التي نالها.

اختلفت ردود الأفعال بين نعي للعالم الفذ وإشادة بإنجازاته العظيمة، وما نال من جوائز وأوسمة وتكريمات عالمية على امتداد حياته العلمية الزاخرة بالإنجازات... ولكن من المؤسف، رغم كلّ التكريمات المرموقة والجوائز التي نالها من مختلف دول العالم والتي تجاوزت 30 جائزة، أن يكون بعض من أبناء بلده، أعداء النجاح، أقلّ تقديراً له، لذلك فمن اللائق تقديم الاعتذار لهذا العالِم لعدّة أسباب.

أولها اعتذار عن جهلنا بعلمه وأبحاثه؛ فمن المثير للعجب أن يكون د. أحمد زويل واحداً من علماء هذا البلد العظام في الوقت الذي يجهل فيه كثيرون طبيعة أبحاثه أو أنهم عرفوها بعد وفاته. فقد كان الراحل أستاذ فيزياء وكيمياء في جامعة كاليفورنيا للتكنولوجيا (كالتك) أفضل جامعات العالم. وكان أهمّ متخصص في مجال كيمياء الفيمتو أحد أفرع الكيمياء الفيزيائية. وهو علم يهتم بدراسة التفاعلات الكيميائية في مجال زمني قياسي جدّاً،

وحدتـه «الفيمتـو ثانيـة» أي جـزء مـن مليـون مليـار مـن الثانيـة. ونـال نتيجـة أبحاثـه فـي هـذا المجـال جائـزة نوبـل فـي الكيميـاء عـام 1999 ليكـون أول عالـم مصـري وعربـي ينـال الجائـزة فـي هـذا التخصـص، وكان إنجـازه الفريـد ابتـكار نظـام تصويـر سـريع للغايـة باسـتخدام أشـعة الليـزر لمراقبـة حركـة الـذرات داخـل الجزيئـات أثنـاء نشـوئها والتحامهـا ببعضهـا البعـض فـي زمـن مقـداره فيمتـو ثانيـة، وبذلـك يمكـن رؤيـة الجزيئـات أثنـاء التفاعـلات الكيميائيـة. وبذلـك أصبـح زويـل أحـد أهـمّ علمـاء الليـزر الذيـن أحدثـوا ثـورة فـي العلـوم الكيميائيـة، وكانـت أفضـال هـذا الإنجـاز عظيمـة فـي مجـال الدراسـات الحيويـة، وخاصـة المجهريـة، بكشـف الكثيـر مـن الأمـراض، عـن طريـق إمكانيـة تتبـع الآليـة الديناميكيـة الشكلية لبنـى الحلقـات الجذعيـة. وفـي سـياق ذلـك ألّـف الراحـل زويـل كتابـه «علـم الأحيـاء الفيزيائـي مـن الـذرات إلـى الطـب» ليوضـح فيـه انعـكاس هـذه الأبحـا ث بالنفـع علـى مجـالات عـدة، أهمهـا الطـب.

ثانيـاً: اعتـذار عمـا نالـه الراحـل مـن اتهامـات بالخيانـة والعمالـة، لأنـه اختـار أن يكمـل حياتـه ومسـيرته العلميـة والمهنيـة فـي بـلاد تقـدر العلـم. دون تقديـر لقصـة كفاحـه وتفوقـه مـذ تخـرج فـي كليـة العلـوم جامعـة الأسـكندرية عـام 1967 بامتيـاز مـع مرتبـة الشـرف حتـى نـال شـهادة الماجسـتير فـي علـم الضـوء، ليذهـب بعـد ذلـك فـي منحـة إلـى الولايـات المتحـدة مـن أجـل شـهادة الدكتـوراه فـي علـوم الليـزر مـن جامعـة بنسـيلفينيا، لتبـدأ رحلتـه العلميـة الطويلـة فـي جامعـة كاليفورنيـا (كالتـك) إذ سـيتدرج فـي المناصـب العلميـة حتـى يصـل إلـى أسـتاذ رئيسـي فـي الكيميـاء بالمعهـد وهـو أعلـى منصـب علمـي جامعـي فـي أميـركا.

لـم يـر البعـض النبـوغ الكامـن وراء كلّ ذلـك وأرادوا رشـق هـذه القامـة العاليـة بحجـارة الاتهامـات التـي ذكـر د. زويـل بعضـاً منهـا بنفسـه قائـلاً: «كُتـب عنـي أنـي أعمـل فـي إسـرائيل، وإنـي بسـاعد إسـرائيل فـي تطويـر الصواريـخ والأسـلحة النوويـة، طيـب أنـا تخصصـي ليـس صواريـخ ولا أسـلحة نوويـة ولا أفهـم فيهـا، بقـرا عنهـا لكـن مفهمـش فيهـا، أنـا فـي حياتـي كلّهـا لـم أعمـل فـي إسـرائيل، وأنـا فـي رأيـي أنهـا أذكـى مـن أنهـا تعيّـن واحـد زي حالاتـي خـدم بلـده لـ 20 عامـاً مـن أجـل رفـع قيمـة العلـم». والواضـح أن الجهـل بتخصـص د. زويـل يُعيـق هـؤلاء عـن رسـم سـيناريو مقبـول الحبكـة. اعتدنـا سـماع مثـل هـذه الاتهامـات ليـس تجـاه د. زويـل فحسـب، بـل عـن كلّ مـن وجـد فرصتـه فـي الخـارج وهاجـر بحثـاً عـن حلمـه الضائـع.

كان حريـاً بهـم توجيـه اللـوم إلـى الحكومـات التـي لا توفـر الرعايـة الكافيـة للبحـث العلمـي، فتضيـع بسـبب ذلـك فـرص الاسـتفادة مـن مواهـب كثيـرة فـي كلّ المجـالات. وكان حريـاً بهـم أيضـا أن يرعـوا مشـروعه «مدينـة زويـل للعلـوم والتكنولوجيـا» الـذي أسّسـه الراحـل مـن أجـل تطويـر مصـر والرقـي بهـا إلـى مسـتقبل أفضـل، خاصـة وأن هـذا المشـروع، الـذي شـيّد فـي مدينـة السـادس مـن أكتوبـر، مؤسّسـة تتمتـع بالاسـتقلالية، ضـم نخبـة مـن العلمـاء ليكونـوا مجلـس الأمنـاء فيـه مـن بينهـم الجـراح العالمـي د. مجـدي يعقـوب الـذي قـال: «إننـا سـنكمل رسـالة زويـل الوطنيـة» وكانـت وصيـة د. زويـل هـي الاهتمـام بمشـروعه.

ثالثـاً: اعتـذار لأن الظلـم والجهل امتدّ ليكون باسـم الدين مـن قبـل بعـض الذيـن لا يجيـدون سـوى لغـة الكراهيـة والتكفيـر والتهديـدات. فعقـب خبـر وفـاة د. زويـل سـمعنا عـن فتـاوى تحـرم الترحـم عليـه، وقـد قامـت دار الافتـاء المصريـة بالـرد القاطـع علـى هـذه الأحـكام المشـينة تجـاه عالـم، انتصـر للديـن مـن خـلال انتصـاره للعلـم والإنسـانية. وأذكـر فـي أحـد اللقـاءات أجـاب الراحـل باللّغـة الإنجليزيـة أحـد الإعلامييـن الغربييـن عندمـا سـأله عـن الصـراع بيـن الشـرق والغـرب والـذي تحـوّل ليكـون صراعـاً دينيـاً، قائـلاً لـه: «أشـعر أن هنـاك خطـأ فـي مفاهيـم الغـرب نحـو الإسـلام، فالرسـالة الأساسـية للإسـلام هـي كباقـي الرسـالات أن تكـون إنسـاناً صالحـاً وتطيـع ربـك وتؤمـن بـه، والتركيـز علـى المعرفـة... اكتسـاب المعرفـة واتبـاع طريـق العلـم».

ألّـف الراحـل آخـر كتبـه باللّغـة العربيـة عـام 2007 «حـوار الحضـارات» وبسـيرته العلميـة والحياتيـة أعطانـا مثـالاً حقيقيـاً للتواصـل الحضـاري، الـذي بدونـه لا يمكـن ملاحقـة العالـم المتقـدم ومـن ثـم اسـترداد اعتبارنـا بيـن الأمـم كأمـة تمجـد العلـم والعلمـاء وتتباهـى بهـم فـي المحافـل.

د. زويـل الـذي نقـدّم لـه هـذه الاعتـذارات قـال مـرّة: «أنـا مصـري، أنـا عربـي، أنـا إفريقـي، أنـا شـرق أوسـطي، أنـا مـن البحـر المتوسـط، وأنـا أميركـي، جئـت إلـى هنـا واسـتمتعت بالثّقافـة الأميركيـة وأصبحـت جـزءاً منهـا، لكنـي لـم أفقـد جـذوري المصريـة وثقافتـي كمصـري وشـرق أوسـطي، وأعتقـد أن المفتـاح يكمـن فـي كيفيـة بنـاء جسـور بيـن النـاس والثّقافـات والأمـم، وليـس برفـع شـعار صـراع الأديـان والحضـارات».

هل تتعارض فكرة ورش الكتابة مع خصوصية الإبداع؟ وهل تحولت مؤخراً مع ظاهرة انتشارها الواسع في الوطن العربي إلى دجل وتجارة أم أن نِتاج هذه الورش كشف عن أصواتٍ شابة أثْرَت المشهد الأدبي؟
الاستطلاع التالي يرصد الجدل الدائر حول جدوى ورش الكتابة الأدبية في العالم العربي، ومدى أهميتها على مستوى تجويد أو اكتشاف مواهب في الكتابة.

ورش الكتابة الأدبية..

هل تصنع كاتباً ؟

القاهرة: هند مختار - إيمان السباعي

في نهاية رسائله إلى روائي شاب، كتب الروائي البيروفي ماريو فارغاس يوسا: صديقي العزيز إني أحاول أن أقول لك أن تنسى كلّ ما قرأته في رسائلي حول الشكل الروائي وأن تبدأ دفعة واحدة بكتابة الروايات..».
رسائل إلى روائي شاب، هو كتاب يوسا الشهير الذي طرح فيه وجهات نظر حول الرواية لا من حيث تقنيات الكتابة فقط ولكن من حيث مادة الروايات وأفكارها والأسرار الغامضة حولها لكنه في النهاية يخلص إلى نصيحة الشاب بنسيان كلّ هذا وأن يبدأ في كتابة الروايات «دفعة واحدة»، المؤيدون لورش الكتابة الأدبية سيجدون حجة لهم في موقف يوسا، حيث الكتابة ممارسة لا تتحقّق إلّا بمعرفة التقنيات والقواعد والنقاش المثمر مع آخرين من الكتاب أصحاب التجربة والخبرة، أما المعارضون فربما يسخرون من هذا كله، متخذين من نصيحة يوسا بـ«النسيان» حجتهم، حيث لا توجد قواعد ثابتة في مغامرة الكتابة التي يجب أن يكابدها الكاتب وحده بممارسة شخصية، كما فعل كُتّاب كبار لم يعرفوا ورش الكتابة وأنتجوا أدباً عظيماً..

كسر الحاجز

تساءلنا في البداية عن مفهوم «الورشة الأدبية» وما الذي تقدمه. الكاتب المصري محمد عبد النبي صاحب التجربة الأشهر بمصر «ورشة الحكاية وما فيها» يعرفها بكونها تجربة: لإيجاد مساحة منظمة لتبادل الخبرات، مساحة بالمعنى الزمني والمكاني، ومنظمة بمعنى تحديد الوقت وطبيعة الأنشطة التي ستتم ممارستها لهذا الغرض. وتتنوّع أهداف الورشة، في نظره، بين الكتابة الجماعية المشتركة في مشروع جماعي واحد؛ مثل فريق يعمل على تطوير سيناريو مسلسل، أو أن تكون ورشة تعليمية يقدم فيها أحد المدربين بعض التقنيات والخبرات للمتدربين. وفيما يخص الإضافة التي تقدمها هذه الورش يؤكِّد محمد عبد النبي أنها تتلخص في إيجاد فرصة للعمل بانتظام تحت إشراف شخص متخصص أكثر خبرة، كما أنها فرصة جيدة للاحتكاك والتعرف على مدارس ومذاهب مختلفة في الكتابة.
الكاتب المصري المقيم بكندا ياسر عبد اللطيف له تجربتان مع ورش الكتابة، إحداهما في القصة القصيرة والأخرى في الرواية. يتحدث عنهما موضحاً: كان دور الورشة الإبداعية كما تخيلته هو مساعدة الكاتب «الهاوي»، بغض النظر عن عمره، على الانتقال إلى مرحلة تلعب فيها الكتابة دوراً أكثر جدية في حياته، لم أكن أهدف إلى «تعليم» الكتابة، فقد كنت أحرص على توافر حد من الموهبة في المشاركين، يتم اختباره بتقديم نماذج من إبداعاتهم السابقة قبل قبولهم في الورشة، وكانت تجرى غربلة لاختيارهم. ومن جانب آخر متعلق بطريقة عمل الورشة نفسها، كنت أوضح من البداية، بأنني لا أستخدم الطريقة الأميركية المتبعة في عدد من الورش، والتي تعتمد على تمارين الكتابة، والتدريب على



صورة من ورشة «الحكاية وما فيها» لمحمد عبد النبي

بناء الشخصيات، والحبكة وما إلى ذلك. كنت أعتمد على إطلاق العنان لممارستهم الكتابية، مع تدخل من جانبي، ومن جانب المشاركين الآخرين باقتراحات تخص النص الذي يعمل عليه كلّ واحد منهم بالحذف أو الإضافة أو فتح مسار جديد في السرد. كانت أشبه بحلقة نقاش بين مجموعة من الأصدقاء عن كونها فصلاً تعليمياً.

وترى الروائية اللبنانية لنا عبد الرحمن أن ورش الكتابة الإبداعية: تساعد الكُتّاب المتدربين على كسر حاجز الرهبة من الكتابة، خاصة وأن الكاتب المبتدئ يخاف مما يكتبه في المراحل الأولى ويكون متشكّكاً في كل شيء، مما يحول دون اكتمال مشاريع القصص والروايات التي يتم البدء بها! لكن، وخلال وجوده في ورشة، أظن أن حالة النقاش والعصف الذهني تجعل المشاركين أكثر اهتماماً وتركيزاً على نصوصهم وأبطالهم، ويشاهدون كيف تنتقل الفكرة من الذهن إلى نص مكتوب على الورق.

عن الشروط التي يجب أن تتوافر في الكاتب كي يقدم ورشة أدبية ناجحة، تحدث الناقد المصري وأستاذ الأدب سيد ضيف الله قائلاً: إن الكتابة الإبداعية لا يتم تعلمها في الغرب من خلال ورش الناشئين، بل من خلال صفوف أكاديمية في الجامعات المختلفة ويقوم بتدريسها أستاذ خبير ممارس للإبداع وليس حاصلاً على درجة أكاديمية فقط! وللمفارقة، فإن إنتاج إبداع متميز لا يعني أن هذا المبدع هو المدرس المتميز أو المدرب المناسب للناشئين في ورش الكتابة الإبداعية وصفوفها الجامعية إن وجدت، لأن هناك الكثير من المبدعين الذين يبدعون دون أن يعرفوا كيف يبدعون فما بالك لو طالبناهم بأن يعلموا غيرهم كيف يبدعون؟! حتماً سوف يسخرون من الفكرة، ويقولون لك القول التراثي القديم اذهب واحفظ ألف بيت شعر ثم انسها لتكتب الشعر! أو يقولون لك اذهب واقرأ كلّ أعمال نجيب محفوظ أو يوسف إدريس ثم ابدأ كتابة الرواية أو القصة القصيرة!

وبالعودة إلى محمد عبد النبي فإن خبرة الكاتب وحدها ليست كافية، وفي نظره: قد يكون الكاتب عظيماً، لكنه ليس بالضرورة مؤهلاً للتدريب الذي يحتاج إلى أدوات ومهارات مختلفة تماماً، من قبيل التواصل الجيد، وإدارة الوقت، والتفاعل مع الاختلافات بين المتدربين، إلى آخر ذلك. وقد يكون العكس صحيحاً، أي أن يكون المدرب جيداً لكنه ليس كاتباً عظيماً. فيما توضح لنا عبد الرحمن بأنها لا تعتمد على تجربتها في الكتابة فقط، بل لرصيد القراءة والاطلاع دور هام أثناء عملية الإشراف على ورشة، وكمثال على ذلك: لو طرح أحد المشاركين فكرة رواية فانتازية أو رواية خيال علمي، ينبغي توجيهه لقراءة التجارب الإبداعية والاطلاع على خبرة الكُتّاب الذين خاضوا هذا النوع من الكتابة، بحيث ليس من الضروري، تقول لنا عبدالرحمن في هذه الحالة: ليس بالضرورة أن أكون قد كتبت رواية خيال علمي، لكن يمكن تسليط الضوء على النقاط الأبرز في العمل المقترح من خلال النقاش وتناول



ورشة «فتنة السرد» للنا عبد الرحمن

الفكرة من جوانب مختلفة تكشف ما كان غائباً فيها.

هل تصنع كاتباً؟

الأصوات المعارضة لا ترى فائدة تجنى من ورشات الكتابة الإبداعية، وتستدل على ذلك بجيل من مبدعين عظام لم يعرفوا ما يسمى بالورش الأدبية، وإنما قادتهم موهبتهم إلى مجدهم الأدبي. الكاتب ياسر عبد اللطيف يؤكّد أنه لا يمكن لورشة أن تصنع كاتباً من عدم، ما لم يتوفر على استعداد مبدئي أو على تلك الكلمة الغامضة التي نسميها موهبة، وبدون ذلك فلن يصير كاتباً أبداً. وما تفعله الورشة، في نظره، أنها قد تمنحه دفعةً للأمام، وتكسبه بعض الخبرات والمعارف النظرية عن طريق الاحتكاك بخبرة المدرب، والمشاركين الآخرين. أي أنّها قد تشحذ الموهبة الموجودة بالفعل. ويشير ياسر عبد اللطيف إلى نقطة مهمة تكمن في التخوف الذي يبديه بعض النقاد وقراء الأدب من تحول المتدرب في الورشة إلى نسخة من الكاتب الذي يديرها. وهو ما لم يلمسه في خبرته، وإن حدث ذلك فهو بالنسبة له طبيعي في البداية، وأي مبتدئ قد يكون متأثراً بكاتب قريب إلى ذائقته.

لا يختلف رأي الكاتب السوري هيثم حسين عن هذا الطرح، منطلقاً من كون الإبداع لا يلقن حيث يرى بأن لا يمكن اختراع أساليب لصناعة كاتب، وإنما هناك سبل لتنظيم دفقه. ويضيف مؤكّداً: لا أعتقد أنّ أيّة ورشة يمكن أن تصنع كاتباً، أو أن تمنحه موهبة لا يمتلكها، إنّما هي تسعى للأخذ بيده، والعمل على صقل تلك الموهبة التي يمتلكها. أي أنّ البناء يكون على الأساس الموجود لديه، والرغبة القويّة في دخول عالم الكتابة والأدب. الورشات لا تخلق شغفاً غير موجود، ويختلف الأمر فيها عن تدريب صحافيين على كتابة تقارير صحافية مهنية، والتقيد بقواعد الكتابة الصحافية وشروطها المفترضة. ولعلّ أحد مرامي ورشات الكتابة الأدبيّة التحفيز على الخلق والابتكار، والتحريض على إخراج الطاقات الإبداعية الكامنة، ومحاولة تنظيمها من خلال وضعها تحت مجهر المقاربة والمعالجة والنقد، وكذلك السعي لإطلاع الأدباء الشباب على أساليب ووسائل اعتمدها كثير من الأدباء الكبار في أعمالهم، وحقّقوا حضوراً ونجاحاً، لتخلق الحافز لديهم بالبحث عن دروبهم الخاصّة وأساليبهم المميزة لهم، بعد إثراء خبرتهم وتجربتهم بما يتيسّر لهم الاطّلاع عليه من المنجز الإبداعي المتراكم في المكتبة العربيّة والعالمية.

فيما يرى الكاتب والناقد المصري عمر شهريار أن الهجوم على الورش الأدبية معظمه ناتج عن تصور غير صحيح على الأغلب، مفاده أنها قادرة على خلق وصناعة أديب من العدم، أو أن الأدب حرفة يمكن تعلمها بسهولة بغض النظر عن وجود موهبة. بمزيد من التوضيح يضيف عمر شهريار: ظني أن معظم الورش الأدبية لا تسعى لذلك، فهي تسعى، بشكل رئيس، لاكتشاف مواهب المشتركين فيها وتجعلهم يكتشفون ذواتهم، كما توفر للمتدرب فرصاً مهمة للاحتكاك بأدباء أكثر خبرة وأطول تجربة، والتفاعل مع زملائه من المتدربين، فتكون فرصة جيدة للعصف الذهني حول مفهوم النوع الأدبي وتاريخه وتقنياته وآفاقه المستقبلية وإمكانات التجديد.

الشاعر والناقد عبد المنعم رمضان من الأصوات المعارضة لورش الكتابة الأدبية وعن أسباب ذلك يقول: هناك ثقافات كثيرة تسود العالم ولا نستطيع أن ننكر هذا.. لا أعتقد أننا نستطيع ألا ندرك الفارق بين ثقافتين؛ ثقافة في الغرب وثقافة في الشرق، وذلك بحكم التاريخ والمكان وإمكاناته. فأميركا المعاصرة الحديثة تؤمن بأن الإنسان إذا أراد فهو يستطيع أن يفعل ما يريد ويتدرب عليه، يستطيع بإرادته أن يكون هو السيد. أما في الثّقافة الأخرى كما في المشرق، فالأدب والكتابة موهبة تُمنح لك ولا تصنعها. شيء آخر مأخوذ عن الغرب أيضاً: الطبقات البرجوازية العليا تدرب أبناءها على كلّ شيء، فيمكن تعلم الموسيقى والأدب والفّن، حيث تقوم الورش بتأهيلهم و«صناعتهم» لا ليصبح هؤلاء مبدعين عظماء ولكنها أشياء ضرورية

يجب أن يعرفها الإنسان المعاصر الذي ينتمي لهذه الطبقة والذي يجب أن يتحدث عن كلّ شيء، بالتالي فمسألة الورش تنتمي لهاجس طبقي بالإضافة إلى كونها هاجساً ثقافياً وفي رأيي أن هذا أشبه بإعداد فتيات الجيشا وهو شيء مهين للثّقافة.
والأمر الأكثر أهمية، من وجهة نظر عبد المنعم رمضان، هو: أن معظم من قاموا بتأسيس هذه الورش هم كتاب صغار أرادوا أن يوجدوا مرتين، مرة عن طريق الكتابة ومرة عن طريق الورش الأدبية؛ ويضرب على ذلك مثالاً بقوله: لا يوجد ورشة أدبية قام بها محمد المخزنجي أو محمد المنسي قنديل وغيرهما من كتاب كبار، كما أن بعض هذه الورش تحول إلى سبوبة تجارية يشترك فيها ممول وناشر.
يتفق الكاتب والصحافي السعودي أحمد الواصل مع هذا الرأي قائلاً: لا يوجد في السعودية ورش أدبية بالشكل المتعارف عليه في مصر، أو بعض البلاد العربية، ولكن يوجد هناك حلقات نقاشية. وعن تجربته مع الورش الإبداعية يحكي الواصل: التحقت بورشة الكتابة الدرامية (الأعمال الإذاعية والتليفزيونية) بالتنسيق بين هيئة الإذاعة البريطانية والمجلس الثّقافي البريطاني في أحد الأعوام الماضية، وتسنى لي الاطلاع على طرق وأسلوب العمل في مجال الدراما الإنجليزية. ما أفدته هو عملية «التخيل الدرامي» لا الكتابة، وهي مرحلة نهائية، وإنما طرق الإعداد لها تخطيطاً وترسيماً، ومن ثم أسلوب إخراجها أي تحويلها إلى أداء وقول وحركة..
في سياق آخر يرى البعض أن انتشار ظاهرة ورش الكتابة ليس في صالح المشهد الأدبي، إذ تحول الأمر إلى دجل وتجارة. في هذا الصدد يقول الكاتب والناقد المصري سيد الوكيل: نحن شطار في تحويل كلّ قيمة إلى سبوبة، ليس فقط الفَنّ والعلم بل الدين نفسه، إنها ثقافة العولمة ورأس المال الريعي، وأول ما على المدرب أن يعلمه لطلاب الورشة، هو مقاومة هذا السلوك الاستهلاكي داخلهم، إنه سلوك لا يفهم قيمة العمل إلّا من خلال العائد المادي فقط.. هذه ثقافة خطيرة ونحن متورطون فيها، وقد جعلت دراسة هذه الظاهرة موضوعاً لكتابي الأخير (عملية تنويب العالم).
في المقابل يختلف محمد عبد النبي مع اعتبار ورش الكتابة الأدبية كظاهرة سلبية تحولت إلى عملية تجارية، مبرّراً ذلك: أنحاز دائماً لترك كلّ تجربة تفرز وتطور نفسها دون إطلاق أحكام مسبقة وسهلة تجاهها. لو تحوّلت ورش الكتابة إلى تجارة، فعلينا أن نحاول فهم أسباب ذلك، ما هي الحاجة العميقة التي تلبيها عند المتدربين؟ وهل تقدّم لهم مقابلاً حقيقياً لقاء ما يدفعونه؟ لا توجد ظاهر تخلو من السلبيات تماماً، ولكن الحكم عليها بالدجل خطأ، ولنترك الحكم للمتدربين وللوقت. وتماشياً مع هذا الطرح تحدثت لنا عبد الرحمن من خلال تجربتها: لقد أشرفت على ورشتين: إحداهما في دار نشر ومكتبة «كتب خان»، كانتا مجانيتين لأن هذا النظام متبع داخل المكتبة، وورشة في مكتبة الإسكندرية بمبلغ زهيد جدا. وللكاتب ياسر عبد اللطيف تجربة مشابهة يحكي عنها قائلاً: بدايةً أنا لم أكن أتلقى أي مقابل مادي نظير الورش التي أدرتها، كذلك «الكتب خان» دار النشر والمكتبة التي رعت الورشة وإصداراتها. ثمة ورش تتلقى مبالغ باهظة نظير الاشتراك فيها، وهنا يمكن أن نتحدث عن تجارة أو تكسّب ما، وتسليع للعمل الأدبي في سوق ضعيفة أصلاً. وثمة ورش أخرى ينظمها ما يعرف بـ «مؤسَّسات المجتمع المدني»، على مستوى إقليمي عربي، وتلك الورش لا أعتقد أنها تضيف شيئاً على المستوى الفَنّي للمشاركين أكثر من كونها فرصة للسفر والاحتكاك بخبرات أخرى لكتاب شباب.
لكن سيد ضيف الله يقول بوجود علاقة بين بعض الجوائز الأدبية والورش: أعتقد أن هناك صلة وثيقة بين الطابع التجاري لورش الكتابة الإبداعية، خاصة في الرواية والجوائز الكثيرة المخصصة للرواية؛ الأمر الذي أثرّ سلباً على الكتابة الروائية، إذ أصبح لكلّ جائزة روائية «وصفة» ثابتة لشكل الرواية التي تناسبها، ولكن لا يصح التعميم هنا، فإلى جانب آفة تنميط الإبداع الروائي هناك روايات جيدة كانت من ثمار ورش الكتابة الإبداعية. وهو ما يستحضره ياسر عبد اللطيف، مستشهداً بأسماء بعض الكتاب الذين تخرجوا من تلك الورش: هذه الورش عموماً، وليس التي أدرتها أنا فقط، قد أخرجت عدداً من الكتاب الموهوبين في العالم العربي: محمد ربيع ومحمد فاروق وإيمان عبد الرحيم وطلال فيصل مثلاً في مصر، وهلال شومان في لبنان، ومعن أبو طالب في الأردن.
محمد فاروق، هو أحد المتدربين بورش الكتابة في مصر، والحائز على جائزة ساويرس الثّقافية عن مجموعته «سينما قصر النيل» التي كتبها عقب التحاقه بإحدى الورش. سألناه عن تجربته فقال: الكتابة مثلها مثل أي فَنّ، لها قواعدها التي يجب الإلمام بها أو ما يطلق عليه الوعي بالكتابة، وأتفق مع محمد عبد النبي أن هناك ورشاً للرقص والتمثيل والغناء، فلماذا لا يكون هناك ورش للكتابة؟.. في النهاية الورش الأدبية لا تصنع كاتباً أو إنساناً موهوباً لو كان يفتقر للموهبة، لكني اعتبر انتشارها وانتشار فكر التدريب واكتساب المهارات شيئا إيجابياً في حد ذاته، وينعكس بالإيجاب على ممارسي هذه المهن والفنون وحتى انتشارها كثقافة، وكما جرى في مقارنة أنفسنا بالغرب، بسبب إنتاجه للمعرفة، فأي مهنة كانت لا يتم النبوغ فيها إلّا بالكثير من التدريب والوعي بتقنياتها وأسرارها وهذا ما توفره الورش.


CAMERA
Dragonite
CP ???

«بوكيمون جو» في واقعنا غير المعزَّز!

شبَّهَ أحدهم مشية قنّاصي البوكيمونات في الشوارع بمشية «الزومبي». لقد بدوا له في أسوأ هيئة، مفصولين عن محيطهم، يكلّمون أنفسهم، تقودهم إحداثيّات الـ(جي بي إس) على هواتفهم الذكية، فيركضون عشوائياً، إلى أن يتصيّدوا واحداً من فصيلة البوكيمون!.

حكاية لعبة «بوكيمون جو»، باتت صيحة لا تتوقّف الميديا عن تناول ما يتعلَّق بها من طرائف وأخبار وأرقام مبيعات وكوارث أيضاً. تقنياً، هي أول نجاح غير متوقَّع لمبدأ «الواقع المعزَّز»، بديل الواقع الافتراضي الذي طرح نفسه، منذ البداية، عدواً للواقع الطبيعي الحقيقي.

واقع معزَّز؛ تسمية جذّابة مثيرة للفضول، واقع يقع بين المنزلتين، فلا هو بالافتراضي ولا هو بالحقيقي. هكذا أرادوه؛ خداعاً موهماً وساحراً!. ولأنه احتاج أسباب نزول كونية فقد لعبت فتوحات «بوكيمون جو» دورها الامبراطوري! لكن الأمر الأكثر تشويقاً، بعد الآن؛ هو ما لا يمكن تخيُّله في هذا الواقع المعزَّز!

البوكيمون جو.. طُعْم الاستقطاب

يهيمون في المنازل والطرقات، بهواتفهم، بحثاً عن البوكيمونات.. إنهم مصابون بـ«البوكيمونايا» أو جنون البوكيمون. تأثير اللعبة الحركي والتواصلي، وجمعها بين غرباء في المكان نفسه، وفكرتها الإبداعية التي تمزج الواقع بالخيال، أو ما يصطلح عليه بـ(الواقع المعزَّز)، علاوة على الزخم الإعلامي الذي حظيت... عوامل ساهمت في انتشارها الكاسح.

اللعبة، في بساطتها، تقوم على صيد وحوش الرسوم المتحركة (البوكيمونات) على شاشات الهواتف الذكية، وذلك باستخدام الأماكن الواقعية كخلفية، تظهر فيها الوحوش بشكل مفاجئ، فيما يطاردها اللاعبون بهواتفهم عن طريق كاميرات الهواتف.

لكن أسباب نجاح اللعبة وانتشارها لا يعود، فقط، لتضافر هذه العوامل؛ فالبوكيمون جو يمثّل أحد أهمّ جوانب الثّقافة اليابانية التي غزت الغرب، واستقطبت جمهوراً واسعاً، اخترق الحاجز الثّقافي الذي فصل وسائل الإعلام اليابانية عن المستهلك الغربي، عموماً، والأميركي، بالخصوص، لفترة طويلة، ليتحول البوكيمون إلى جزء لا يتجزّأ من الثّقافة الأميركية والثّقافة الغربية.

مروى بن مسعود

غزو المتاحف

اغتنمت مؤسّسات فَنّيّة عديدة على غرار متحف الفَنّ الحديث في نيويورك الفرصة لحث صيادي البوكيمونات على ولوج أبوابها، رغم ما أبداه البعض من عدم المبالاة. وعادة ما يشهد فصل الصيف ركوداً في عدد زوار المتاحف، ولكن هذا العام، مثلت لعبة البوكيمون جو حافزاً إضافياً، وشجعت مؤسّسات فَنّيّة على غرار متحف ويتني ومتحف الفَنّ الحديث بنيويورك على انتشار البوكيمون، بمساعدة اللاعبين في لعبة الواقع المعزز على «القضاء عليهم جميعاً»، ودعم البوكيمون لجذب اللاعبين الشبان وزيادة مبيعات التذاكر من لوس أنجلوس إلى نيويورك وتكساس وبوسطن. وكان تطبيق اللعبة على الهواتف الذكية خلال الشهر الماضي قد فاق 26 مليون تحميل يومياً في الولايات المتحدة وحدها، في حين حققت مداخيل اللعبة أكثر من 15 مليون دولار بعد توفيرها في أكثر من 25 دولة.

تسمى الأماكن المتاحة لصيد الوحوش والتي يتم عن طريقها كسب النقاط بـ«Pokéstops»، وقد فتحت العديد من المتاحف أبوابها لهذه النقاط. وتوفر متاحف (الفَنّ الحديث) نقطتين للقضاء على الوحوش الافتراضية، أما في متحف فيلادلفيا للفنون، فتوجد ثمانية أماكن حول المبنى لصيد البوكيمونات. وأكدت تشاسي كيلي، مسؤولة التسويق الرقمي أن المتحف، «مكرّس لفكرة اللعب الإبداعي»، وساعدت بدورها في تأسيس «لقاء بوكيمون» خلال الساعات التي ينظمها المتحف بعنوان «ادفع ما شئت» لجذب الزوار خلال فترة زمنية، وتشجيع المستخدمين على زيارة المعارض، ولم يكن ذلك يهدف لزيادة المبيعات. وأظهرت الأرقام تطوّراً في نسب الحضور خلال لقاء المتابعة من 13 % في الأسبوع الأول إلى 37 % خلال الربع الأول من الشهر الماضي. إلّا أنه يظل من السهل التمييز بين رواد المتحف الرصينين واللاعبين النهمين الباحثين عن نقاط صيد البوكيمونات، في ظل خشية البعض من أن تدفع لعبة البوكيمون بالفَنّ ليصبح مجرد خلفية لا ينظر إليه إلّا من خلال جهاز هاتف محمول.



خراب الفضاء العامّ

وبدلاً من زرع الطعوم حول التحف الفَنّيّة، تحركت متاحف أخرى لأسباب مختلفة للمشاركة في هذا الجنون! وقد سارع «متحف موريكامي والحدائق اليابانية» في ديلراي بيتش، فلوريدا إلى مساندة اللعبة بسبب الارتباطات الثقافية، والامتياز الياباني للبوكيمون على يد مصمم الألعاب ساتوشي تاجيري سنة 1995. وقالت مونيكا أمار، التي تعمل في مجال التسويق في المتحف الذي يضم 15 مكاناً لصيد البوكيمونات «شعرنا بأن لدينا ارتباطاً ثقافياً مباشراً بهذا الامتياز الياباني»، وأضافت «الحضور تزايد منذ إصدار التطبيق لأول مرّة... لقد وجدنا أنه بمجرد أن يأتي الناس للعب البوكيمون، فإنهم يعودون إلى زيارة المتحف والحدائق، بحثاً عن فرصة لصيدهم وسط المناظر الطبيعية الخلابة».

وعلى صفحة المعجبين بالمتحف على الفيسبوك، نشر الزوار صوراً من الحديقة المخربة جراء صيادي البوكيمون، ونحت بعض المستخدمين أسماء فرقهم على الأشجار- أحد العبارات تقول «Team Instinct Rocks»- بينما قبض حراس المكان على آخرين بصدد تسلق الأشجار، وهو ما أثار حفيظة أحد الزوار الدائمين والمغرمين بحدائق موريكامي. وقالت كاندى كاليستار: «أشعر بالفزع بعد أن لُطّخ مكان هادئ كهذا من قبل البلهاء مطاردي البوكيمون»، وأضافت: «أشعر بالاشمئزاز بسبب عدم لطف هؤلاء الأطفال، ولكنهم ليسوا أطفالاً فقط؛ يجب احترام البيئة من حولنا».

وفي نفس السياق طلب متحف ذكرى الهولوكوست في الولايات المتحدة بواشنطن من مطوري اللعبة إزالة نقاط صيد البيكومونات من المتحف بعد أن تفطن الموظفون إلى محاولة بعض المستخدمين صيد البوكيمونات هناك. وقال اندرو هولينغر، مدير الاتصالات في المتحف «لعب البوكيمون في نصب تذكاري لضحايا النازية غير مناسب تماماً»، وأضاف «المتحف يشجع الزائرين على استخدام هواتفهم للمشاركة والتفاعل مع محتوى المتحف. التكنولوجيا يمكن أن تكون أداة تعليمية هامة، ولكن هذه اللعبة تقع بعيداً خارج رسالتنا التعليمية والتذكارية».

وبالنسبة إلى متحف مكناي للفَنّ في سان أنطونيو، تكساس، لعبة البوكيمون مناسبة جداً، استناداً لجولي

ليدات، مسؤولة الاتصال بالمتحف «نأمل أن يجذب البوكيمون هؤلاء الزوار من الشباب، كما نساعد على تشجيع الدخول المجاني لمن هم دون 19». وتظهر بعض شخصيات البوكيمون مخبأة في فناء المتحف، بينما تقع الأخرى فوق النصب والأعمال الفَنّيّة الشهيرة لبيكاسو وفنسنت فان جوخ وكلود مونيه. وأضافت جولي ليدات أن «أماكن صيد البوكيمون هي علامات تاريخية وثقافية» تمنح اللاعبين حافزاً إضافياً لزيارة هذه الأماكن»، ولذلك أصبحت أماكن صيد البوكيمون الآن الأكثر شعبية وزيارة في المتحف، وهذا يعني أن غيرها من الأعمال الفَنّيّة النادرة قد تخسر شعبيتها في خضم هذا الهوس المتنامي بالبوكيمون.

بوشكين مقابل بيكاتشو

وعلى غرار دول العالم، غرقت روسيا في جنون لعبة البوكيمون، مما دفع ببلدية موسكو إلى إطلاق تطبيق مماثل للبوكيمون جو، يحث المستخدمين على البحث عن شبه افتراضي لشخصيات من التاريخ الروسي في أنحاء موسكو. وأعلنت على موقعها على الإنترنت إطلاق التحديث الجديد لتطبيق يسمى «اعرف موسكو» يعمل وفق مبدأ البوكيمون، ولكن بدلاً من مطاردة الوحوش الصغيرة، اقترح المصممون «صيد» شخصيات تاريخية والتقاط صور شخصية معهم.

أما أشباه المشاهير الافتراضيين فهم يعيشون في الأصل في شوارع موسكو: هم القياصرة الروس إيفان الرهيب وبطرس الأول، والكاتب الكسندر بوشكين، ورائد الفضاء يوري غاغارين، ونجم الروك السوفياتي فيكتور تسوي والعديد من الشخصيات الروسية الأخرى. وفي الواقع يوجد تمثال لكل شخصية في مكان ما من المدينة (على سبيل المثال، بالنسبة لتمثال تسوي، يوجد بشارع أربات الشهير)، ولكن بعد إطلاق تحديث التطبيق، تبدأ الشخصيات التاريخية في «السباحة» عبر شوارع موسكو.

وعلى عكس البوكيمونات التي تظهر في المدينة بشكل فوضوي، يتنقل القياصرة والكُتّاب ورواد الفضاء الروس عبر مسار تاريخ حياتهم. وقد جاء على موقع بلدية موسكو «يمكننا نسخ الشخصيات بسهولة إلى عناوين متعدّدة تتعلّق بقصصهم، وتغيير أماكن إقامتهم بشكل مركزي، ثم الدعوة إلى البحث عن هذه الشخصية أو تلك». ويأمل المسؤولون أن تساهم اللعبة في تحفيز اهتمام المستخدمين بتاريخ موسكو ودفعهم لدراسته.

ومنذ أواخر أغسطس/آب الماضي أصبح بإمكان المستخدم المتسلح بهاتفه الذكي اصطياد بوشكين أو تسوي. ولكن قبل ذلك وفي الوقت الراهن، مازالت البوكيمونات تغزو الفضاء الافتراضي في موسكو بالكامل، وأصبح من السهل البحث عنهم واصطيادهم بعد أن قام المطوّرون من جامعة الترميز بموسكو بوضع خريطة لموسكو تبين كل البوكيمونات الموجودة في مركز المدينة والوقت المتبقي قبل هروبها.

البوكيمون كأثر أدبي!

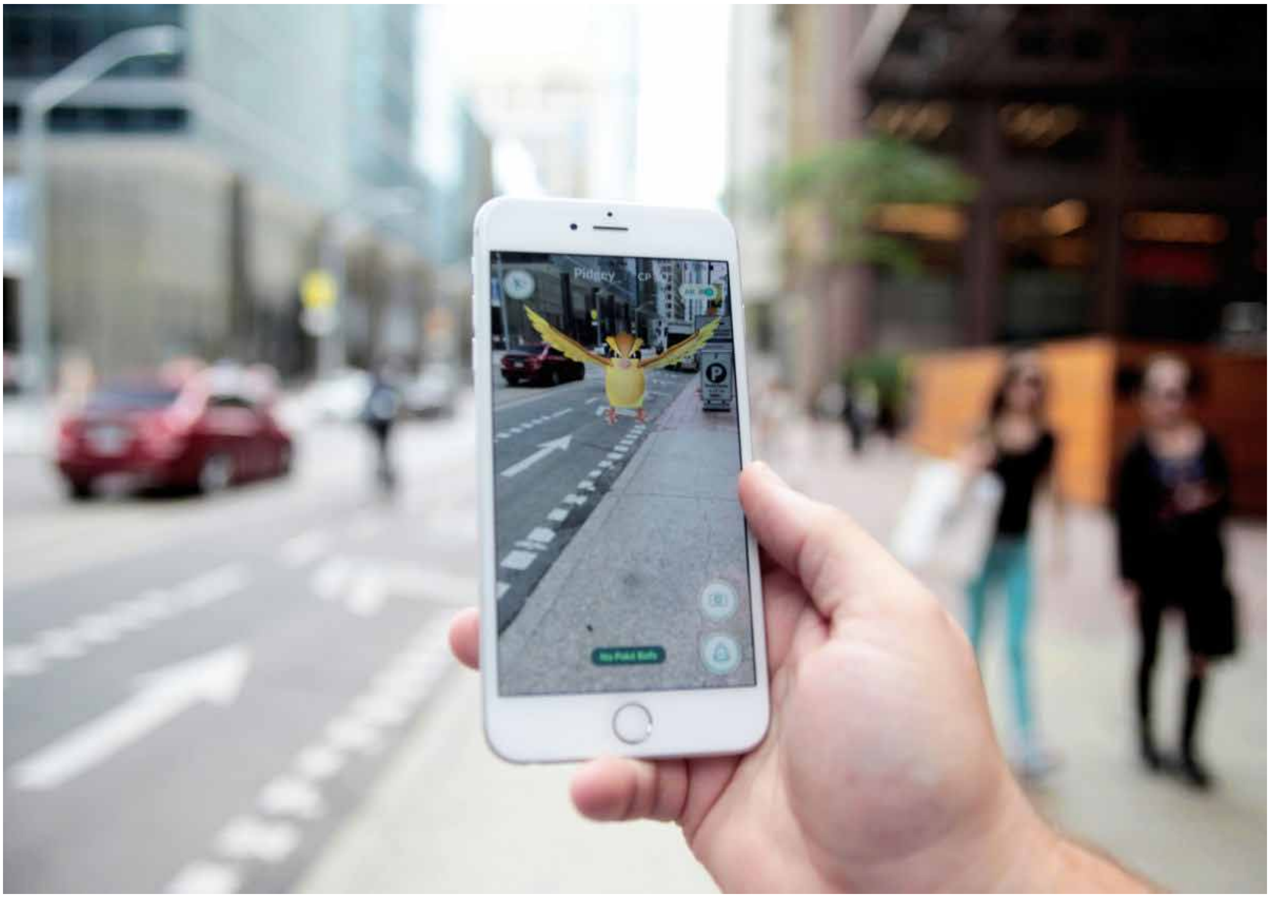
التفكير النقدي في الثّقافة الشعبية يمكن أن يساعد على فهم الأسباب التي بفضلها اكتسبت بعض الظواهر الثّقافية والاجتماعية شعبية غير مسبوقة في أزمنة معينة؛ فالتأمل الجاد في الأعمال الثّقافية كالأفلام والموسيقى والألعاب، يساعدنا حتماً على فهم طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه، كما يقوّض الفكرة الراسخة بأن النصوص التي وسمت على مرّ العصور «بالآثار الأدبية العظيمة» هي بالضرورة أكثر أهمية من الأعمال الثّقافية الأخرى التي لا تحظى بنفس القيمة أو الاهتمام.

بين النقد الأدبي والبوكيمون

تقوم لعبة «البوكيمون جو» على تقنية الواقع المعزّز التي تستخدم كاميرا الهاتف المحمول لربط سطح اللعبة البيني بخريطة رقمية للمنطقة التي يتواجد فيها اللاعب. وتتضمن اللعبة اصطياد أنواع مختلفة من الوحوش الصغيرة، وتعزيز قدراتهم حتى يتمكنوا من كسب المعارك ومن ثم التحوّل إلى نسخ أكبر وأقوى. لكن، وفي ظل التغيرات التكنولوجية والثّقافية المتسارعة التي يشهدها العالم اليوم، هل يمكن اعتبار تطبيق لعبة على الهاتف المحمول تقوم على صيد كائنات صغيرة نصاً أدبياً حديثاً وجاداً؟! الجواب هو نعم ولا في نفس الوقت! هنا لا نقصد أن لعبة البوكيمون ترتقي إلى مستوى روايات ويليام شكسبير أو تشارلز ديكنز، ولكن التفكير في نقاط الالتقاء بين كتب ديكنز ولعبة البوكيمون يمكن أن يكون مفيداً في الواقع.

من بين الأسباب الوجيهة للمقارنة المنكورة، أن تشارلز ديكنز قد نشر رواياته في البداية على مراحل في الصحف، جنباً إلى جنب مع إعلانات عن الوسائط الروحية والمقويات الصحية المشكوك في صحتها، ورغم ذلك كان هناك جمهور واسع من المشجعين المقبلين بنهم على قراءة كل فصل من فصول رواياته المنشورة تباعاً، ولا تزال تلك الروايات تأسر الكثيرين من القراء حتى اليوم، ولم تكتسب زخمها وانتشارها الثّقافي من القراء فحسب، وإنما بفضل جهود النقاد في المجال الأدبي في وقت لاحق، من الذين لم يكتفوا في بحثهم بما ورد في ورق الصحف الرخيصة، ولكن فحصوا بتمعن جوهر الروايات التي أسرت جوانب مهمة من الطبيعة البشرية، وكشفت الآثار الاجتماعية للثورة الصناعية، والجوانب الأكثر ضبابية في الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس.

وبالمثل، توجد عديد الخطابات النقدية التي يمكن الاستفادة منها وتطبيقها لفهم دواعي الانتشار الفيروسي للعبة البوكيمون، بعيداً عن ظاهرة الهوس الجماعي لاستخدام الشاشات التي تعمل باللمس لصيد



المخلوقات الصغيرة. في هذا السياق كتبت جيليان بير، المثقفة الأكاديمية من جامعة كامبردج، دراسات كثيرة في السابق تبيّن كيف كانت الأفكار النابعة من النظريات العلمية لتشارلز داروين المتعلّقة بتطوّر الأنواع تُفسّر (في كثير من الأحيان بشكل خاطئ) في الروايات التي عقبت النظرية، ولا سيما تلك المتعلّقة منها بالقوة والتطوّر وسيطرة الإنسان على الطبيعة.

فمدرب البوكيمون باعتباره المصمم والمشرف على تطوّر عدد من أنواع الحيوانات يمثل انعكاساً دقيقاً لهذا التحول الفكري والأيديولوجي الذي ميّز نهاية القرن العشرين. والحقيقة أن اللعبة التي تقوم على هذا النوع من القصص يمكن أن تكون شائعة جداً اليوم وتكشف لنا الكثير عن مدى استمرار انتشار مثل هذه الأفكار في المستقبل...

تعود جذور لعبة البوكيمون، التي ظهرت لأول مرّة في اليابان، إلى بحث أكاديمي حول العلاقة المفترضة بين كل من الوحش الياباني «غودزيلا Godzilla»، الوحش العملاق والخيالي أو دايكايجو الذي ظهر في سلسلة الأفلام اليابانية التي تحمل نفس الاسم غودزيلا) ورويات البطل الخارق من جهة، والآمال والمخاوف التي أثارتها التكنولوجيا النووية حديثاً. وسبق ذلك بحثها في مجموعة متنوعة من المواضيع الدراسية حول طبيعة ردود أفعالنا التي تختلف كثيراً عندما يتعلّق الأمر بالثّقافة الرقمية والتفاعلية، مقارنة بالنصوص الثابتة. وتزايد شعبية البوكيمون لا يخلو من تفسير منطقي (بشكل غير مباشر) للعبة تفترض منّا أن نستهلك ترفيهنا الرقمي في الفضاء العام، في الوقت الذي طغت فيه التفاعلات الرقمية الخاصة على واقع حياتنا بشكل متزايد.

بالطبع، هذا الموقف لا يتطلّب من الجميع البحث الأكاديمي أو كتابة مقالات نقدية مفصّلة حول الآثار الاجتماعية للبوكيمون، ولكن يمكن تطبيق تلك الاستراتيجيات المذكورة عند كتابة مقال نقدي حول النصوص المتعلّقة بالثّقافة الشعبية. ما يجب أن يكون هو أن يتضمن ذلك ثلاث خطوات مفصّلة: تحديد المحاور الرئيسية للأثر، بيان المنهجية المتبعة في نقل المواضيع الأساسية، ثم البحث عن التأثيرات الثّقافية المحتملة للنص: هل تعزز تلك الموضوعات القواعد الثّقافية الراسخة، أم تؤسّس لأخرى جديدة؟

بدأت حكايتي الشخصية مع لعبة «البوكيمون جو» في أواخر يوليو /تموز الماضي، في أثناء عودتنا من هامبورج إلى فرنسا بالحافلة، ولم أكن مع ابني وابنتي وحدنا، فعلى الكرسي أمامنا، وخلفنا على النافذة، وتحت أقدامنا، يصحبنا الـ«البوكيمون».

«العالـــــم إنجَـــــنّ يا مـــامـــا!»



أسماء الغول

فاللعبة تعتمد على التنقل والاستكشاف في العالم الواقعي عبر تحديد الموقع باستخدام كاميرا الهاتف النكي، والـ«جي.بي.أس»، وتتكامل بإيجاد لاعبين آخرين في المنطقة لهزيمتهم.

وقد كانت كلّ المعالم المعروفة حولنا تظهر على خارطة اللعبة قبل أن نراها. لم أحتمل مرافقاً غريباً وهمياً وصامتاً ومتملصاً إلى هذا الحد، فطلبت من ابني أن يلعب شيئاً آخر، أقلّ مشاركة للروح والجغرافيا والفيزياء.

إلّا أن الأجيال الأصغر تعتبر هذا الزائر متحدياً لدوداً ترغب بالتفتيش عنه لامتلاكه، وتعاملها مع الأمر فيه كثير من الندية وليس فقط كونها لوثة إلكترونية شائعة، أو لعبة رقمية.

هناك تحدٍ قائم على الأرض يشارك اللاعـــــب زمنه ومكانه وعقله فيبدأ الركض. إنها ما يسميها العلماء فاشستية التكنولوجيا؛ فـ«على العلم أن يكتشف والتكنولوجيا أن تطبق والإنسان أن يتكيف».

في مدينة كليرموفورمنت الفرنسية حيث نادراً ما ترى الناس خارج منازلها بعد التاسعة مساءً ما عدا في العطلة الأسبوعية، خرجت لأمشي، وشعرت بطبيعة الحال بوحشة الشوارع الخالية، والتي لن تكون بالمثل في بلداننا العربية، إلّا أن «البوكيمون جو» حول هذه الوحشة، وغير عادة مجتمعية، فقد أحاط بي فجأة أكثر من 30 فتى وفتاة وأغلبهم يرتدي حذاء العجلات، وتتبعهم مجموعة أخرى بالسيارة.

ملأنـي الفضـول، والسـعادة بالطبـع لإحيائهـم المسـاء الفرنسـي الكئيـب، فسـألت أحدهـم «مـاذا يحـدث؟»، ليـرد مسـتعجلاً «إنه البوكيمون»، وكان يجب أن أخمن منذ البداية؛ فكلهم ينظرون إلى هواتفهم الذكية وهم يركضون بحثاً عـن البوكيمـون ذاتـه. ركضـت بـدوري إلـى المنـزل لأخبـر ابنـي «العالـم إنجـن يـا مامـا».

التفاعـل وكسـر العزلـة والحركـة البدنيـة، جعـل هذه اللعبة خـارج سـياق الألعـاب الإلكترونيـة المتعـارف عليهـا والتـي يرتبـط بهـا الثبـات والانقطـاع، وحتـى الحديث منها المرتبط بالاشـتراك بشبكة الانترنت، وتستطيع من خلالها اللعـب مـع مـن يمتلـك الجهـاز ذاتـه كـ«البلايسـتيشن4»، لا تـزال معزولـة عـن المحيط الفيزيائـي والحيـوي الـذي توفـره الـ«بويكمـون جـو».

فـي الوقـت ذاتـه لا يمكــــن إنـكار أن فلسـفتها مبنيـة علـى العزلـة الفرديـة وتحـدي الـذات، فلـولا ذلـك لمـا كان هنـاك التنافـس المحمـوم لامتـلاك «البوكيمـون»، وإيجـاده قبـل الآخريـن، لتكتسـح اللعبـة الفضـاء الإلكترونـي وتبـدأ الحمـى بالانتشـار.

وربمـا نحـاول تفسـير هـذا الطوفـان «الإلكتروبشـري» بنظريـة عالـم الاجتمـاع ايفـرت روجـرز لانتشـار المسـتحدثات أو الابتـكارات إحـدى النظريـات الأساسـية فـي العصـر الحديـث لتبنـي المجتمعـات للمخترعـات الجديـدة، والتـي تـؤكـد أن تبنـي أي مجتمـع لمسـتحدث يمـر أولاً بـإدراك الأفـراد وجـود اختـراع مـا، فيحاولـون التعـرف علـى وظائفـه، وثانيـاً يقتنعـون بـه ليصبحـوا معـه أو ضـده، ثـم مرحلـة اتخـاذ القـرار بتبنـي اسـتخدامه، والمرحلة الأخيرة يقوم فيهـا الفـرد بدعـم اسـتخدام الابتـكارات، ولكـن نسـبة إلـى مـا يحـدث اليـوم، فتعتبـر هـذه مراحـل متتاليـة فـي غايـة البطء، فـي حيـن أن انتشـار المسـتحدث التكنولوجـي يتـم بشـكل متـوازٍ، ليقفـز العالـم مباشـرة إلـى الخطوتيـن الأخيرتيـن.

لكـن ليـس روجـرز وحـده مـن سـيفاجأ بهـوس لعبـة البوكيمـون، بـل فضولـي يكمـن إزاء مـا كان سـيقوله الكاتـب الأميركـي ريتشـارد هورنبيرجـر (1924 - 1997) عـن الثـورة الإلكترونيـة، فهـو صاحـب العبـارة الشـهيرة عـن الثـورة الصناعية «لها التأثير الأعظم في تحول الثقافة البشـرية منذ اكتشـاف الزراعـة قبـل نحـو ثمانيـة إلـى عشـرة آلاف سـنة». كمـا قـال «لقـد أدت هـذه الثـورة إلـى تغيـرات فـي النشـاط الإنسـاني لا رجعـة فيهـا، فـي الاسـتهلاك، وبنيـة الأسـرة، والبنيـة الاجتماعيـة، وحتـى فـي الأفـكار والـروح الفرديـة ذاتهـا».

فكيـف كان سـيصف المجتمـع الآن وعلاقاتـه وبنيتـه وقيمـه؟ وهـل كان سـيمتدح ثـورة المعلومـات، كمـا فعـل مـع الثـورة الصناعيـة؟.

إن التطـوّر السـريع فـي المعرفـة البشـرية والقيـم والمعلومـات، ومـا آلـت إليـه الأمـم مـن تناحـر وحـروب اسـتخدمت فيها التقانـة بأرقـى صورهـا للقتـل، وحـش الإنسـان القديـم المحـب للانقضـاض، يقـود إلـى السـؤال الأهـم لأرنسـت مايـر «مـا الأفضـل؛ أن نكـون أغبيـاء أم نكـون أذكيـاء؟».

ويحضرنـي قـول الدكتـور إسـماعيل أبـو شـميس فـي محاضـرة ألقاهـا عـن الـذكاء الاصطناعـي «اللاتفكيـر أيضـاً يؤكـد علـى الوجـود؛ فعـدم التفكيـر هـو التعبيـر الحقيقـي عـن وجـود الكائنـات ومنهـا البشـر، والشـعور والاتصـال عبـر الحـواس هـو الـذي يؤكّـد وجـود الإنسـان وتناغمـه مـع الطبيعـة- أنـا أشـعر إذن أنـا موجـود- فـي حيـن أن الـذكاء لا يجعلـه سـوى مغتـرب، أو كائـن مفـارق وبالتالـي متكبـر علـى الطبيعـة».

واسـتخدم فـي محاضرتـه «الزومبـي» كمثـال علـى الكائنـات التـي عـادت إلـى الحيـاة، فهـي تفكـر ولكنهـا لا تشـعر.

وهـذا التشـبيه ذكرنـي تمامـاً بشـكل الفتيـان فـي شـوارع فرنسـا وهـم يمشـون، غائبيـن عمـا حولهـم شـعورياً ولكنهـم موجـودون بفكرهـم مـع «البوكيمـون» وهـو مـا ربـط هـذه اللعبـة بحـوادث السـيارات.

وفـي فرنسـا أيضـاً قبـل مئـات السـنين تعثـر رينيـه ديـكارت بقطعـة رخـام فـي الأرض، مـا جعـل تمثـال حـارس الآلهـة ديانـا «الأرتيمـس» يتقـدم خطـوة لحمايتهـا، وهـو تمثـال شـهير مـن العصـر الهيدروليكـي، وهنـا تسـاءل ديـكارت «إذا مـا كُنـا آلات تعمـل مثـل هـذا التمثـال؟». فهـل كان ديـكارت سـيجد إجابتـه حيـن يرانـا وقـد غدونـا بوكيمونـات مقابلـة؟!.



عن واقعنا غير المُعزَّز!

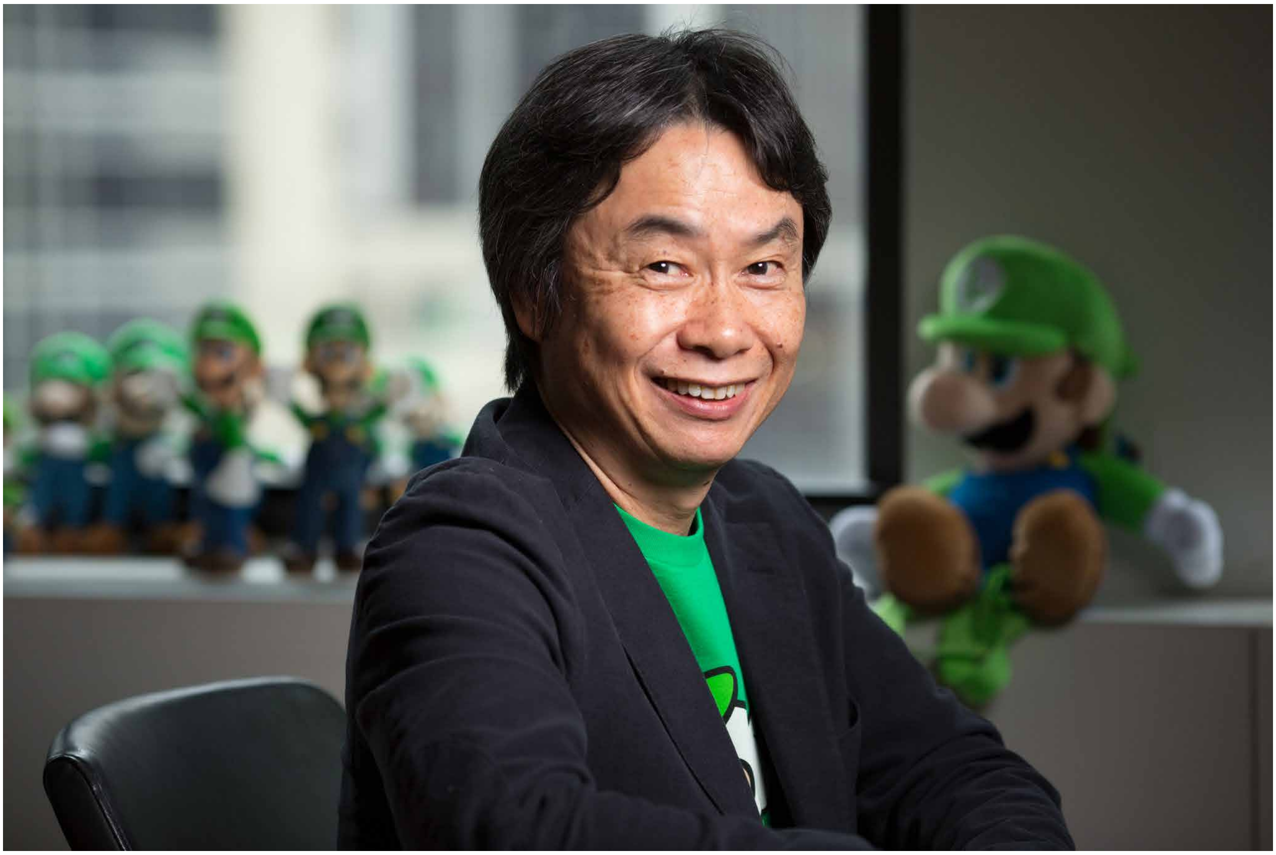
«بوكيمون جو» ثقافياً

ينتمي بوكيمون من الناحية الفَنّيّة كونه شخصية كرتونية مستخدمة في لعبة فيديو إلى فَنّ الأنِيمي الياباني. وكلمة أنيمي مـا هي إلّا النطق المختصر (باليابانية) لكلمة أنيميشـن الإنجليزية التي تعني أفـلام الكرتون (بالرغم من قدم فَـنّ المانجـا الياباني والذي هو أساسـاً فَنّ الكرتون). وكذلك فإن بوكيمون كلمـة مركبة من مختصري كلمتي بوكيت ومونسـتر واللتين تعنيان جيب ووحش على التوالي. إذن بوكيمون يعني وحش الجيب. ومدلول الجيب عموماً هو صغر الحجم (الكثيرون منا يذكرون سلسـلة روايات الجيب). إذن بوكيمون في مجمله يعكس تبني المجتمع الشـرقي (بشـقه الآسـيوي) للمجتمع الغربي، بل تحديداً، تبني الثّقافة اليابانية للثّقافة الأميركية؛ وبتفوق. ومن ذلك أيضاً، في مجال الرياضة، لعبة البيسـبول (كرة القاعدة الأميركية) التي انفردت اليابان من بين دول آسـيا في ممارسـتها احترافياً (بدءاً من عام 1936) ونقلتها اليابان إلى تايوان في عشـرينيات القرن الماضي، ومن ثَمّ إلى تشـكيل فريق محتـرف فـي تايوان عـام 1990. وهنا أيضاً تفوق اليابانيـون في اللعبة إلـى أن انتقل كثيرٌ منهـم للعب في الفرق الأميركية. ومثل ذلك، أصبح بوكيمون ثقافةً يابانية ارتوت من موارد أميركية ثم أعيد تصديرها إلى أميركا.

عبدالوهاب الأنصاري

مبتكر بوكيمون هو الياباني سَتوشي تَجيري الذي كان مولعاً بجمع الحشرات وهـو صغير (ولد عـام 1965)، حتى أنه كان يحلـم بـأن يكـون خبيـراً فـي علـم الحشرات. إلّا أنه لـم يفلـح فـي دراسـته خـلال سـنوات المراهقـة، حيـث إنـه كان يتغيب من الحصص لصالح قضاء وقته في صـالات ألعـاب الفيديـو. ويشـاع عـن المبتكر أنـه يعاني من متلازمة أسـبرجر والـذي هـو ضمـن طيـف التوحـد. تطـور الأمـر سـريعاً بعـد ذلـك بإصداره مجلـة بدائيـة التحضير لهواة ألعـاب الفيديـو، ومـن ثـم تعلمـه للبرمجـة لكـي يتمكـن مـن تطويـر شـخصيات ألعـاب الفيديـو بنفسه. بطرح سَتوشـي تَجيري فكرة بوكيمـون بيـن عامـي 1989 و1990 إلـى شـركة ننتنـو التـي تقبلت الفكـرة، وإن لـم تكـن اسـتوعبتها تمامـاً حينئـذ، أصبحـت لعبـة بوكيمـون بمختلف إصداراتها إحدى أنجـح ألعـاب الفيديـو علـى الإطلاق (حيث بلغت الأرباح إلى نهاية مايو 2016 إلى أكثـر مـن 46 بليون دولار) بحسب موقع الشركة.

لكـن للعبـة «بوكيمـون جـو»، التـي طورتهـا شـركة نيانتـك، قصـة أخـرى غير قصة بوكيمون الأصلية، تجمع بين اليابـان وأميركا. نيانتك شـركة مسـتقلة تتبع جوجل، وتخصصها تطوير الألعاب الواقعيـة- المعـززة (augmented reality) التـي تجمـع عناصـر واقعيـة مـن البيئـة كما هـي (عـن طريق الكاميرا المدمجة في جـوال اللاعـب) مـع عناصـر مـن الفيديـو، وهـي تسـمى لذلـك أيضـاً الألعـاب الموقعيـة لاسـتخدامها البيئـة المحيطـة باللاعـب. الفكـرة الأساسـية للعبـة خطـرت لسـونيكازو إيشـيهارا الرئيـس التنفيـذي لشـركة بوكيمـون بالاشـتراك مـع سـاتورو إواتـا، الرئيـس التنفيـذي لننتنـو (مبرمـج ألعاب، توفي السنة الماضية) اللذين لم يخفيا إعجابهما بالألعـاب التـي أنتجتها شـركة (نيانتك)، وكانـا يريـان أن البيئـة التـي تسـتخدمها نيانتك لألعابها تناسـب بوكيمون تماماً. كان تجنـب شـركة ننتنـو تطويـر ألعـاب الجـوال مبكـراً قـراراً سـيئاً حـاول إواتـا تلافـي تبعاتـه لاحقـاً. بالتعـاون الثلاثـي المشـترك طـورت شـركة نيانتـك بقيـادة رئيسـها التنفيذي جون هانك، والذي كان أحـد مبرمجـي جوجـل إيـرث الأساسـيين عنـمـا كان يعمـل لديها، لعبـة «بوكيمون جـو» والتـي قـد تكـون نقطـة فاصلـة فـي تاريـخ الألعـاب المبرمجـة للجـوال. المقـالات المتعلقـة «ببوكيمـون جـو» تتصدرها عناوين مثل «الهوس العالمي» و«ظاهـرة اجتماعيـة وثقافيـة». أعـداد اللاعبيـن خـلال الأيـام السـبعة الأولـى (فـي ثـلاث دول فقط) تعـدت 65 مليـون لاعـب، متخطيـةً بذلـك عـدد المشـتركين بتويتـر التـي أطلقت خدماتها عام 2006. هـذه أمـورٌ قـد تُؤخـذ بقدرهـا الظاهـر: لعبـة إلكترونيـة كمـا هـي فـي ظاهرهـا،



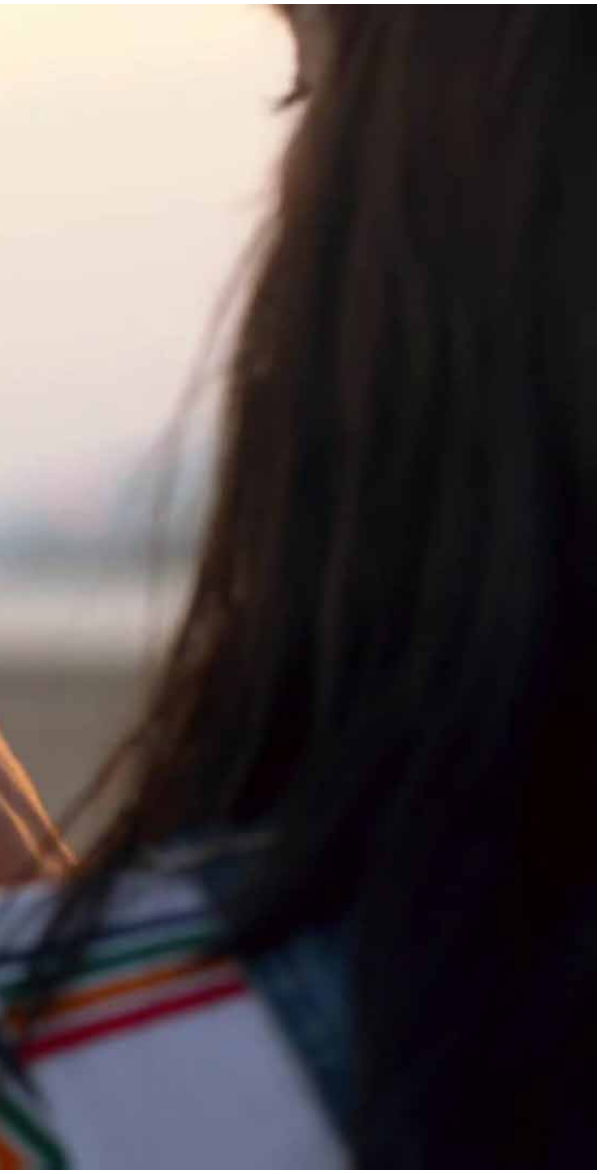
مبتكر بوكيمون، الياباني سَتوشي تَجيري

لكنها تعكس أبعاداً حضارية أبعد من ذلك بكثير. من ذلك مثلاً تلاقح الثّقافات وما ينتج من ذلك. ومن ذلك أيضاً الانعطافات التقنية التي تغيّر مجريات الأمور. هذه اللعبة يمكن تنزيلها بلا مقابل، فكيف تكسب الشركات المعنية أرباحها؟ (الجواب الجزئي: الإعلانات التجارية خلال اللعب) من الانعطافات مثلاً تحول منصة الألعاب الإلكترونية من الأجهزة المتخصصة مثل سوني بلاي ستيشن ومايكروسوفت إكس بوكس ونتتنو وي إلى الجوال، ولو بشكلٍ مبدئي. إذن تتغيّر الأمور بالتدريج اللطيف الذي لا يكاد يحس به أحد. لا يمكن لأحدٍ أن يتنبأ إلى أين تؤول الأمور، لكن لا تثبت الأمور على شيء. ثم إن اللعبة هذه تقلب الصورة النمطية للألعاب المبرمجة عموماً رأساً على عقب، من حيث أنها تتطلب المشي والسعي بدل الخمول على كنبة مثلاً. الأمر الذي لا شك فيه أن الأفكار التي تتمخض لدى استغلال بيئة هذه اللعبة تجارياً لا حدود لها غير مخيلة المبتكرين. مكدونالدز أعلنت عن دخولها في خطة تعاونية مع «بوكيمون جو» لم يتم تحديد أبعادها بعد. التدرج الرقمي من الواقع الافتراضي إلى الواقع المعزز له تطبيقات لا محدودة كما ستبين المرحلة اللاحقة بلا شك، إثر النجاح اللامسبوق لهذه اللعبة.

كيف يمكن اللحاق بالركب الحضاري دون تعلم لغة العصر؟ كيف يستطيع الآباء والمعلمون الإرشاد وهم يجهلون الطريق؟ إننا جماعة من البشر نحسن الاستهلاك فحسب، ونقول دع العالم المتقدّم ينتج ما ينتج، نحن نكتفي بالجلوس على منصات الجماهير ضمن المتفرجين فحسب، ثم نستفيد مما ينتجون في آخر المطاف، دون أن يهمنا أن نشارك في اللعب. ثم إننا نمقت اللقاح الفكري بعمق العاطفة ونتوجس مما لدى الغير ونسميه الغزو الثّقافي. نحن، بتعبير محمد الماغوط، لا نتأمل «إلّا القمر والغيوم الهاربة في كلّ اتجاه». لكن عندما تنظر إلى تفاصيل الأمور فهي ليست معقدةً لتلك الدرجة. ليس الدخول في نادي المبتكرين حصراً على ثقافات محدَّدة. هناك من بين المراهقين من شبابنا من هم مثل سَتوشي تَجيري أو جون، حري بالمربين أن يتيحوا الفرص لمثلهم ولأولياء الأمور أن يهيئوا البيئة اللازمة لزرع الثقة في نفوس الشباب للسعي وراء كلّ فكرةٍ جديدة. لكن واقعنا غير ذلك تماماً. نظرةٌ واحدة إلى الأوساط الإعلامية في العالم العربي، بتقليب قنوات التليفزيون مثلاً، تبعث اليأس في النفوس. وبعد ذلك ندع الأمور تجري في أعنتها ثم ننام هانئي البال. كذلك قُدّر لنا.

الحاجة الماسّة للإنسان، كي يعيش خارج الواقع، هي اللعبة «الإلكترونية» المتكرِّرة، بلا نهاية، على نطاق عالمي، ومنها «بوكيمون جو»، التي يبدو أنها أسقطت ضحايا في جميع أنحاء العالم، ليس، فقط، في العالم الافتراضي، بل في العالم الحقيقي، أيضاً.

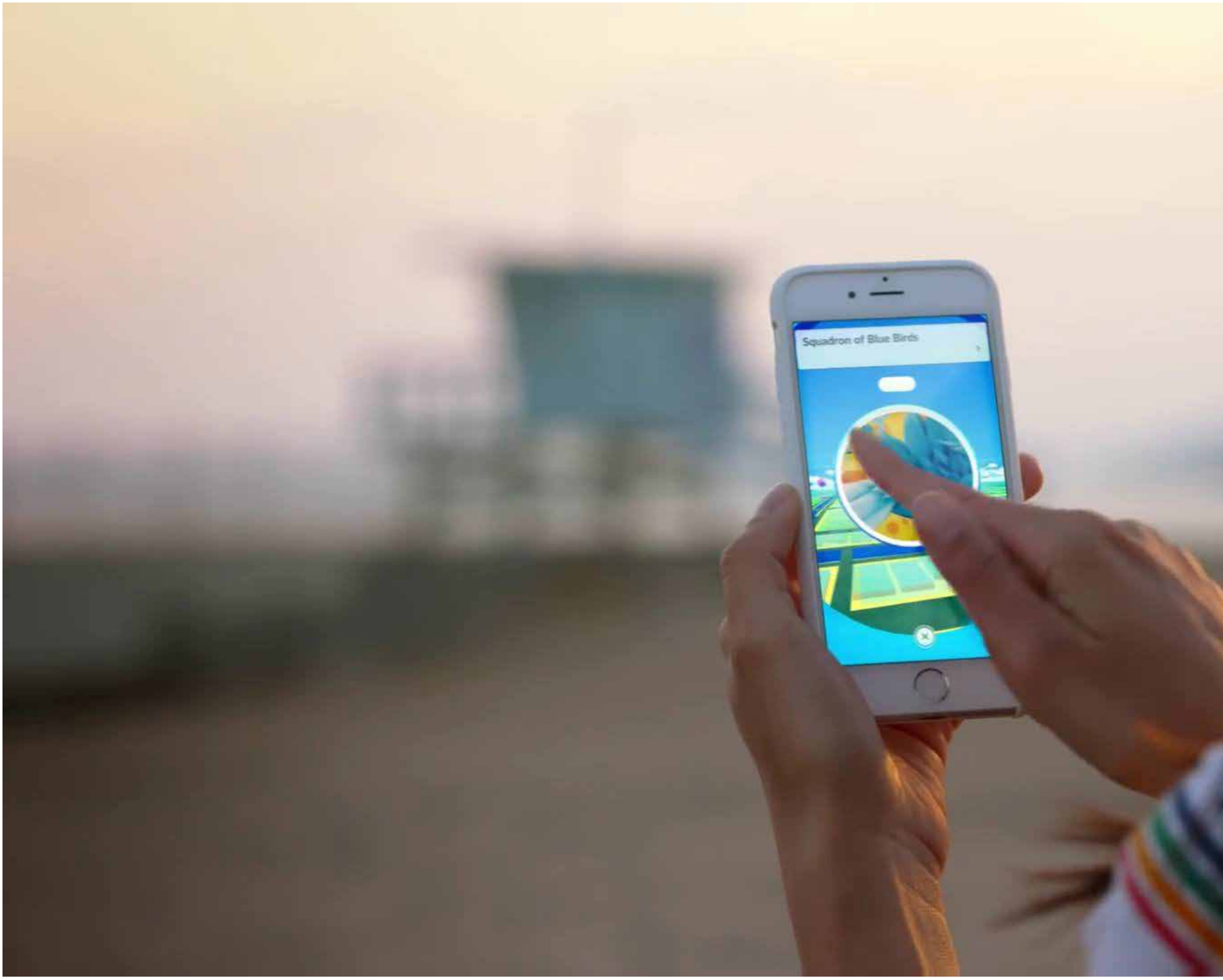
الهروب من الحياة



إليزابيلا كاميرا دافليتو

ولكن لماذا يحتاج الإنسان للهروب دائماً، ولا يقبل الحياة التي يعيشها ويلجأ إلى حياة أخرى وهمية تماماً، تتكون من شخصيات (مريعة) غير موجودة في الواقع (لحسن الحظ...)؟ هنا هو السؤال الذي نطرحه كثيراً ولا نحصل له أبداً على إجابة شافية. قبل بضع سنوات انتشرت موضة تربية حيوان أليف في الواقع الافتراضي، كان عليك أن ترعاه وتطعمه وتسقيه وتنظفه، وإلّا مات. ثم سرت موضة لعبة افتراضية تمثل حياة مثالية موازية: بناء منزل يناسب أذواقنا، يسكنه أشخاص وهميون (حتى من الدمى اللطيفة) التي كان علينا أن نرعاهم، فنقدّم لهم الطعام بانتظام، ونسهر على تلبية احتياجاتهم، وإلّا يموتون. وهكذا رأينا بعض الناس، معظمهم من الكبار وليس من الأطفال، يقضون وقتهم متعلقين بجهاز الكمبيوتر أو الهاتف المحمول، وفقاً لمواعيد الرضعات، والحمام، والتنزه، إلخ. باختصار، خلق الكثيرون حياة موازية للحياة الحقيقية، مما عقّد الحياة الفعلية تعقيداً ليس قليلاً. تخيلوا شخصاً كان يعمل أو يستذكر دروسه، أو يقوم بأي عمل آخر في الواقع، ثم يضطر فجأة لوقف عمله حتى يطعم، أو يفي باحتياجات شخصيات ابتدعها هو بنفسه ابتداعاً. هنا هو الجنون التام في رأيي، وهو جنون لفت نظر علماء النفس والاجتماع والاقتصاد وغيرهم، ممن حاولوا فهم وتوضيح أسباب نجاح هذا النوع من الألعاب التي تتسم بقدرتها على اجتذاب الكثيرين للانخراط فيها. بعض هؤلاء قارن اللجوء المستمر إلى الواقع الافتراضي بمتاعب العيش في الماضي. من المؤكد أن اللعب شيء جميل، ويجب على الجميع أن يلعبوا دون أن يتلقّوا لوماً أو تقريعاً على ذلك، أو ينظر إليهم على أنهم جهلة أو سطحيون. غير أنه ينبغي أن يقال، إن أي لعبة في الحقيقة جميلة، ولكن رأيي أن تظل لعبة، ولا تؤثر على واقع الحياة، وأن تعمل بالمثل الإيطالي الذي يقول: «اللعب جميل عندما لا يدوم كثيراً».

وها قد وصل الجنون الجديد الذي يسمى «بوكيمون جو». في شوارعنا، في مواقعنا الأثرية، بدأنا نرى أناساً يهرولون من جانب إلى آخر من الطريق مثل «الزومبي» يطاردون شيئاً هم فقط الذين يرونه. من السهل التعرف عليهم من الهواتف المحمولة التي يحملونها بين أيديهم، وتبدو على وجوههم سيماء البلاهة وهم يسابقون غيرهم من «اللاعبين» الذين يأتون الأفعال نفسها، وفجأة يثبون في الهواء ويلتقطون شيئاً ما. ما هنا! من الصعب حقاً فهم هؤلاء الناس إذا لم تشارك فعلياً في اللعبة واقتصرت



فقط على ملاحظتهم. أسوأ شيء هو أن من اخترعوا هذه اللعبة ليس لديهم أي احترام لأي مكان، وهنا شيء لا أحبه، لأن هذه الحيوانات الافتراضية اللعينة مخفية في كلّ زمان وفي أي مكان، حتى في أماكن العبادة وفي مقابرنا. ولاعبونا يطاردونها في كل مكان للقبض عليها، حتى من دون الحاجة لمراعاة قسية أماكن معينة، والاحترام الواجب تجاهها. بل إن بعض هؤلاء دفع حياته ثمناً لهذا السباق المجنون للقبض على أحد هذه الوحوش الصغيرة المريعة، عندما لم يتوخ أي حرص من السيارات والأخطار الأخرى التي يمكن أن يصادفها.

ومرة أخرى نتساءل: لماذا هذا كله؟ لا نريد أن نصبح وعّاظاً، كما لا نريد أن نسقط في فخ البلاغة الكلامية، ولا أن نسير خلف نظريات المؤامرة بأن وراء كلّ هذا أيادي خفية شيطانية أو أخاً أكبر هو الذي يسير دائماً الإنسانية بغية تدميرها. بل أعتقد ببساطة أن بعض المجتمعات، التي يعرفها البعض على أنها «مرآة الحداثة المضمحلة» فقدت بوصلة القيم الحقيقية للحياة، وصارت تميل أكثر إلى الانسحاب داخل عالم ثري، غني، سطحي وأناني على نحو متزايد، يغمض عينيه عن مآس كبيرة للبشرية، يقف صامتاً أمام الحروب والدمار والمجاعة وملاحم الهجرة الدرامية، منسحباً إلى مجتمعات تزداد صغراً، داخل جهاز هاتف محمول صغير جداً، لمطاردة وحش افتراضي صغير جداً، لا معنى له، وهو فوق ذلك قبيح أيضاً، مثل البوكيمون. فإذا ما اتهمني أحد بأنني ما كتبت هنا إلّا جرياً وراء التقاليع الثّقافية المملة المعتادة، فإنني لن أحس بأية إهانة، يكفيني أن أقول ما أعتقد أنه صحيح.

«Gotta Catch ‘Em All»

«عليك أن تأسرهم جميعاً»

في عصر ما بعد الحداثة، و- تحديداً- بانتهاء أزمة الصواريخ الكوبية الشهيرة، اختفى الصراع التقليدي الرأسي، وحلَّ محلَّه صراع التجاور الأفقي. فقد أنهى طور الرأسمالية المتأخِّر، وعند لحظة خطورة التدمير النووي القصوى، مسألة تناحر الميثولوجيا حتى الموت، محوِّلاً إياها لتجاور تناحُر الميثولوجيا، حتى أقصى قدر من الربح!

عماد إرنست

وما بين مقولة الكاتب والمنظر وعالم الأحياء الأميركي إدوارد أوزبورن ويلسون «داخل البشرية غريزة فطرية لتجميع وفهم وقضاء وقت مع حيوات مختلفة عنها»، ومفهوم الموكوكوسيكي mukokuseki التجاري الياباني؛ والمعني بتخطي منتجها حاجز الدولة statelessness أو الجنسية -nation lessness يأتي البيكاتشيو، أو ذلك الفأر الكهربائي الأصفر الياباني الشهير، محققاً ذلك المفهوم وتلك الغريزة الفطرية في اكتمال جلّي، ليجلس كثاني أشهر شخصية بعد ميكي ماوس بحسب مجلة التايمز عام 1999. متخطياً الآن، وبكلّ تأكيد، بعد صدور نسخة ألعاب اقتصاد الترفيه «تحرك مع البوكيمون» Pokemon-Go أول إبريل/نيسان 2016 عبر منصة google، تلك اللعبة المستندة إلى تقنية الواقع المعزّز AR Augmented Reality، كلّ نظرائه من الشخصيات الشهيرة التي أسرت مخيلة البشرية، محدثاً هوساً مثيراً لدى مستخدمي اللعبة، وارتباكاً فائقاً لدى أوصياء المجتمعات والدول والباحثين، وتنقيقاً من مجتمع اقتصاد الترفيه لأسباب بريقه المربح والمنهل في آن، من توظيف سليم للجوال النكي، ومزج بين العالم الافتراضي والواقعي بيسر، ودمج للإعلانات مع تطبيق اللعبة، وتعزيز لتجربة المستخدم.

فبعد ظهور تقنية الـ VR ، أو الواقع الافتراضي Virtual Reality، حيث إسقاط الأجسام الحقيقية داخل بيئة افتراضية، وأشهر مظاهرها فيلم أفاتار Avatar ومواقع التواصل الاجتماعي، دخلت ساحة تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية تقنية الـ AR، أو الواقع المعزز -Augmented Re ality، حيث، وعلى النقيض، يتم إسقاط الأجسام الافتراضية داخل بيئة حقيقية. متفوقة الأخيرة، عبر ذلك الفأر الكهربائي الياباني الأصفر المُحمّل بإرث ميثولوجيا الشينتو والبونية الشرق آسيوية، على الأولى في بورصات الشركات متعدِّدة الجنسيات العالمية محقّقة لعبة «البوكيمون جو» أرباحاً خيالية وقياسية لشركة «نينتندو»، وهي من أكبر وأشهر منتجي أنظمة الألعاب في العالم، والذي يحمل اسمها مفارقة لافتة للانتباه في بحثنا المكثف هنا؛ حيث تعني بالعربية «دع الحظ للسماء»!

عزيزي القارئ؛ إن تاريخ السماء ملك للبشرية كافة، وعلينا فهم ذلك بدقة وانتباه وفي أسرع وقت ممكن، وإلّا تحولنا لكائنات منقرضة في التاريخ القريب، أو على أفضل تقدير كائنات مستهلكة، فقد كنا كقاطنين لهذه المنطقة من العالم من ضمن أوائل من اقترحوا عليه ميثولوجيات، وأبطال فولكلور، وحكايات واسعة الباع والشهرة، وما أكثر من ميثولوجياتنا من آشورية وفينيقية وحضرموتية وفرعونية وعربية، وما أكثر من أبطالنا الفولكلوريين الغنيين عن الحصر، ويكفيني أن أدلّل أخيراً على الحكايات بتلك الحكايات المعنونة بالألف ليلة وليلة، والتي لا يمكن أن يكتمل نضج مخيلة فنان في العالم دون قراءتها.

لماذا هذا التنويه بالغ التحديد؟!

في بساطة؛ لأن هذا هو أول نقطة بحثية لظاهرة البوكيمون وسبب أساس لانتشار سحرها؛ فالآن يستند عالم اقتصاد الترفيه فائض القيمة المضافة، والذي يفوق في أرباحه اقتصاديات النفط والثروات التقليدية، من أفلام ومسلسلات وألعاب، على هذه الميثولوجيات والأبطال والحكايات، بل ويجعلها تقف موقف الحسرة من صغر تكلفته بالمقارنة بتكلفتها. تلك الميثولوجيات والأبطال والحكايات التي لا يستطيع أي إنسان أن يحيا بدونها، فإذا افتقدها في زمنه اليومي وفضائه المكاني بحث عنها لدى آخر، وإذا أصابه الملل منها خلق الجديد ليحلّ محلّها، وإذا لم يكن يملك أياً منها استولى عليها من مكان آخر، وأبرز مثل ما يفعله اقتصاد الترفيه الأميركي من استيلاء على ميثولوجيات وأبطال وحكايات القارة العجوز أوروبا. وهذا ما فعلته اليابان في مجمل منتجاتها، لا البوكيمون وحده، فقد حملت بعد الحرب العالمية الثانية هذه المنتجات بموروثها الثّقافي



المتنوع، مدركة مبكّراً جداً، وبقدر عالٍ من التجديد المتسارع، معنى صراع الهويات واعتلاء الأقوى لمنصة الربح.

ولا تندهش حين تعرف أن شريك نينتيندو اليابانية الرئيس هو شركة نيانتك الأميركية وهي إحدى شركات «ألفابيت» الشركة الأم google الآن؛ فقد نوهنا في البداية على أن التناحر الرأسي انتهى وأصبح تجاوز التناحر هو السائد!

الآن وقد وضعنا الأرضية للمفاهيم الاقتصادية والثّقافية في عجالة؛ دعنا نبحر سريعاً في حكاية ذلك البيكاتشو الأصفر القادم نحوك في الصورة أعلاه، وما يستند إليه مبدعوه، وما يصبون نحوه، وكذلك ما يحدثه من تبدلات وتحوّلات محسوبة، وغير محسوبة، ثم أخيراً سننهي بمفارقاته المرحة الدالة جدّاً على نقاط التحول في مسيرة الإنسان والتكنولوجيا!

أولاً؛ وعبر التاريخ البشري كله، حين تشتد الأزمات تجد الألعاب طريقها للظهور وتزدهر، متمثلة إياها أو مخففة من وطأتها. وهنا ما رصده مخترعو لعبة «إنجريس Ingress»، وهم ذاتهم مطوّرو لعبة «بوكيمون جو»؛ فقد كانت إنجريس لعبة تعتمد على فريقين، المتنورون من ناحية والمقاومون من ناحية أخرى، وهي لعبة ظهرت عام 2012م مع اندلاع العنف في العالم، ووصوله لدرجة طاغية دفعت في بعض الأحيان لإيذاء اللاعبين أنفسهم.

ثانيا؛ كلما زاد الاغتراب الناتج عن الإدمان التكنولوجي، بحيث أصبحت تجبر جسد مستخدمها على السكون الحركي، وفقد التواصل مع بيئته المحيطة ومجتمعه، بحث منتجو التكنولوجيا ذاتها عن حل لسلبياتها، خاصة مع النهم الرأسمالي للاستيلاء على وقت الفراغ، والذي قد يتمثل أحياناً في السير صباحاً على الرصيف نحو عملك، مستغلاً في خبث الملل الروتيني الديكنزي في «قصة مدينتين»، أو التريض في طريق، أو الجلوس منتظراً لوسيلة مواصلات، أو الجلوس بشرفة دون فعل شيء، أو للتقابل مع صحبتك التي قد يكون أصابها بعض الفتور الجماعي وتبحث عن تجارب حياتية جيدة ورؤية العالم بعيون مغايرة.

من هنا الرصد قرّر مطوّرو اللعبة تطوير مخيلة الياباني ساتوشي تاجيري المبدع الأصلي للعبة، نحو خلق لعبة «فردية» تحفز الغريزة الفطرية، والتي أشرنا لها بالفقرة الثانية، لآسر «وحوش الجيب»، وهو المعنى الحرفي لكلمة Pokemon، وكذلك فهم وتطوير تلك الكائنات، ثم التعايش معها كحيوات أخرى افتراضية متنوعة، أصبحت موجودة بالفعل على هاتفك الحديث جداً، وتطاردك فوق كلّ أرفف المتاجر، من كائنات مدينية، وأخرى للمناطق المزروعة، وأخرى تنتمي للمياه. ثم عبر الصعود لمستوى الصالة الرياضية من اللعبة والاختيار بين ثلاثة فرق؛ Valor الأحمر - Mystic الأزرق - Instinct الأصفر، يتاح لبوكيمونك التواصل الجماعي، وذلك بعد أن قمت بتدريبه وتطويره، وفرصة نزال بوكيمون لاعب فريق آخر.

ثالثا؛ الأوصياء على المجتمعات في كلّ العالم وليس في منطقتنا فقط ومن كلّ الديانات سيقفون حتماً أمام هذه الثورة التكنولوجية في اقتصاد الترفيه. حدث ذلك من الكنيسة في أميركا ولم يختلف رد فعل السنة أو الشيعة في ذلك الأمر. لا تلق بالاً، فكّر فقط في هل تتمنى صنع لعبة مثيلة تنطق باللّغة العربية، وإذا كنت من أهل الفطنة التكنولوجية فكّر في إبداع مثيل يقوم على موروثك، فهو غني للغاية.

نعم أخرج لتلعب، لكن كن حريصا؛ فقد تجد نفسك في هوس أسرك للبيكمون بالقرب من منشأة نووية أو عسكرية، أو على سطح غطاء موتور عربة مسرعة، أو داخل قسم شرطة تبحث خلف كرسي المأمور عن كائن هارب منك، أو داخل حمام سيدات أو رجال، أو قد يقبض عليك مع أصدقائك بتهمة التجمهر غير العمدي لقلب نظام البوكيمون!

من مسرح الدمى
إلى الواقع المعزَّز!

في غمار هذا المشهد القديم المتنكر أو الحديث أو ما بعد الحداثة، لا مشاحة في نجاح الواقع المعزز بشكل عام ولعبة بوكيمون جو بشكل خاص، وهو الشيء الذي يأخذني إلى السؤال الأخير: هل المرء بحاجة إلى واقع فوق الواقع، أو ممكن أن آباء البوكيمون كانوا يدركون قبلنا أننا نسينا الاستمتاع بالملل؟ لعلّ رويداً رويداً سنتعلم لعبة العوالم، وهي قد تعتمد على البقاء في عالم، حين يكون الناس في عالم آخر.. هل تتصورون حقيقة افتراضية أو معززة أعظم من ذلك؟ أنا لا.

نويمي فيرو

قيل لنا من زمن بعيد إن الحياة مسرحية، ولكن- كما يحدث في بعض الحقائق الدائمة- ينبغي أن تجدّد الفكرة بين فترة وأخرى، أو هذا ما يبدو لي، باستخدام الخصوصيات والإمكانات والآليات المتابعة لوقتها، لمحاولة تجنّب الملل؛ عدو الإنسان الأول والأخير.

لقد دخلنا في قلب الصيف، هذا الموسم الأكثر مناسبة من بين المواسم الأربعة، لنشعر بغوصنا بين أيادي عدونا حين تمّ الإعلان أن مدريد، عاصمة إسبانيا، المدينة الفارغة بعد هروب سكانها إلى سواحل البلد، انتقلت افتراضياً إلى عاصمة العالم لبوكيمون جو!! السبب هو لقاء أكبر عدد من مدرّبي اللعبة في مكان معين وآن واحد. والنتيجة خلخلة مجنونة لا بد أن ندرسها إلى حد ما لو أردنا أن نبقى في الكون نفسه، بعد احتلال هذه المخلوقات القديمة المتنكرة في ما بعد الحداثة.

وكلّ ما بعد الحداثة يسمى حاليا «الواقع المعزز». هذه التكنولوجيا تخطو خطوة أخرى على «الواقع الافتراضي»، ويختلف عنها اختلافاً هائلاً خاصة في معناها الأصلي. هنا ندخل في أحد هذه الأمثال، والذي ذكرناه في البداية بحُكم التجديد، التجديد الضروري بين فترة وأخرى في تاريخنا الإبداعي والفني.

إن الواقع المعزز، وفيه البوكيمونات، يحتوي على عناصر عصرنا الراهن؛ حيث يتم اختراع عوالم أخرى لنعيش فيها لعدد من الساعات. هنا الواقع يلوح الآن كحل بديل بعد تراجع الاهتمام بإمكانية الواقع الافتراضي توفير فضاء يغنينا عن بيئة المستخدم الحقيقية، وبعدما أصبح فقيراً وعاجزاً عن تحمل وقت فراغنا. لكننا في الواقع لا نتوقف عن المحاولات في الوقت الذي نتساءل: لماذا الهروب إلى عالم آخر، كما كان يقترح «الواقع الافتراضي»، إذا كان بإمكاننا أن نحسّن عالمنا هنا بصورة أكثر جاذبية؟

يرغب البعض في عقد مقارنة بين لعبة البوكيمون جو والإبداعات الفَنّيّة السابقة، قد يبدو في هذا الأمر مبالغة غير مستحقّة، ولكنّني أودّ أن أصل معكم إلى التشابهات الرائعة التي وجدتها لأقنعكم بأن العكس صحيح.

من بين تلك التشابهات الفنية السابقة نستطيع أن نقف عند أول مرحلة في السريالية أو ما سمي «فوق الواقع»، والتي ولدت قبل قرن، حيث كان في هذه النظرية تواصل حيوي مباشر بين الفرد والكلّ. ألا يذكرنا هذا الوصف بما يحدث بين لاعب أو مدرّب بوكيمون وشاشة هاتفه الذكي؟. كانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة مثلما تهدف في نهاية المطاف أنواع البوكيمونات المختلفة مع عقولنا عندما يصل الواقع المعزز إلى إضافة أشياء إليها عبر حواسنا لتصبح جزءاً من الحقيقة الواقعية. علاوة على ذلك، ليس عندي شك في العناصر الأخرى المأخوذة من السريالية؛ كعدم التماسك والغباوة ومخالفة المنطق، وهي ملامح جوهرية في الفن الحديث، على الأقل خلال عقد العشرينيات من القرن الفائت.

لأكون صادقة يجب عليّ أن أعترف أني وصلت إلى مقارنة البوكيمون بالسريالية؛ لأن ما نراه في الشوارع في أثناء محاولة اصطياد المخلوقات المحتلة شبه لي بالمسألة السريالية جملة وتفصيلاً. ومن استغرابي الأول عقدت نيتي للبحث عن علاقات أكثر عمقاً وعناقاً بين الفكرتين..

أثناء تأمل لعبة الواقع المعزز، في ارتباطها بالمسرح، خطر إلى بالي تذكر مسرح الدمى؛ لأنه فن شعبي أيضاً يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة، أليست البوكيمونات من أصل ياباني؟ بصرف النظر عن مسقط الرأس الذي ساعدني بشكل مباشر في البداية



على إيجاد الصلة بينهما، كان فعلاً، كما في المثال الأول، معنى الاسم هو الذي قادني إلى البحث عن عمق هذه العلاقة. صحيح أنه في عروض مسرح الدمى يختبئ «المخرج» تحت طاولة ويحرك الدمى بخيوط ممدودة، وبالطبع ليس لدينا البوكيمون جو «مخرجاً» بل أكثر من ذلك؛ ما دمنا قد بلغنا هذه المرحلة التاريخية التي ربما سوف تسمى بعد هذه اللعبة «بما بعد الحرية»، ممكن، لِمَ لا؟.

في كلّ الأحوال، لفن المسرح القديم هنا علاقة بالتصرف المجنون والمبرمج عندما يظهر البوكيمون. فكرت في مكان العرض أيضاً؛ وهو الشوارع والميادين والحدائق التي أصبحت الأماكن المعتادة في العالم كله لمسرح الماريونت. أليست الحدائق والميادين والشوارع بالضبط هي الأماكن حيث يتم اصطياد زملائنا من العالم الافتراضي؟ الارتياب الوحيد الذي أعجّل بتفكيكه هو كشف من هي الفريسة المتحركة بالخيوط الحديثة، نحن أم البوكيمونات؟!

المثال الثالث والجدير بالذكر في مقارنتنا هذه؛ هو مسرح العبث الذي ازدهر في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي. ربما مازال ينبض في قلبكم القلق والتفجّع بالذكرى «في انتظار غودو»، ويخطر في بالكم هذا الشعور من جديد حين استحضار هذا القياس فوراً. هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل؟ كانت هذه الأسئلة عن شخصية «غودو» خلال انتظاره، وهي أيضاً أتخيلها في «عقل» مدربي البوكيمون وهم في ساحة «سول» المركزية في مدريد قبل ظهورهم. الفرق الوحيد بينهما، أي بين غودو والمخلوقات الافتراضية هو أنّ هذه الأخيرة لا بد أن تظهر لكي تستمر اللعبة، بينما غودو لم يظهر أبداً، ومع ذلك، فعدم التأكد والتشكّك يبقى كعنصر مشترك بين الاثنين. وليس فقط هذا، بل للزينة والسينوغرافيا دور مهم في المقابل.

أليس من الصعب عليكم فهم الحوار بين لاعبي بوكيمون جو، خاصة في حفظ كلّ أسماء الشخصيات وملامحها وخصوصياتها، كما كان يجري في الحوارات بين شخوص مسرح العبث؟ وأكثر من ذلك؛ إن شخوص مسرح اللامعقول تجد عراقيل وهي بصدد الحوار والتعبير عن نفسها... هل حقاً اصطياد مخلوقات البوكيمون جو لعبة للتفاعل التبادلي كما يحاول أن يقنعنا أصحابها؛ لأنهم أخرجوا اللعبة إلى ميادين وحدائق المدن بدلاً من البقاء أمام شاشة البيت كما كانت العادة بين اللاعبين قبل عشرين سنة وقت ولادة أساس الفكرة؟ لست متأكدة بفوائد نسخة ما بعد الحداثة فيما يتعلق بهذه القضية؛ لأن باعتقادي سوف تبقى هذه التسلية فردية ومنعزلة مثلما كانت في الماضي مهما حصل مستخدمو التطبيق على فرصة المشي على القدمين لمليون الكيلومترات في الهواء الطلق.

في غمار هذا المشهد القديم المتنكر أو الحديث أو ما بعد الحداثة لا مشاحة في نجاح الواقع المعزز بشكل عام ولعبة بوكيمون جو بشكل خاص، وهو الشيء الذي يأخذني إلى السؤال الأخير: هل المرء بحاجة إلى واقع فوق الواقع، أو ممكن أن آباء البوكيمون كانوا يدركون قبلنا أننا نسينا الاستمتاع بالملل؟ لعلّ رويداً رويداً سنتعلم لعبة العوالم، وهي قد تعتمد على البقاء في عالم حين يكون الناس في عالم آخر.. هل تتصورون حقيقة افتراضية أو معززة أعظم من ذلك؟ أنا لا.

للختام فقط نصيحة قيمة من الأطباء: خذوا أوكسجين خلال الصيف لتحملوا الشتاء، وأضيف أنا: انتبهوا، لا تختنقوا بكثرة غبار النجوم!!!

ماذا يقول هَوَس «بوكيمون جو» عن المجتمع العصري؟

تهيمن على العالم، حالياً، حالة من الهوس بلعبة «بوكيمون جو» التي أطلقتها شركة ناينتيك، وهي حتى الآن، أنجح ألعاب الواقع المُعزَّز، حول العالم. فقد استحوذت على محتوى شبكات التواصل الاجتماعي، وكذلك على حديقة الحيّ المجاورة لك. في أستراليا، أصدرت الشرطة بيانات تحث الناس على أن يرفعوا وجوههم عن هواتفهم وهم يمارسون اللعبة، أو يعبرون الشوارع، كما تعرَّض بعض الأشخاص للسرقة في أثناء ممارستها، وبسببها فُصِل موظفٌ من عمله. لقد أُلقي باللائمة على اللعبة في أمور كثيرة، ممّا دفع تليفزيون الترفيه «E! Online» لأن يعتبرها لعبةً خطرة.

فروزسينا إردوغ *

ترجمة: أنور الشامي

نعم، إنه صحيح أن «بوكيمون جو» قد أصابت نمط حياتنا بالاضطراب، ولكن لن تظل أبداً كما هي. لقد كشفت لنا اللعبة أيضاً أموراً عديدة عن أنفسنا، ولكن نظراً إلى أن شبكة الإنترنت قد باتت في واقع الأمر متخمة بالتحليلات التي تتناول هذه اللعبة، فسوف أكتفي بثلاثة أمور فقط، باعتبارها الأهم كي أسلط عليها الضوء.

أولاً، لقد أصبح العالم أخيراً جاهزاً للواقع المُعزَّز، وهو أمرٌ يبدو جلياً نوعاً ما، ورغم أنه لم يكن قد مضى على إطلاق «بوكيمون جو» سوى أسبوع واحد، فقد ذهبت هيئات مالية إلى القول إن اللعبة سوف تغير وجهة تكنولوجيا العصر. وليس ذلك من نوعية الثرثرة الدعائية التي تبتغي الإثارة، فالواقع المُعزز يوشك أن يتحول إلى نشاط يُدر أرباحاً كبيرة. وليست هذه هي اللعبة الأولى لشركة «نايانتك» التي تستخدم تقنية الواقع المعزز، فقد كانت هناك لعبة «إنجرس» في 2012، التي ورغم الاستقبال الجيد الذي حظيت به، فإنها لم تبلغ ذلك القدر الكبير من الانتشار والشعبية. أما «بوكيمون جو»، فقد تم تحميل تطبيقها أكثر من 15 مليون مرّة حتى الآن، وتشير بعض التقديرات إلى أن التطبيق قد تجاوز في شعبيته «سناب شات» و«تويتر» قياساً بعدد المستخدمين النشطين يومياً. وحتى إذا انصرف الناس عن اللعبة بحلول أغسطس (وهو توقع خاطئ أطلقه البعض)، فإن تأثيرها الهائل قد أصبح محسوساً لدى الجميع.

لقد دار كلامٌ كثير، منذ سنوات وحتى الآن، حول الواقع الافتراضي باعتباره صيحة العصر القادمة في عالم التكنولوجيا، ولكن الواقع الافتراضي برمته قد واجه صعوبات في الحصول على القبول داخل السوق، وذلك لبضعة أسباب: أن الناس يحتاجون إلى شراء أجهزة جديدة (باهظة الثمن) حتى يمكنهم التعاطي مع الواقع الافتراضي، كما أن وضع هذا الصندوق الأسود فوق عينيك يجعلك تبدو وكأنك رجلٌ آليّ أخرق يصيح وهو يصارع صوراً وخيالات لا يراها أحدٌ سواه. ثم يكون اضطراب الحواس وفقدان التوازن الذي ينبغي للأشخاص حديثي العهد بألعاب الواقع الافتراضي أن يتغلبوا عليه. ومع ذلك فإن الانتشار الواسع الذي حقّقته «بوكيمون جو» في شتى أنحاء المعمورة بين عشية وضحاها، إنما يُعزى لكون الجميع يمتلكون بالفعل الأداة التي تتطلبها ممارسة اللعبة، وهي الهواتف النكية.

وقد تحدث تود ريتشموند، مدير تطوير النموذج الأولي المتقدم في معهد التكنولوجيا الابتكارية التابع لجامعة جنوب كاليفورنيا إلى الصحافية جنيفر بوتون في موقع «ماركت واتش» قائلاً: «إن تأثير الواقع المُعزَّز سوف يطال جميع القطاعات وشتى مناحي الحياة، أما الواقع الافتراضي فهو الآن صيحة العصر». لكني أودّ أن أخالف ذلك الرأي، فالواقع المعزز قد لا يتطوّر كصناعة، ولكنه هو صيحة العصر الجديدة والحقيقية. وأتوقع أن أرى بحلول نهاية هذا العام مجموعة متكاملة من ألعاب الواقع المعزز، بل إنني على استعداد للرهان على أن واحدة من أولى تلك الألعاب التي تعتمد على الواقع المعزز سوف تظهر على فيسبوك ودون الحاجة إلى نظارات.

ثانياً، لقد أصبحنا بسبب التكنولوجيا أسرى للشعور بالوحدة والقلق والكسل، وربما جاءت «بوكيمون جو» لتنقذنا من مصير مجهول. وفي جميع الأخبار التي تتوارد بشأن «بوكيمون جو»، لا يكف الناس عن الإشادة بكون اللعبة تقرِّب بين الناس وأن الجميع قد أخذ




يتريض مرّة أخرى. يبدو وكأن الناس قد اكتشفوا من جديد الفائدة العظمى لنزهة عبر حديقة، والقيمة الكبرى لحوار ودي يجرونه وجهاً لوجه مع شخص آخر، حتى وإنْ كان ذلك بمساعدة هاتف ذكي. لقد أصبح يُطلق على «بوكيمون جو» أيضاً اسم «التطبيق الأكثر رواجاً في اللياقة البدنية»، وذلك لأن الناس في واقع الأمر، كما تعلمون، يخرجون من منازلهم ومكاتبهم ويمشون. ويستخدمون سيقانهم الحقيقية. يا للابتكار!

لقد جعلت وسائل التكنولوجيا العصرية حياتنا أسهل ويسر، مما يجعلنا نتخذ وضعية الجلوس طوال اليوم. فنجلس أمام أجهزة الحاسوب لتأدية الأعمال وممارسة الألعاب، ونجلس أمام شاشات التليفزيون المسطحة والجميلة بغرض الترفيه (وممارسة الألعاب)، ونجلس في سياراتنا التي تُقلنا إلى أماكن سوف نجلس فيها مزيداً من الوقت. وإذا ما نحّينا الأغذية المصنَّعة البشعة جانباً، فهل مِن عَجب في أننا كشعب نعاني جماعياً من زيادة وزن مفرطة؟ إن كثرة الجلوس تقتلنا في واقع الأمر، فهي على الأقل تسبب لنا أمراضاً تصاحبها آلامٌ مبرحة ويقتضي علاجها تكلفة باهظة مثل السرطان والسكري وأمراض القلب والأوعية الدموية وغيرها.

ولا تؤدّي التكنولوجيا التي لدينا إلى تدهور صحتنا الجسدية وحسب، ولكنها أيضاً تعوق وإلى حد بعيد قدرتنا على إجراء محادثات في الحياة الواقعية، وهي مسألة لا تزال موضع بحث ودراسة من قبل الصحافيين والباحثين منذ سنوات. وفي عام 2011، قالت ميليسا أورتيغا، اختصاصية الطب النفسي في معهد عقل الطفل، خلال مقابلة مع موقع «هافينغتون بوست» إن المراهقين هذه الأيام «لا يعرفون كيف يتعاطون في خلافاتهم مع الآخرين وجهاً لوجه».

وفي ورقة بحثية تم نشرها في أكتوبر عام 2014، وجد علماء جامعة كاليفورنيا في لوس أنغلوس، أن المراهقين الذين يدمنون الهواتف الذكية يواجهون صعوبة في قراءة انفعالات الناس في الحياة الواقعية. وهو ما أسمته صاحبة الدراسة (وأستاذة علم النفس في جامعة كاليفورنيا، لوس أنغلوس) باتريشيا غرينفيلد، «انخفاض الحساسية للإشارات الانفعالية». وتساءلت سوزان تاردان، الكاتبة المتعاونة مع مجلة فوربس في عام 2012، عما إذا كانت شبكات التواصل الاجتماعي تُقوض مهارات الاتصال في الحياة الواقعية لدى جميع الأعمار، وفي العام الماضي فقط، خلُص قسم الصحة في شركة «ياهو»، إلى أنه حتى الكبار يواجهون الآن صعوبة في عمليات التواصل المباشر وجهاً لوجه.

علينا إذن أن نحمد الله على «بوكيمون جو»! وها هو إريك كين، الكاتب المتعاون مع فوربس، قد قال كلاماً بديعاً حول الطرق الرائعة التي «تثلج الصدر» والتي تُقرب «بوكيمون جو» من خلالها بين الناس، فحتى رجال الشرطة بدأوا يلعبونها مع المدنيين! لقد عاد الناس مرّة أخرى يتحاورون مع بعضهم بعضاً وجهاً لوجه، بل إنهم أصبحوا يتحاورون مع الغرباء الذين يلتقونهم بمحض الصدفة.

وربما مع ظهور منتجات أخرى تعتمد على تقنية الواقع المعزز في السوق، تبدأ الآثار السيئة التي خلّفتها التكنولوجيا على أجسامنا وعقولنا في التراجع.

ثالثاً، ليس هناك سوى اليابان التي تستطيع صادراتها الثّقافية منافسة صادرات الولايات المتحدة. عندما تفكر في البلدان صاحبة الصادرات الثّقافية الأكثر تأثيراً حول العالم، فإن الولايات المتحدة تحتل، وربما سوف تظل كذلك دائماً، المرتبة الأولى عالمياً. فسلاسل مطاعم الوجبات السريعة والأجهزة وأفلام هوليوود تنتشر في جميع أنحاء العالم، ويتم ترجمة الأخيرة إلى جميع اللغات الممكنة. وربما ينهب الظن بك إلى أن الصين، باعتبارها المُنتِج الأكبر في العالم، هي الدولة التي تشغل المرتبة الثانية بطبيعة الحال، ولكنها تُصنّع وتُصدّر منتجات لدول أخرى، ولا تخصها. وبالإضافة إلى طعامهم، يظل تأثير الصين على الثّقافة العالمية تأثيراً محدوداً. هل شاهد أحدٌ منكم مسلسلاتٍ صينية؟ لا؟ لا؟

وماذا عن بريطانيا؟ إن لديها موسيقيين وبرامج تليفزيونية وهي لذلك قد تكون صاحبة المرتبة الثانية... ولكن إذا نظرنا إلى حالة الهوس التي أحدثتها «بوكيمون جو»، فإن المرتبة الثانية في التأثير الثقافي ربما ينبغي أن تؤول إلى اليابان.

عندما تفكر في الأمر. فقد استقطب اليابانيون جمهوراً واسعاً في جميع أنحاء العالم بمنتجاتهم الثّقافية: سواء بألعابهم (مثل شركة نينتندو!) ورسومهم المتحركة (الأنِمي اليابانية). وليست هناك دولة أخرى بُثت رسومها الكرتونية وتُرجمت في جميع أنحاء العالم كما هي اليابان، وهو شيء يحدث منذ عقود وحتى الآن، حيث كانت بدايته في أواخر ستينات القرن الماضي مع سلسلة الأنِمي «Speed Racer» وهو ما دفع شركات مثل «نيتفليكس» و«هولو» و«أمازون برايم» للدخول إلى عالم الرسوم المتحركة (الأنِمي).

وفي عام 2007، تناول تقريرٌ في قناة «إن بي سي» الإخبارية المكانة التي أصبحت عليها صناعة الأنمي والتي بلغت قيمتها مليارات الدولارات، وكيف أنها قد أصبحت محط الاهتمام في هوليوود. ومما يلفت الاهتمام، في ذلك التقرير، أن رائد صناعة الأنمي الأميركي، جون ليدفورد قد صرَّح لقناة «إن بي سي» أن «بوكيمون»، التي وُجدت في عام 1990، كانت هي الانطلاقة الحقيقية لصناعة الأنمي عندما استقطب البرنامج جمهوراً غفيراً وغير مسبوق حول العالم، مما «أوجد في نهاية المطاف موجة من كتب المانغا المصورة وألعاب الفيديو التي تُدر الأموال، وأكد الإمكانات التجارية للأنمي».

إن «بوكيمون جو» لم تبرهن للعالم على مدى النجاح الذي يمكن أن يبلغه الأنمي الناجح وحسب، وإنما فعلت الشيء ذاته مع الواقع المُعزز. وربما تكون «بوكيمون جو» هي كبرى صادرات اليابان الثّقافية وتصبح هي المنافس للعبة «ماريو بروس» المملوكة لشركة «نينتندو».

*كاتبة متعاونة في مجلة «فوربس» الأميركية



عبد العزيز المقالح

تونس..
تلك المدينة البيضاء

لعلها المدينة العربية الوحيدة التي اختارت أو بالأحرى اختار لها أهلها هذا اللون الناصع ليربطها بالسحب المتناثرة فوق أفقها المضيء من ناحية، وليميزها عن غيرها من العواصم العربية والأجنبية. حين تدخل إليها صباحاً تشعر بأن الشمس كانت نائمة في سطوحها وأنها تنهض من هناك مسرعة لتضيء بأشعتها الشوارع والميادين. أما حين تدخلها ليلاً فإنك تظن أن الشمس لم تغادرها أو أنها تركت ظلالها على الجدران وواجهات البيوت. لم أسأل أحداً من مواطنيها في زيارتي الأولى ولا حتى في زيارتيَّ الثانية والثالثة عن دلالة اختيار هذا اللون لمدينتهم، فقد أحسست منذ اللحظة الأولى من دخولي إليها أنه صادر عن حب مواطني هذه المدينة للنظافة وعشقهم للنور، كما يتجلّى ذلك بوضوح في لباسهم وسلوكهم، إضافة إلى أن اللون الأبيض هو لون النقاء والصفاء، وأنه يعكس صفاته على الناس ويتجسد في أسلوب تعاملهم مع الآخر عربياً كان أو غير عربي.

ولا مراء في أن أهل تونس على درجة عالية من الخلق والذوق المجتمعي الرفيع، وأن اختيار اللون الأبيض لمدينتهم لم يتم عشوائياً أو صدفة، بل صدر عن وعي وتفكير مسبق، وليس المهم كيف بدأ هذا الاختيار ومتى، لكن المهم أنه استمر مصحوباً بالحرص الشديد على أن تظل المدينة كلها وليس الجانب القديم منها محافظاً على هذا الطابع المشرق. وإذا كانت بعض المخالفات الطفيفة قد حدثت، ممثلة في مباني بعض الفنادق والمطاعم الكبرى، فقد علمت- في ذلك الحين- أن المسؤولين التنفيذيين في المدينة يقاومون الخروج على النظام السائد ويحرصون على اللون الأبيض حرصهم على النظافة والارتقاء بالذوق.

ويلاحظ أن أبناء هذه المدينة البيضاء قد أدركوا منذ أمد بعيد أن لا صحة لما يذهب إليه البعض من أن اللون الأبيض وحده الذي يعكس الحرارة، وإنما كل الألوان تفعل ذلك. يضاف إلى هذه الملاحظة أن الأبيض هو لون البهجة والفرح، وذلك ما أشعر به دائماً وما شعرت به وأنا أدخل إلى تونس المدينة المعمورة بالضوء والتي من حسن حظها أنها تأخذ اسم البلاد التونسية كلها ولا يشاركها في ذلك الشرف سوى عاصمتين عربيتين فقط هما: الجزائر والكويت.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الاسم التاريخي الأقدم لتونس هو «قرطاج» عندما كانت عاصمة للفينيقيين العرب، وكانت المرفأ الذي انطلق منه القائد الأشهر «هاني بعل» الذي دوّخ أوروبا القديمة، وشتّت شمل الرومانيين وأقصاهم عن حوض البحر الأبيض المتوسط. والآثار المتبقية إلى الآن في أطراف مدينة تونس تحمل بصمات تلك المرحلة التاريخية بكلّ ما ارتبط بها من أمجاد وانتصارات وانكسارات، وقد قيل الكثير عن تسمية هذه المدينة بـ«تونس» وأصح الأقوال وأقربها إلى الواقع أنها مشتقة من الأنس والبهجة، فهي تؤنس حقاً، وذلك ما تؤكده إشارة منسوبة إلى العلامة المؤرخ العربي العظيم عبدالرحمن بن خلدون أن اسم «تونس» مشتق من وصف سكانها وما عُرفوا به من طيب المعاشرة وكرم الضيافة وحسن الوفادة، وهي صفات لا تزال ملحوظة في أهل هذه المدينة حتى الآن.

في زيارتين لي قصيرتين سابقتين لتونس لم أتمكن سوى من رؤية بعض الأحياء في المدينة الجديدة، أما زيارتي الثالثة والأطول فقد مكنتني من التعرف على المدينة بقسميها القديم والجديد، وأعطتني مساحة من الوقت للتعرف على ضواحيها التي تشكّل متنفساً بديعاً لأبناء تونس أنفسهم،



كما تمكنت خلالها من زيارة بعض المدن الأخرى، ومنها «بنزرت» المدينة البحرية في الشمال، و«القيروان» المدينة الصحراوية في الجنوب، ومن حق هذه المدينة الأخيرة أن تُخَص بحديث مستقل لما لها من مكانة تاريخية، ومن تقدير خاص لدى أبناء تونس وأشقائهم في المغرب والمشرق، لما قدمته للإسلام وللمعرفة الإنسانية من خدمات لا تنكر.
وما يبعث على الارتياح أن كلّ الذين زاروا تونس ممن أعرفهم قد خرجوا منها بالانطباع نفسه الذي خرجت به عنها وهو الإحساس عن الشعور بالألفة مع المكان، والتجاوب التلقائي مع ما يخلقه المعمار الخاص للبيوت على اختلاف أحجامها ومستوياتها من إحساس بالحميمة، إذ كلما زاد تجولك في الأحياء والحواري وحتى الأزقة الضيقة المسقوف بعضها، زاد شعورك بالقرب منها، وبما تمتلكه من جاذبية تقوم على البساطة والذوق الرفيع، ربما تذكرك بمعالم الأندلس وما لم يتمكن الزمن من محوه، والتقليل من تأثيره.
ولا أخفي أنني كنت وأنا أسير بين بيوت المدينة ذات الواجهات البيضاء أتساءل كيف تكون هذه البيوت من داخلها؟ وقد وجدت الجواب على سؤالي هذا عندما دخلت مع رفيق رحلتي إلى واحد منها بدعوة من صاحبه، وأدهشني أن بيوت المدينة لم تكن بيضاء من خارجها فقط، وإنما كانت بيضاء من الداخل أيضاً، وكانت مضاءة ومبهرة بسلالمها وبما تعكسه مشربياتها من إنارة طبيعية تلفت النظر إلى ما كُتب على جدرانها من نقوش وخطوط وآيات قرآنية وأبيات من الشعر العربي الفصيح، وعندما سألت مضيفنا: هل هناك بيوت أخرى في الحي تتزين جدرانها بمثل هذه النقوش؟ أجاب أن بيته المتواضع أقل احتفاء بهذا التقليد الديني والفنّي من بقية بيوت الحي، وأن التونسيين لا يرون في هذا زينة فحسب؛ بل تبركاً وتعبيراً عن حبهم للفَنّ والأدب، وكان مضيفنا قد أخبرنا أنه يعمل عازفاً على الناي في إحدى الفرق الموسيقية التي تبدأ عملها في الليل في أحد الفنادق الحديثة التي يؤمها المئات من السياح ومن أبناء تونس، وعرض علينا حضور أمسية ذلك اليوم، فاعتذرنا لوجود مواعيد سابقة. وهنا حدث ولا حرج عن حب أبناء هذا البلد للموسيقى وللغناء بأشكاله القديم والجديد، ولا غرابة فقد ورثت هذه المدينة أكثر من بقية المدن في المغرب العربي أهم ما احتفظ به الزمن من الموسيقى الأندلسية وإيقاعاتها التي تملأ النفوس بهجة وطرباً.
ولا أظن حديثاً عن تونس يحقّق بعض الاكتمال إن لم يمتد إلى «الزيتونة» الجامع الكبير الذي يقع في قلب المدينة القديمة، ولا تصل إليه إلّا بعد أن تعبر الشوارع والأزقة الضيقة، لتجد نفسك وجهاً لوجه مع إشراقة بهيجة لهذا الجامع الذي كان وما يزال مسجداً ومدرسة، ومنه تخرّج كبار العلماء، ليس في تونس وحدها؛ وإنما في عدد من الأقطار العربية في المغرب العربي والمجاورة منها خاصة، فقد حمل هذا الجامع/المدرسة، راية الإسلام والعروبة معاً، وكان في الشمال الإفريقي يقوم بما يقوم به الأزهر بالنسبة لمصر والمشرق العربي. وستظل الصلاة التي أديتها مع رفيقي في ذلك الجامع المبهر بجلاله ونصاعة بياضه ذكرى تملأ الجوانح رضا وطمأنينة. وطوبى للقاطنين جوار ذلك المعلم الروحي العلمي الذي لا يكف عن الإشعاع والاستنارة.



حكايات بلد

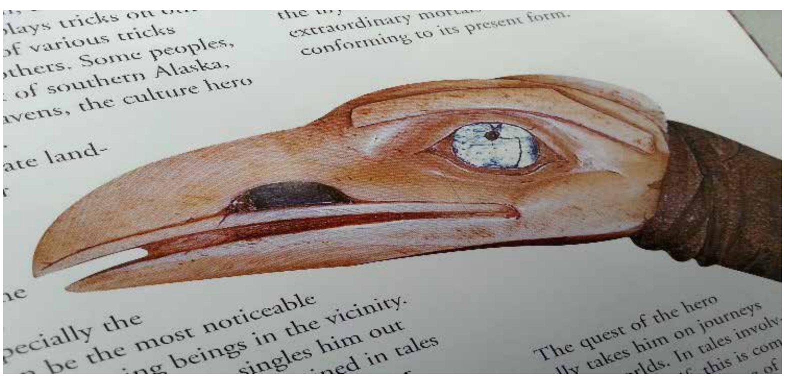
حين تخفي كندا أقنعتها !

رغم قساوة مناخها، هي قِبْلة المهاجرين من مختلف أنحاء العالم. كندا، الأكثر تعدُّداً ونماءً من أيّ وقت مضى، صورة اعتيادية لمواطني هذه البلاد وهم يتريَّضون في الحدائق الخضراء، يتنزَّهون، صيفاً، صحبةَ حيواناتهم الأليفة، أو يتزلَّجون على الثلوج الساحرة شتاءً... لكن هذه الصورة الحداثية الدالّة على طبيعة الحياة، في واحدة من الدول الأكثر رفاهيّةً، على الصعيدَيْن: الاقتصادي، والمعيشي، لا تغطّي الشمس بالغربال! فثمّة وجه آخر لكندا، ضارب في القِدَم، تكشفه حكايات هذا الملفّ الخاصّ..



الغراب الثّقافي والغراب الخادع!

حتى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، لم تكن القصص والأساطير مدوَّنةً في قراطيس، حسب ما يقدِّمه الأوروبيون أنفسُهم. غير أن الذي تأكَّد هو أن كلّ قرية أو قبيلة، في هذه البلاد، كانت تتوفَّر على شيخ مُسِنّ، يعَدُّ ذاكرةً لتلك المنطقة، وهو الحافظ والمُشخِّص الفعليّ لذلك المأثور المرويّ شفهيّاً.



صورة لسكّين يجسّم رأس غراب، من التراث الأصلي لأميركا الشمالية

د. يوسف بن الغياثية*

تُعَدّ كندا بلداً صناعياً ذا إنتاجية عالية، وبلداً متنوّع الثّقافات والديانات والألسن، ويحظى بأهمّيّة كبيرة، بفعل الصورة الحسنة التي يُسوِّقها عن نفسه؛ فهو بلد متفوّق في تسويق أيّ شيء؛ لكونه متمكّناً من آليّات التسويق والترويج، وهو بلد متفوّق في العلاقات العامّة.
لكن كثيراً من الناس في العالم، ومنهم في العالم العربي، يجهلون تاريخ هذا البلد العملاق اقتصادياً، والصغير سياسياً، خصوصاً في الساحة الدولية، ويبقى تأثيره أقلّ شأناً من تأثير جاره الجنوبيّ العملاق: الولايات المتّحدة الأميركية. فعلى الرغم من شساعة مساحة البلاد (9 ملايين كلم مربع)، والتي تأتي ثانية بعد روسيا الاتّحادية (11 مليون كلم²)، إلا أن تعقيد التنوُّع الكندي يكاد يختفي خلف القوّة الاقتصادية، والنفوذ الدولي الذي يمارسه من خلف الستار البريطاني- أحياناً- بحكم الارتباط السياسي، و- أحياناً- خلف الستار الأميركي، باستعمال النفوذ الفرانكفوني الفرنسي، و- أحياناً- أخرى، من خلال مقاطعة القِيْبَق «Québec».
وفي سياق التعريف بهاته الأراضي الشاسعة، نشير إلى تنوُّعها الشديد وغناها وثرائها الأسطوري والخرافي، القديم منه، والحديث. فحين نثير موضوع الأساطير والخرافات نقصد أن نبيِّن أن تاريخ كندا ومعها أميركا الشمالية- على العموم- تاريخ لم يبدأ مع وصول الأوروبيين في التاريخ الرسمي، وهو 1492م؛ بل قبل ذلك العصر بقرون سحيقة، تمتدّ- بحسب بعض التقديرات- إلى حوالي 60 ألف سنة. ويعني هنا أن البلاد قد عرفت هجرات، وثقافات، وعلوماً تستجيب للتجمُّعات الإنسانية، وتتماشى مع حاجاتِها الحضارية، والطبيعية، وتنظيماتها: القبلية، والسياسية.
إذن، وعلى عكس ما جَهد الأوروبيون (ومِنْ بعدِهم مَنْ وَرِث الأرض الأميركية) فيه من إقناع العالَم والساكنة المحلّيّة أنها لم تكن شيئاً منكوراً قبل مجيئهم في القرن السادس عشر، وأنهم هم مَنْ أحضر، لهؤلاء، الحضارة والنور، يبدو المعتقد الصحيح أن الدراساتِ الجادّة التي تتوخّى الموضوعية قد فنّدت هاته الادِّعاءات، وبيَّنت تهافُتها. بل كشفت، كذلك، الوقائعُ التاريخيةُ المسجّلةُ أنه لولا السكّان المحلّيّون، ولولا مساعداتهم، لما تمكَّن الإنسان



الأوروبي من وضع قدميه على الأرض، وتثبيتهما، خصوصاً إذا علمنا قساوة المناخ الشمالي في القارّة، والاختلافات الكبيرة في الثقافة والغناء، وغيرها من المشاكل التي اعترضت الإنسان الأوروبي الذي غزا المنطقة طمعاً في خيراتها، وتوسُّعاً في مجالاتها الحيوية، مسخّراً كلّ الإمكانيات التي توافرت لديه لإخضاع سكّانها واستعبادهم.

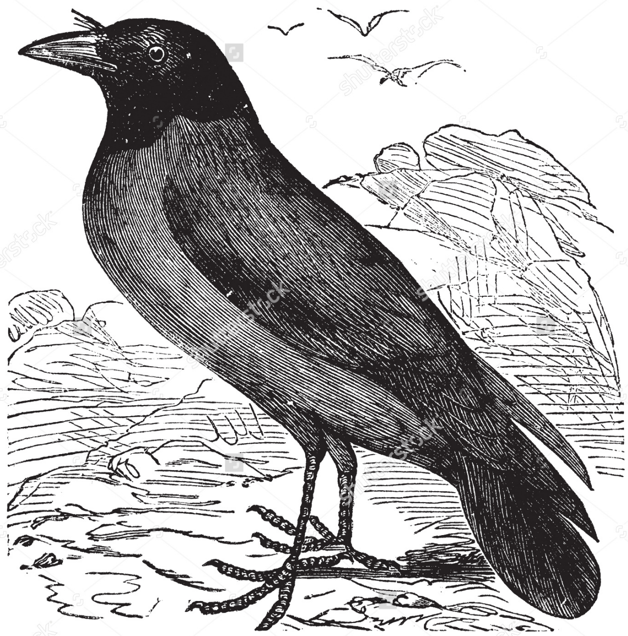
وفي حديثنا عن السكان المحلّيّين، نشير إلى أنهم وفدوا من سيبيريا الآسيوية، ومرّوا عبر المضيق الفاصل بين القارّتين: الأميركية، والآسيوية، وهو ما يُعرَف، اليوم، بمضيق بيرينْغ «Bering Strait». وكان هؤلاء الوافدون يعتمدون على الصيد لتلبية حاجاتِهم، وتنقّلوا إلى أن بلغوا نهر كولومبيا «Columbia»، وفي أثناء هذا الانتقال، انطلاقاً من أراضي «ألاسكا- Alaska» قادمين إليها من شبه جزيرة «تشكوتكا- Chukotka» في سيبيريا الحاليّة، واجهوا أقواماً آخرين، فمنهم من قاتلوهم، ومنهم من تقاسموا معهم الأرض، شأنهم في ذلك شأن أيّة تجمُّعات بشرية أخرى، في باقي مناطق العالم.

وقد أفاد هذا التنوُّعُ، في المناطق التي استقرّوا فيها، تلاقحاً في الثّقافة، ومنها الملبس والمأكل، والتنوُّع اللساني، والخِلْقي؛ ما أعطى لأميركا الشمالية أسساً إنسانية في التعاطي مع المستجدّات، خصوصاً أنهم أقاموا في مناطق شاسعة شديدة التنوُّع، من حيث طبيعتُها، ومناخُها، ومنتوجها الزراعي، والحيواني، وعلى مستوى غطائها النباتي. فتراوحت بين غابات مطيرة إلى سهول مداريّة حتى مناطق متجمّدة؛ ما فرض حالاتِ التكيُّف- بحسب كلّ منطقة- على من يقيم فيها، جيلاً من بعد جيل.

إن التنوُّع البشري قد امتدّ على طول القارة، وعرضها، فتنوَّعت القبائل والألسن، وتنوَّعت أساطيرها، حتى بلغت ما لا يقلّ عن 300 لغة، حتى قيل إن «عدد القبائل هو عدد النجوم نفسها». لكن، على الرغم من هذا التنوُّع الحاصل، كانت الحاجةُ إلى الهجرة دائمةً، وتتكرّر بصفة كبيرة، ومتعدّدة. بل- ربَّما- كان هذا جزءاً من بنية القوم وتفكيرهم(1). واستمرَّ وضعُهم كذلك إلى أن حصل تحوُّلٌ خطير؛ نقطة التحوّل الأبدية التي غيرت كلّ شيء في تاريخ القارّة

والعالم، وهو وصول الأيبيريّين إلى المنطقة، سنة 1492، عقب التخلّص من اليهود والعرب وطردهم منها، لتبدأ فصول جديدة من تاريخ المنطقة والعالم.

تواجهُ الدارس لثقافة أميركا الشمالية الأصلية إشكاليّاتٌ وصعوبات، من أهمّها صعوبةُ التفريق بين الأساطير والخرافات، وبين القصص المرويّة والمتداولة، فالشعوب الأميركية الأصلية نفسها تطلق عليها مسمّى «القصص» (Stories) لتصنيف القصص الحقيقية، و«القصص الأسطورية» للتعبير عن القصص الخرافية، التي تتحدّث عن الخلق والخليقة. ومن الصعوبات التي يواجهها الدارس أن كلّ ذلك مرويّات، لكون هاته الشعوب لم تكن تتوفّر على لغة مكتوبة، بحسب ما يورده من تفقّه في دراستهم، فحتّى ثلاثينيّات القرن التاسع عشر، لم تكن تلك القصص والأساطير مدوّنةً في قراطيس، بحسب ما يقدّمه الأوروبيّون أنفسُهم. غير أن الذي تأكّد هو أن كلّ قرية أو قبيلة كانت تتوفّر على شيخ مُسنّ، يُعدُّ ذاكرةً لتلك المنطقة، وهو الحافظ والمُشخِّص الفعليّ لذلك المأثور المرويّ شفهيّاً.



خرافة الغراب وعالم الآخرة!

يُعدّ حيوان الغرابُ من أكثر الشخوص التي تستأثر بالاهتمام في القصص الشعبية، والتي لها تأثير في التراث الشعبي للسكّان الأصليّين؛ فالغرابُ مقدّس، أوّلاً(2). ويُعدُّ قتله خطأً جسيماً، يصل إلى درجة التحريم؛ ذلك أن الغراب- بحسب هاته المعتقدات- ساهم في خلق الأرض، ويُقدَّم على أساس كونه يمثّلُ الحكمة والسنّ المتقدّمة. وهو، بذلك، يمثّل ما يحتضنه من رمز للتجربة. وساهم الغرابُ- بحسب معتقداتهم- في تعليم الناس الحياة على الأرض؛ فهو مَنْ جَلَب معه النور، وخَلْق الأرض، وكلّ الحيوانات، فضلاً عن الماء العذب(3). غير أن المفارقة التي يمكن أن نشير إليها هي أن الغراب، على قداسته تلك، هو مَنْ أَحْضَرَ النار إلى الأرض، ومع العلم بما فيها من فوائد، إلّا أنه تعرَّض لعقوبة فاسوَدَّ لونه، وكأنه احترق إلى درجة التفحُّم.

وإلى جانب ذلك، نجد سكّان كندا الأصليّين يعتقدون أن الغراب بإمكانه أن يخدع الذين يمارسون الخداع، أيضاً؛ وفي هذا نوع من ردّ الاعتبار، وردع الأخلاق السيِّئة. وهو ما يمكن أن يفسِّر سبب تمييز بعض عشائر جنوب ألاسكا(4) بين غرابين: الغراب الثّقافي الذي ذكرناه في البداية، والغراب المخادع. أمّا عن سواد لونه الذي يتفرَّد به عن بقيّة الطيور المعروفة والمألوفة، فإن الحكايات التي تشير إلى ذلك، في تراث هاته الشعوب، تقول إنه يعود إلى تعاركه مع بوم، أو طائر السنور، أو البطّ الغوّاص، فأُلقِيَ عليه السواد من الألوان التي تتوفّر عليها تلك الطيور، التي يُفترَض أنه تعارك معها(5).

وما يمكن ملاحظته عن مسألة العالم الأخروي، وما يتعلّق بها من «عقاب» و«ثواب»، نادر في أدبيّات هاته الشعوب والأقوام. وأغلبية الشعوب والقبائل الأصلية لأميركا الشمالية (ومنها كندا) لا تؤمن سوى بعالم علويٍّ «upper world»، فمثلاً: في قصة «رحلة نحو السماء- Journey to the Sky» التي تتناقلها قبائل «ألباما- كوشاتا- Alabama-Coushatta»، تتعرَّض الروح لعراقيل ومطبّات كثيرة، في رحلتها نحو السماء. وتستعرض القصّة مياهاً عظيمة وأمكنة تجتاحها الأفاعي. فهذه من ضمن المشاكل والابتلاءات التي يواجهها الإنسان في هاته الرحلة الأخروية، إن جاز لنا استخدام هذا التعبير. ولا تكتفي الحكاية الأسطورية بما سبق، بل تضيف إليه مِحَناً أخرى، ليس أقلّها النسر الذي يهاجم كلَّ من يتحرَّك طيلة هاته الرحلة المحفوفة بشتّى أنواع المخاطر التي تعترض الإنسان في رحلته الأبدية تلك(6). ولمواجهة النسر المخيف، يُدفَن مع كلّ هالك سكّين كبير لمساعدته في تلك المعركة، ويصل الإنسان إلى آخر عقبة تعترضه، وهي مرّور الإنسان من تحت قبّة سماوية، ترتفع وتصعد فوقه، على حافّة الأرض.

---

*أكاديمي مغربي مقيم في كندا.

هوامش:

1- Encyclopedia of World Mythology, ed. Arthur Cotterell, 2008, Indonesia, p. 266.

2 - المصدر السابق نفسه، ص. 276.

3 - المصدر السابق نفسه، ص. 277.

4 - خصوصاً شعب «تْلينْغيت» (Tlingit)

5 - 6 : المصدر السابق نفسه، ص. 277.

على ظهر سلحفاة!



رانيا سعد *

الأرض سرٌّ من أسرارِ الله؛ فهي الكوكب العظيم السابح في ملكوتٍ أعظم، والذي يتلألأ مثل بلّورة مضيئة تعكس أطيافاً من نور سديم الكون، وهي - أيضاً - أسطورة الشعوب وشغف الإنسان ومحور أحلامه ومخاوفه. وقد تناولتها الأساطيرُ القديمةُ بقصص شتّى، وغزلت حولها الشعوبُ خرافاتٍ ألهمت فنّانيها ومبدعيها في كلّ المجالات، فراحت تلك البلّورة البديعة تتشكّل عبر أزمان عمرها المديد لتعكس صور قاطنيها وحيواتِهم المختلفة. فعبْر عقودٍ طويلةٍ، كانت الأرضُ (ولازالت) هي محور أسطورة قبائل السكّان الأصليين لكندا؛ اقترنت بحقّهم التاريخي في ملكيّة الأرض التي توارثوها عن أجدادهم، وبصراعهم الطويل مع الحكم الكولونيالي الذي تمثَّل في الرجل الأبيض القادم من وراء البحار، والذي فرض سطوته على الأرض وحضارتها القديمة وأسطورتها التاريخية. ويعتقد السكّان الأصليون لكندا أن الأرض قد تشكّلت على ظهر سلحفاة ضخمة، شكّلها غواص عظيم، غاص في باطن أعماقها مستخرجاً ذلك الطمي العجائبي الذي شكَّلَ به سطحها. الأرض، عند قبائل الإنويت والميتيس، هي الأمّ المقدَّسة والملهِمة التي سُلِبت منهم، ولم يستطيعوا، قَطّ، استرجاعها. وبالرغم من كلّ الاتّفاقيات والمواثيق التي أُبرمت، على مدار العصور، بينَ قادَة قبائل السكّان الأصليّين والحكومات الكولونيالية المتعاقبة، التي ضمنت لهذه القبائل بعضاً من حقوقهم في الأرض، إلّا إنها كانت (ولا تزال) من باب المنح المشروط بالإقامة الدائمة في محميّات خاصّة، ينقصها الكثير من الخدمات الحيوية. ظلَّت تلك الاتّفاقيات التاريخية غصّة في قلوب شعوب السكّان الأصليّين الذين فقدوا حريّتهم، وشهدوا فناء أسطورة أرضهم المقدَّسة.

وللفَنّ دورٌ أصيل في الحفاظ على الأسطورة، وغزلها مع الواقع، ولطالما كانت معاناة قبائل السكان الأصليّين لكندا، وصراعهم التاريخي مع الحكم الكولونيالي، نواة الإلهام للعديد من أعمال فنّاني تلك القبائل الذين سخروا فَنّهم لتخليد أسطورة الأرض.

«كينت منكمان» فنّان تشكيلي كنديّ معاصر، من أصول قبائل «الكريي».



في بدايات مشواره الفنّي، لاقت أعماله كثيراً من النقد؛ نظراً لتناوله الصراع الحضاري بين حضارة قبائل السكّان الأصليين والحضارة الكولونيالية. قدّم «منكمان» لوحات تعكس رؤًى حادّة، شديدة السخرية لحضارة الرجل الأبيض الذي أهان الأرض، وحاول دحض أسطورتها وحضارة أبنائها، كما قدّم أعمالاً فنّيّةً تنوّعت بين لوحات زيتية، وأخرى نحتية ثلاثية الأبعاد، بالإضافة إلى إخراج أفلام قصيرة.

وفي أعماله، يطرح «منكمان» قراءته الخاصّة للتاريخ الكولونيالي لكندا، ويقدّم تصوُّراً فرضياً ساخراً، بل عابثاً، للعلاقة بين الحضارتَيْن: الكريي، والكولونيالية، متمثّلةً في الرجل الأبيض، محاولاً إرساء قواعد حضارته الضحلة في مواجهة السكّان الأصليّين للأرض، المقاومين الساخرين والعابثين بتلك الحضارة؛ للحفاظ على أسطورة أرضهم. تعكس أعمالُ «منكمان» الصراع الإنسانيّ الأبديّ للحفاظ على الهويّةِ الإنسانية، من خلال أسطورة الأرض المتلاحمة مع التاريخ السياسي، والتاريخ الجغرافي لكندا.

المثير في عالم الأساطير أنها لا تنتهي بانتهاء حِقَبِها التاريخية، بل تتمدّد خارج نطاقها التقليدي لتمتزج بمفاهيم أكثر حداثةً وشمولاً؛ مفاهيم قادرة على توصيل رسائل إنسانية إلى نطاق أوسع وأكثر تنوُّعاً من الثقافات.

«كريستي بلكورت» فنّانة كنديّة من قبائل «الميتيس»، مُحِبّة للأرض الأمّ، ومهتمّة بالحفاظ على تراث «الميتيس»، وشغوفة بنشره، عالمياً، من خلال فَنّها. تعكس لوحات «بلكورت» فَنّ الزخارف التقليدي في قبيلتها، والذي يصوِّر الأرض، بوصفها مصدراً رئيساً للجمال والخصوبة. في الآونة الأخيرة، أصبحت لوحات «بلكورت» مصدر إلهام للعديد من مصمّمي الأزياء، جاعلةً من الزخارف التقليدية لقبائل «الميتيس» لغة بصرية تخلِّد ذكرى أسطورة الأرض الأمّ.

يظلّ فنّانو كندا، من السكّان الأصليّين، الداعم الأقوى والأكثر فاعليّةً في الحفاظ على موروثاتِ قبائلهم، واستحداث وسائل إعادة إنتاجها ونشرها، ثقافياً، على نطاق إنسانيّ أوسع. ولاتزال أسطورة الأرض الأمّ- رغم تعاقب الأجيال- ترفض الخضوع لقهر النسيان، وتبثّ في أرواح أبنائها عزيمةَ الأزهار والبقاء.

---

* فنّانة تشكيلية مصرية مقيمة في كندا.

تتميَّز مقاطعة كيبك، أو القبقب، بخصائص تجعلها الأكثر تفرّداً بين كلّ مقاطعات قارّة أميركا الشمالية وولاياتها. ليس، فقط، بسبب اعتماد الفرنسية لغةً أولى لهذه المقاطعة مترامية الأطراف، بل- أيضاً- بسبب الثراء الثّقافي والطابع الأوروبي الغالب على كلّ مفردات الحياة في هذا المكان البديع. فرغم تخلّي الإمبراطورية الفرنسية عن كيبك، والتي عُرِفَت، لسنوات، باسم فرنسا الجديدة، إلّا أن شعب المقاطعة حافَظَ، بشغف، على هويّته الفرنسية.



شبح بلا رأس وسط مونتريال!

د. أسامة علام*

كتحدٍّ يحمل لهذا الشعب ملمَحاً وتعريفاً متفرِّداً، وكأقلّيّة في وسط طوفان الأنجلوفونية الذي قادته الولايات المتَّحدة الأميركية، الجارة القويّة صاحبة الثّقافة الطاغية والتي غزت العالم بإنتاج هوليوود وما تصدِّره من ثقافة (الماكدونالد) و(البيتزاهت)، استطاع أبناء كيبك الحفاظ على قصصهم وأساطيرهم الخاصّة، لكن بانفتاح لافت على ثقافة الآخر؛ هذا الآخر المتمثِّل في ثقافة المهاجرين الذين يأتون إلى المقاطعة بالآلاف، كلّ عام، من جهات العالم الأربع. بالإضافة إلى ثقافة المواطنين الأصليّين الذين استقرّوا بأرض المقاطعة، من آلاف السنين، ليتأثّر الفولكلور الكيبكي بحكايات المهاجرين والسكّان الأصليّين معاً، صانعاً عالماً له خصوصيّته المتفرّدة، وإن تشابه مع الخيال الإنساني، في عمومه. وفيما يلي حكايتان من كيبك: إحداهما «القارب الطائر»، وتشتهر في الثّقافة الكندية بـ«الكانو الطائر». و«الكانو» هو الاسم الكيبكي لقارب طويل، يُستَخدم في الرياضات المائية في كيبك. وفيها نرى التأثُّر بقصّة البساط السحري التي تنتمي إلى الثّقافة العربية القديمة، والثانية حكاية شعبية عن أشباح الموتى الذين تتعذَّب أرواحهم بسبب القتل بطريقة بشعة. ومن خلال الحكايتين، يبدو التشابه قائماً في مخيِّلة الإنسان، مهما كانت الفروق: الجغرافية، والاقتصادية، والاجتماعية.



القارب الطائر

منذ زمن طويل، كان هناك، في قلب الغابة الشاسعة، مجموعة من قاطعي الأخشاب. يقهرون برودة الشتاء والوحدة القاسية بالكثير من العمل؛ يقطعون الأشجار العملاقة منتظرين سقوطها فوق الثلوج المتراكمة في الأماكن التي يحدّدونها. كم كان العمل شاقّاً، ووحدتهم قاسية، بعيداً عن نسائهم.

وفي ليلة بداية عام جديد، تساقطت الثلوج بغزارة، لم يعرفها قاطعو الأشجار. فتعطّل العمل، واختبأ الرجال في أكواخهم مستدفئين بشراب الروم، وبالحديث عن ذكريات أُسَرهم في ليالي الأعياد المبهجة، ليصيح شاب اسمه باتيست: «كم أتمنّى أن أعود إلى البيت، وأقابل خطيبتي الحبيبة»، فسخر الرجال من أمنيته الساذجة، لكن باتيست ردَّ بإصرار: «من منكم يريد أن يعود إلى بيته الليلة؟». كانت السماء قد أسقطت أكثر من مترين من الثلوج التي لم تتوقّف بعد.

تساءل الرجال: «وهل سنستطيع المشي في هذا الجوّ القاتل؟»، فأجاب باتسيت: «بل سنطير إلى القرية في قاربي المرميّ خلف المخيَّم». كان باتيست قد عقد الصفقة مع الشيطان على أن يجعل قاربه يطير إلى القرية. وفي المقابل، يتوجَّب على باتيسيت وأصدقائه أن يعودا قبل انتهاء الليلة وبداية العام الجديد، وإلّا سيحتفظ الشيطان بأرواحهم جميعاً. ولتنفيذ الرحلة الأسطورية، كان على باتسيت ورفاقه ألّا يطيروا فوق كنيسة، أو يلمسوا أيّ صليب، طوال الرحلة. الأهمّ أن عليهم أن يمتنعوا، تماماً، عن ذكر الربّ، طوال الرحلة.

ورغم أن الكثير من الرجال رفضوا عرض باتسيت العجيب، إلّا أنه، وسبعةً من الرجال، ركبوا القارب الذي طار إلى قريتهم البعيدة، بعد أن نطق باتيست بكلماته السحرية «أكابريس، أكبارس، أكابرام».

عندها، تلبَّسَ الشيطان جسد باتيست، وطار القارب نحو القرية البعيدة. جَدَّف الرجال طويلاً، قبل أن يسمعوا صيحات نسائهم المبتهجات بعودتهم إلى الديار، فاحتفلوا معاً، بالكثير من الرقص والشراب. وقبل أن تذهب السعادة والخمر بعقولهم، أدرك الرجال أن الليلة شارفت على الانتهاء، وأن عليهم العودة إلى القارب حتى لا يختطف الشيطان أرواحهم.

بحثوا طويلاً عن باتسيت، فوجدوه غارقاً في النوم، ثَمِلاً، تحت أحد موائد الطعام. فحملوه إلى القارب ونطقوا بالتعويذة السحرية، وجدَّفوا باتّجاه معسكرهم في الغابة. ولأنهم يعرفون رعونة باتسيت، قَيَّدوه، وأغلقوا فمه كي لا يتحدّث بذكر الربّ، إن استيقظ. لكن باتسيت الذي أفاق، فجأةً، كافح كي يحرّر قيوده، متحدّثاً إلى نفسه بصوت عالٍ: «يا إلهي، لماذا قيَّدني، هكذا، هؤلاء الحمقى؟». وعندما نُطق اسم الربّ، هوى القارب نحو أشجار الغابة الكثيفة، قبل أن يختفي في الظلام. ومن يومها، لم يُرَ باتيست والرجال السبعة أبداً.



شبح المرأة
التي ليس لها رأس

تمّت أحداث هذه القصّة الشعبية عام 1879، يوم 27 يونيو/حزيران، تحديداً، في المنزل رقم (242)، في شارع وليَم، وسط مدينة مونتريال. ففي الليلة (26)، تأهّبت سوزان كينيدي، برفقة ماري كالغير، للقاء أحد الزبائن.. انتقل الثلاثة إلى منزل سوزان كينيدي،رقم (242)، شارع وليَم. وبعد السهر، انصرف ميشيل فلنجن رفقة ماري.. وفي الصباح، تشاجرت الفتاتان حتى قتلت سوزان كينيدي رفيقتها ماري كالغير بالبلطة، وفصلت رأسها. أوقفت الشرطة كُلّاً من سوزان كينيدي، وميشيل فلنجن، بتهمة قتل ماري كالغير، لتتمّ تبرئة ميشيل فلنجن، بينما حكمت المحكمة على سوزان كينيدي بالقتل شنقاً، ليُخَفَّف الحكم إلى السجن لمدّة ستة عشر عاماً. لكن مقتل ماري كالغير الدرامي ظلّ عالقاً في ذاكرة سكّان شارع وليَم. فبعد سبع سنوات من الجريمة، أكّدَ العديد من سكّان المنطقة مشاهدتهم شبح امرأة بلا رأس، يمشي في محيط المنزل الذي وقعت فيه الجريمة. يختفي الشبح، ولا يعاود الظهور إلّا بعد سبع سنوات، وفي اليوم نفسه الذي قُتِلت فيه ماري كالغير. ومن تاريخ ظهور الشبح، أوّل مَرّة، اعتاد سكّان المنطقة مشاهدة الشبح في اليوم نفسه، كلّ سبع سنوات.

رغم أن آخر ظهور لشبح المرأة التي لا رأس لها، سُجِّلَ عام 1928، إلّا أن أسطورة شبح ماري كالغير استمرَّت تُتَناقَل بين الأجيال، وسط مدينة مونتريال. كما تَمَّ تسمية 27 يوليو/تموز، كلّ سبعة أعوام، باسم «يوم ماري كالغير». وفي 27 يوليو/تموز، عام 2005، أرسلت الكنيسة الكاثوليكية الأب توماس ماكنتي لإقامة الصلوات، من أجل راحة شبح ماري كالغير. البعض يعتقدون بأن روح ماري كالغير المسكينة ترقد، الآن، بسلام، فيما يحافظ البعض الآخر على عادة الاجتماع كلّ سبع سنوات، في 27 يوليو/تموز، في المنزل رقم (242)، شارع وليَم؛ للاحتفال، على أمل مشاهدة شبح امرأة بلا رأس!

---

* أكاديمي وروائي مصري مقيم في كندا.

القابلة تسمع صوت الأرض !

طَرْقات خفيفة على باب حجرة مكتبي، أعلنت بها ممرِّضة العيادة وصول مريضتي التالية. حين استقرّ الزوجان: السيد نوتاك، والسيدة بيتسواك، على المقعدين المقابلين لمكتبي، شعرت بأجواء غريبة في المكان: زقزقة عصافير، خشخشة أقدام على أوراق شجر جافّة، ورائحة قويّة لعشب عطريّ يحترق. رحَّبتُ بهما، كما هي العادة، وشرعت أشرح لهما خطوات لقائي معهما اليوم: بعض الأسئلة عن تاريخهما المَرَضي، وعن صحّتهما الإنجابية، يليها فحص إكلينيكي سريع للزوجة، ثم مناقشة للتشخيص المبدئي، تأتي، بعدها، الحلول المقترحة، وفي الختام خطّة العمل.

خالد نهني*

بدأت بالسؤال الأول:
- عزيزتي، هل سبق لكِ الحمل من قبل؟
- نعم، تسع مرات.
- أوه! هنا مؤسف جدّاً. هل انتهت جميعها بالإجهاض؟
- لا، لديّ تسعة أطفال.. تسعة أطفال!
- أوه! تعنين أنهم من زوج سابق؟
- لا بل من زوجي هنا!
سيِّدتي، لديك تسعة أطفال أحياء، وتزورين عيادة علاج عقم؟! هلّا شرحتِ لي!
- لديَّ تسعة من الذكور، لكننا فشلنا في إنجاب فتاة، رغم تبديل القابلات كلّ مرّة.

في كندا، يجَرِّم اختيار جنس الجنين، في أثناء العلاج، بالتلقيح الصناعي أو ما يعرف بـ(طفل الأنبوب)، إلّا لأسباب طبّيّة. شرحت لهما القانون، وتمنَّيت لهما يوماً سعيداً. تكلَّمَ الزوج، لأوَّل مرّة: لا نريد تلقيحها صناعياً. نحن، فقط، نريدك أن تقوم بالإشراف على عملية الولادة، وتعدنا أن تجعل المولود أنثى. عدت بالذاكرة سنوات إلى الوراء، حين كنت طبيباً حديث التخرُّج في إحدى الوحدات الصحّيّة، في إحدى قرى مصر. كان يزورنا في الوحدة الصحّيّة أزواج غاضبون، تجري خلفهم نساء بائسات.. يأتون، جميعاً، بالشكوى نفسها: «امرأة لا تنجب إلّا الإناث».

كنت أحفظ، أيّامها، نصّاً، أكرِّره مراراً: «رحم المرأة كالبستان، وأنت الرجل كالفلّاح، يلقي في البستان ما يحبّ، يجعله عنباً أو طماطماً أو قثاءً أو برسيماً؛ كيف تلوم البستان على ما تلقيه فيه من بذور؟».
أعدت على زائرَيَّ ما كنت أحفظه من عملي في الوحدة الصحّيّة.. نظرا إليَّ بذهول. حوَّل الزوج نظرَه إلى زوجته، وقال لها، بأسف: «عزيزتي، حتى لو تمكَّن هذا الطبيب الأخرق من مساعدتنا على إنجاب أنثى لنا، إلا أنني أخشى أن تكون معتوهةً مثله». لا تفرِّق قبائل «الأنويت»- وهي إحدى قبائل الهنود الحمر التي سكنت كندا وشمال أميركا



صورة من المتحف الملكي الكندي، في تورونتو، لطفل لم يحدّد جنسه

وجرينلاند- بين المولود الذكر والمولود الأنثى، وتعدّ كلّ طفل هديّة ثمينة، حتى لو جاء خارج شرعيّة الزواج، كما تؤمن، مثل كثير من الحضارات القديمة، بحلول الأرواح؛ فالمولود الجديد تحلّ فيه روح أحد الأجداد المتوفّين حديثاً، وتمنحه شخصيّته وطباعه وأخلاقه، والكثير من خصائص حياته. وتظلّ الأمّ الحبلى تراقب العلامات، في أحلامها، لتتنبّأ بالروح التي ستحلّ في جنينها. أمّا العجيب من المعتقدات، في هذه البلاد، فهي خرافة متعلّقة بتحديد جنس المولود؛ وهنا سرّ زيارة الزوجين، اليوم، لي. بحثت في أصل الخرافة فلم أجد لها تفسيراً تاريخياً. لجأت إلى بودلو، زميلي خبير الأجنّة الأنويتي، في مركز الخصوبة، فأشار إليّ أن أتبعه إلى حجرة التدخين. (حين لدغنا القفص) كما يطلق عليه المدخّنون، أخرج لبودلو غليونه، وحشاه تبغاً من حافظة بلاستيكية، ومع تصاعد الدخان، قال لي:

العلم الحديث علّمنا أن الأصل في كلّ الأجنّة أنثى، فإمّا أن تستمرّ على هذا الجنس، أو تتبدّل إلى ذكر. في حضارتنا، الأصل في الحياة هو الحياد. الحياة لا تعرف التمييز. تظلّ الأنثى حاملاً بطفل غير محدَّد الجنس، فلا تحبّه لأنه ذكر، ولا تبغضه لأنه أنثى. حين تركها لحظة الولادة، تظلّ الأمّ على حيادها. الأب- أيضاً- لن يكون بوسعه توجيه اللوم لزوجته. فقط، القابلة هي التي تحدّد جنس المولود. تهمس الأرض للقابلة بحاجتها من الذكور أو الإناث، بحسب مَنْ توفّي، حديثاً، من العائلة، لتحافظ على التوازن بين الذكور والإناث، وتنصت القابلة إلى صوت الأرض، فتقرّر جنس المولود ساعة ولادته...!

واستغرق «بودلو» في تدخين غليونه، ثم توقّف، فجأةً، فاغراً فاه حين سألته عمّا يضمن ألّا يبدّل صوت الأرض قراره، حين يسمع خشخشة ورقة من فئة الخمسين دولاراً، يضعها في يده أحد الزوجين!

نظر إليّ بذهول. تذكّرت أنه هنديّ أحمر، فتركته، وانصرفت.

---

* روائي وطبيب مصري مقيم في كندا

يتجاور ثالوث العربية، والإسلام، والإرهاب، في الخطاب الإعلاميّ المعاصر على نحو ماكر، فكثيراً ما يدسّ قياس مغالطيّ نتيجته أنّ العربية لغة إرهاب، ويتحقّق هذا القياس عبر عمليات تحويل وإيهام، فقد روّجت خطابات العولمة أنّ «الإسلام هو الإرهاب وأن الإرهاب هو الإسلام، ثم روّجت أن الإسلام هو العرب وأن العرب هم الإسلام، فبدا الاستنباط حتميّاً بالضرورة: أن اللّغة التي بها جاء الإسلام وبها نزل نصّه المقدّس تحمل في كيانها بنور العنف ومنابت البغضاء، فهي بناتها عدوانيّة تسوّق الكره وتحرّض على الإقصاء»(1).

اللّغة العربية والإرهاب

مساحات الشيطنة الثّقافية

د. حسين السوداني

فعلى هذا النحو، تُستدرج الأذهان إلى مغالطة فيما كان يسمّيه أرسطو قياساً سفسطائياً، وهو القياس الذي يتدرج في الاستدلال من خلال ما يزعمه من تماهٍ بين ثنائيات متباعدة نحو: الإسلام والإرهاب، فالإسلام والعرب، فالعرب والإرهاب، ثم الإسلام مع العرب والعربية، فالعربية والإرهاب(2). ويخدم هذا القياسَ المغالطيّ في أذهان الناس التباسُ تعريف الإرهاب نفسه، فشأن جريمة الإرهاب، في أبعادها السياسية، كشأن جريمة التحرُّش الجنسي في حدودها المدنية؛ كلاهما يضيّق ويوسّع بفعل فاعل. ففي الجريمة الإرهابية، كما في التحرُّش الجنسي، يمكن توسيع الحدود وتضييقها بتأويل مؤوّل.

لذلك يعتبر تعريف الإرهاب العقبة الكأداء لكلّ الناظرين في هذه الظاهرة، إما عملياً كما في السياقات القضائية والسياسية، وإما نظرياً كما في السياقات اللسانية أو القانونية، وصعوبة التعريف جعلت التخوم غائمة بين الجريمة الإرهابية وغيرها من الجرائم.

إنّ تواتر ربط الكثير مما يعد جرائم إرهابية بخلفية دينية إسلامية هو ما حدّد لكلّ من المجامع البحثية الإسلامية واللّغوية العربية أفقاً تعريفياً مسكوناً بهاجس تبرئة النفس والدفاع عن الهويّة العربية الإسلامية من أن تكون خلفية للإرهاب، وهو أمر جعل هذه التعريفات الموضوعة في سياق عربيّ تفتقر إلى التقنيّة التي يفاجَأ بها الباحث في الأطر البحثية الغربية، وذلك على النحو الذي سنفصله لاحقاً.

> **غياب الاستثمار الإيجابي للعلاقة بين الإسلام والعربية هو ما فتح الباب لكلّ من أراد بهذه العلاقة حيفاً، على منوال من وصلوا العربية بالإرهاب**

لقد سعى المجمع الفقهي الإسلامي من جهة ومجمع اللّغة العربية من جهة ثانية في إطارين بحثيين منسجمين ومتكاملين إلى تطويق مصطلح الإرهاب بتعريف ينسجم والإطار التصوّريّ العربي الإسلاميّ، ولكنّ من يقرأ تعريفيهما يجدهما لا يخلوان من أمرين: أولهما التبرُّؤ من أن تكون ظاهرة الإرهاب من الإسلام، والثاني تأكيد أنّ الإرهاب سليل التطرف، وأنه ظاهرة عالمية ليست لصيقة دين أو قوم. فلذلك سعى المجمع الفقهي الإسلامي في اجتماعه المنعقد في العاشر من يناير سنة 2002م في رابطة العالم الإسلامي بمكة المكرمة في دورته السادسة عشرة إلى صياغة تعريف بمقتضاه عرّف الإرهاب بأنه «ظاهرة عالمية لا ينسب لدين، ولا يختص بقوم، وهو ناتج عن التطرف الذي لا يكاد يخلو منه مجتمع من المجتمعات المعاصرة. وهو العدوان الذي يمارسه أفراد أو جماعات أو دول بغياً على الإنسان (دينه ودمه وعقله وماله وعرضه) ويشمل



العمل الفني: منير فاطمي - المغرب

صنوف التخويف والأذى والتهديد والقتل بغير حق، وما يتصل بصور الحرابة، وإخافة السبيل، وقطع الطريق، وكلّ فعل من أفعال العنف أو التهديد، يقع تنفيذاً لمشروع إجرامي فردي أو جماعي، ويهدف إلى إلقاء الرعب بين الناس أو ترويعهم بإيذائهم أو تعريض حياتهم أو حرّيتهم أو أمنهم أو أحوالهم للخطر ومن صنوفه إلحاق الضرر بالبيئة أو بأحد المرافق والأملاك العامة أو الخاصة، أو تعريض أحد الموارد الوطنية أو الطبيعية للخطر».

وينسجم هذا التعريف مع الإطار المعجميّ الذي وضعه مجمع اللّغة العربية مستنداً إلى تعريف المجمع الفقهي الإسلاميّ، فقد صاغ مجمع اللّغة العربية على شبكة الإنترنت تعريفاً لمصطلح الإرهاب في شكل قرار، ووسمُ التعريف بأنه قرار قد يؤوله مؤول على أنه تفاعل مع واقع أكثر مما يعني تطوراً تلقائياً داخل اللّغة، وقد جاء القرار بتوقيع وختم من مجمع اللّغة العربية على الشبكة العالمية ومقره مكة المكرمة، وتمّ تذييل التعريف بتفصيل تضمن ما صدر عن المجمعيين من آراء وتفاعلات ومراسلات بخصوص المسألة، وجُمع كلّ ذلك كله بعنوان «تفصيل ما انبثق عن الحراك المجمعيّ في هذا الموضوع الجلل».

أما نصّ التعريف فقد صيغ على مستويين لغوي واصطلاحيّ، ثانيهما مبني على الأول. فمحتوى التعريف اللّغوي للإرهاب أنه «الإخافة والتفزيع»، ومتن التعريف الاصطلاحي له أنه «الإخافة والتفزيع بغير حقّ بالسعي في الأرض فساداً أو بقتل من احتلال أو غصب أو نهب من رد عادٍ أو فئة باغية أو دولة ظالمة».

ولا يخفى على القارئ ما في هذين التعريفين من بعد دفاعيّ وسَعْي إلى تطويق المعنى بعبارة عربية ذات سجلّ قرآنيّ. وفي ذلك ما قد يجعل التعريف في عين خصومه محلياً تبريرياً لا كونياً تقنياً. وتتضح خصوصية التعريف في خلفيته المجمعيتين -اللّغوية العربية والفقهية الإسلامية- انطلاقاً من مقارنته بأطر تعريفية أخرى مثل التعريف الذي اصطلحت عليه وكالة الاستخبارات الأميركية (FBI) إذ تعرّف الإرهاب بأنه «الاستخدام غير القانوني للقوة والعنف ضدّ الأفراد والممتلكات بهدف إحداث ترويع أو إكراه لحكومة أو سكان مدنيين أو لأي جزء منهما بغاية تحقيق أهداف سياسية أو اجتماعية»(3).

وكذلك الأمر في معجم أوكسفورد إذ يعرّف الإرهاب بأنه «الاستخدامُ غير القانوني للعنف والترويع ضدّ المدنيين خصوصاً، وذلك سعياً لتحقيق أهداف سياسية»(4).

ويختزل معجم كمبريدج هذا التعريف في عبارة توجز الإرهاب في أنه يتمثل في عمل العنف الذي يهدف إلى أغراض سياسية(5).

وأما معجم لاروس فيعرّف الإرهاب بأنه مجموع أعمال العنف من هجمات واحتجاز رهائن وغير ذلك مما ترتكبه منظمة

لإحداث مناخ من انعدام الأمن، ابتزازاً لحكومة أو كراهية تجاه مجموعة أو بلد أو نظام(6).

ما نخلص إليه من ذلك أنّ الإرهاب في الدوائر الغربية يعرَّف على نحوين: أحدهما تعريفه التقنيّ العامّ، وهو تعريف الدوائر البحثية، وبناؤه نظريّ يسعى إلى استيعاب كلّ أوجه العنف التي تهدّد سطوة الدولة واستقرار المجتمع. والتعريف الثاني عرضيّ؛ وهو التعريف الذي يطفو على ساحة الخطابين الإعلاميّ والسياسي كلما حصل عمل يوصف بأنه إرهابيّ. وميزة هذا التعريف أنه انفعاليّ ولا يكاد يلتزم من مكونات التعريف العامّ السابق إلّا بربط الإرهاب بتهديد سطوة الدولة واستقرار المجتمع.

من كلّ ذلك تشكلَ لظاهرة الإرهاب إطاران تصوريان مختلفان بين الغرب الذي يُدين ويتهم ويرى نفسه ضحية، والسياق العربي الإسلاميّ الذي يبرّئ نفسه ويستبق كلّ اتهام بشجب الأعمال الإرهابية وإدانة كلّ من يفعلها أو يتبناها. ومقتضى هاتين الوضعيتين نشوء مواضعة غدت تجري في الأذهان والخطابات مجرى القانون، مفادها أنّ الغربيّ المتهِمَ بريء أبداً وأنّ المسلم المتبرئ متهَم دائماً.

وعلى هذا النحو تسرب إلى الأذهان تلازمٌ ترسَّخ بقصد أو بغيره بين كلّ حدث إرهابي من جهة، وثنائيّ العربية والإسلام من جهة ثانية. فما إنْ يعلن عن عمل إرهابي حتى ينبري كلّ من له صلة بالعروبة والإسلام يبرّئ نفسه من أن يُتّهم. وخلافاً للأصل في القوانين الكونية، يغدو هنا المتبرئُ متهَماً حتى تثبت براءته. ومن المفارقات أنّ هذا «المتهَم دائماً» قد استبطن هذه التهمة حتى غدت حسب مصطلح بافلوف (Pavlov) جزءاً من انعكاساته الشرطية التي ينفعل بها لكلّ طارئ. وهو الأمر الذي كثيراً ما استثمره المستثمرون طالما أنّ ثمة متهَما هو الأحرى بالتهمة في كلّ الأحوال؛ فيكفي أن يُدرَج في مسرح الأحداث أثر من لسان العرب أو من القرآن ليكون قرينة تحصر دائرة الاتهام بين العروبة والإسلام، وإن تعلق الأمر بقرينة لا ترقى حجيتها إلى درجة الإثبات.

وكثيراً ما كان الاتهام بسبب حمل رمز عربيّ على نحو ما وقع في أحداث مدينة نيس الفرنسية في يوليو 2016 حين هوجم صحافيّ قناة «العربية» لمجرد حمله شارة قناة بلفظ عربيّ.

عند هذا المستوى يكفّ الإسلام أن يكون انتماء عقدياً ليصبح انتماء حركياً، فلذلك يقوم النعتُ «إسلاميٌّ» (Islamist) مقام الصفة «مسلم» (Muslim) وبشكل متنام. وهو لَبْس اشتغلت عليه الآلة الإعلامية الغربية كثيراً إبان حربَ البوسنة والهرسك، حتى غدا أكثرها يصف سكان البلاد من المسلمين بأنهم إسلاميون، وهو تدرّج يهيئ للتدحرج بهم إلى الإرهاب.

وعلى هذا النحو يتكرس اليوم وبسعي حثيث انعكاس شرطيّ على درجة عالية من الخطورة، بمقتضاه يتجه الإعلام والاتهام عند كلّ جريمة دولية إلى البحث عن أثر من اللّغة العربية، حتى تثبت التهمة بقرينة التلازم بين لسان العرب ودين الإسلام. وذلك في ضرب من الانفعال يتنامى طردياً مع كلّ جريمة دولية. ومن المعلوم في علم نفس الجريمة أنه بالإصرار والتكرار ينخرط الضحية نفسُه في انفعالات جلاده، سيان في ذلك أن يكون بريئاً أو مجرماً، حتى إنّك تجد اليوم كثيراً من أهل العربية يستبقون الاتهام بالتبرؤ والإدانةَ بالتفصّي. ومن كلّ ذلك انخرط العربيّ بدرجة أولى بهويّته اللّغوية قبل المسلم الذي قد لا يكون عربياً فيما نحت له مصطفى حجازي مصطلح استبطان القهر.

> سخّرت السينما في قسم منها، لإرساء ترابط بين العربية الفصحى والإرهاب بجعل اللّغة العربية في المشاهد التمثيلية السينمائية والمسرحية لغة كلّ الشخصيات ذات الخلفيات الدينية المتطرفة والتي تمارس العنف!

إنّ من المعلوم في المسألة اللّغوية أنّه كيفما يكون المتكلمون تكون لغتهم، ومن العبث سعي البعض إلى البحث عن جذور قيمة لإرهاب لغويّ خُصَّت به العربية في تاريخ اللّغات، فكلّ اللّغات تنحطّ مكانتها وتعلو بانحطاط أوضاع متكلميها، ولو كان الأمر على غير هذا القانون لكان اللسان العبريّ الأوْلى بأن لا يكون متداولاً اليوم، فمن ناحية لم يكن لهذا اللسان قبل قيام الدولة العبرية تداول يذكر، ومن ناحية ثانية بُعث هذا اللسان مسْخاً من العبرية القديمة ليكون لسانَ كيانٍ مغتصب فرَضَ الدولةَ ولغتها. وعلى هذا النحو تَجدُ وضع كلّ لغة جنيسَ وضع متكلميها: تزدهر بازدهارهم وتنحطّ بانحطاطهم. ولكن الظواهر كثيراً ما تلتبس على الأفهام فيُظنّ السبب نتيجة، وتعدّ النتيجة سبباً.

ومن ملامح السطحية الساذجة في المسألة اللّغوية أمران؛ أولهما الاكتفاء بظواهر الأمور والتسليم بما يقود إليه الحسّ المشترك في الشأن اللّغوي، والثاني هو الاستغناء بالراهن القريب عن غيره من العوامل في تفسير الحاضر؛ ذلك أنّ المسألة اللّغوية ليست في حياة الشعوب والأفراد من بنات اللحظة القريبة، وإنما هي حاضنة الثّقافة وخزان المعارف ومحرّك الأحاسيس وعنوان الهويّة. وكما أن ذلك كله يتأسس بتغيرات مجهرية على مر القرون وعبر التاريخ، فإنّ التخطيط له إنما يتحقق بتأني الصبور المتبصر وحرص الثابت المثابر، وهو أمر يقتضي وعياً قومياً لا فردياً.

فالمتأمل في المشهد اللّغويّ الكوني يجد أنّ العالم اليوم يحتكم في قسمته اللّغوية لنفس ما يحتكم إليه في تصنيفاته الحضاريّة، فاللّغات في الخطاب الإعلاميّ نوعان: أحدهما لغات مغلوبة متهَمة، كثيراً ما ينبري أصحابها يتبرؤون مما ينسب إليهم وإليها. والثاني لغات غالبة متهمة قليلاً ما يتنازل أصحابها عما يكيلونه من تهم. فالمتكلمون بلغة معينة يضفون على لغتهم بمكانتهم الحضارية ما هو في الأصل صفة لهم هم لا للغتهم. وإنما أساس ذلك أنّ اللّغة ثوب المجتمعات وترجمانها. وبمصطلحات البلاغيين كثيراً ما ينسب الشيء إلى غير قرينه، وذلك فيما يؤلف عند أهل النكر قسماً كاملاً من المجاز، هو المجازات المرسلة والعقلية.

وأن تكون اللّغة ثوب الحضارة معناه أنّ ما يطرأ على المجتمعات من العلل يشفّ به ثوبها اللّغويّ، ولذلك كثيراً ما



العمل الفني: منير فاطمي - المغرب

يشبه اللسانيون ما يظهر على اللّغات من اعتلال بما يظهر على الأجسام من حمّى، فالحمى في تقدير الطبيب العارف هي من الأعراض لا الأمراض، ولذلك يكون من عبث الجاهلين بالطب تطبيب الحمّى وترك العلة.

وفي الشأن اللّغويّ يرتبط كلّ دين بلغة، ولكنّ كلّ لغة ترتبط بنص مقدّس مصيرها أن تجمد فتموت لعدم مواكبتها قوانين التطور التي تجري على اللّغة وعلى غيرها من الكائنات الطبيعية والتاريخية على السواء، ولكن ما يربك اطّراد هذا القانون فيجعله لا يرقى إلى مستوى الكلّيّة اللّغوية هو شذوذ اللّغة العربية عن هذا القانون، فقد ارتبطت العربية بالإسلام وظلت حية فاعلة. وعبر التاريخ لم تظفر أيّ لغة من الدين الذي ارتبطت به مقدار ما ظفرته العربية من ارتباطها بالقرآن والإسلام. وحتى الذين يبدون جحوداً لهذا الفضل فإنه لا يمكنهم بأي حال من الأحوال إنكار الترابط بين دين الإسلام ولسان العرب. وتقديرنا أنّ غياب الاستثمار الإيجابي للعلاقة بين الإسلام والعربية هو ما فتح الباب لكلّ من أراد بهذه العلاقة حيفاً على منوال من وصلوا العربية بالإرهاب.

لقد سُخّرت السينما العربية في قسم منها لإرساء ترابط بين العربية الفصحى والإرهاب، حتى إن انتظارات المشاهد غدت تتجه بتلقائية إلى استشرافات محدّدة كلما تخللت العربيةُ الفصحى مسارَ الأحداث في المسلسلات أو الأفلام، وحسْبُ المتابع لذلك ثلاثة أمثلة(7)؛ أولها جعل اللّغة العربية في المشاهد التمثيلية السينمائية والمسرحية لغة كلّ الشخصيات ذات الخلفيات الدينية المتطرفة والتي تمارس العنف، وحتى إن كانت هذه الشخصيات تتكلم اللهجة اليومية فإنها إذا أقدمت على فعل إرهابي أو اجتماع إعدادي لذلك، فإنّ اللّغة العربية الفصحى تكون الحامل اللّغوي لذلك. ويضفي السجلّ القرآني على كلام الشخصيات صرامة عالية تنزع عن الشخصية نسبية الفكرة ومرونة الحسّ الإنسانيّ. وهذه الصورة ترسّخها التصريحات التي تقدّم في وسائل الإعلام بعد كلّ عملية، فكأنّ من مقومات صدقية تصريحات المجموعات الجهادية أن تكون بلغة عربية فصيحة قرآنية السّجلّ.

والمثال الثاني الذي ترسخه السينما المصرية، بالخصوص، للغة العربية في ذاكرة المشاهد العربي هو صورة الشخصية النّكِد، وهي تتكلم بلغة عربية تفسد متعة غيرها من الشخصيات المتمتعة بزينة الحياة ولهوها، وبالنحت الهادئ المستمر على الذاكرة ترسّخت صور نمطية في الذهن، وانطلاقاً مما تفضي إليه لعبة القرائن في نظرية الانعكاس الشرطي لبافلوف تنشأ مجموعة من ردود الفعل المشروطة، فبشكل غير واع يجد المشاهد نفسه في مفاضلة متجدّدة متواترة بين نكد وحزن قرينيْ عربية قديمة آتية بقيمها وأصواتها وضوابطها من أزمنة سحيقة غريبة في تصوره، وبين فرح ونشوة لصيقيْ لهجة عامية تحاك صورتها باعتبارها الأحرى لتكون لساناً بديلاً ما دامت هي الأسلم قيماً ورؤية.

على هذا النحو ترسخت صورة نمطية للغة العربية في منتهى السلبية، وامتدت من المستوى الحكائي الجادّ إلى المستوى الهزليّ الذي يرسّخ في الأذهان أخطر الأفكار عبر النحت الهادئ، وأكثر هذه المشاهد خطراً وتواتراً هي صورة يلهي المشاهدَ الحصيفَ والبسيطَ إضحاكُها عمّا فيها من أبعاد. ونقصد صورة عدل الإشهاد- أي «المأذون»- وهو يظهر في زيّ ناشز عن محيطه ومفتعلاً للغة عربية تجعله بحكم النشاز محطّ سخرية الجميع، حتى إن مشهد عدل الإشهاد قد غدا المقطع الثابت الذي تُقْطَع به رتابة الأحداث. ولهذا المشهد النمطيّ امتداد في غيره من المشاهد حيث تكون ملازمة العربية سمة الشخصيات الناشزة والخارجة عن التأريخ.

إن هذا النحت الهادئ والمستمر للصورة السلبية للغة العربية يتضح بقياس خُلْف انطلاقاً من أن الآلة الإعلامية الكونية لا تفعل فعلها حين يتعلق الأمر بغير المرجعية العربية الإسلامية، فبشكل متزامن شهد العالم في يوليو/تموز 2016 أحداثاً إرهابية في إسطنبول بتركيا وفي نيس بفرنسا وفي ميونيخ بألمانيا وفي دار للمسنين باليابان. ولكن تعامل الآلة الإعلامية المتحكمة أبى إلّا أن يكون على نهجه الانتقائي؛ فأعاد إلى الأذهان عمى هذه الآلة عن محارق مسلمي بورما وإفريقيا الوسطى ومجازر بعض الأنظمة العربية.

للّغة ذاكرة ستكون للقادم من التأريخ حجة الإنسان في اقتفاء سعي ماكر ما فتئ أصحاب القرار يبذلونه للتلبيس ولطمس المعنى إيهاماً ببراءة مزعومة. فلقد ظلّت صفة «جهادي» نعتاً موسوماً بكثير من الرضى، يطلقه الأميركيون على من يدعمون من مقاتلي الروس في أفغانستان، ولفترة من الزمن لم يكن لفظ «الجهادي» ذا دلالة حافة سلبية، حتى إذا تغيرت خارطة التحالفات والعلاقات سعت وسائل الإعلام الأميركية والغربية عموماً إلى رسم صورة جديدة سلبية لحلفاء الأمس، وشيئاً فشيئاً تطورت الصورة دالاً ومدلولاً ليحل لفظ «الإرهابي» محلّ لفظ «الجهاديّ». ومن طرائف حياة الأسماء أنّ الممثل السوري الأصل جهاد عبده قد غيّر اسمه ما إن دخل عالم السينما في هوليود الأميركية، فعوّض اسمه «جهاد» بالجيم أول حروفه ليصير اسمه جي عبده (Jay Abdo)، وصرّح لجريدة القدس العربي بأنه إنما فعل ذلك على سبيل التقية، وأشار إلى أنه في هوليود قد يمتنع القائمون على العمل الفني عن إعطائه الدور بسبب الاسم، وأنه لا تمييز في أذهان الكثير هناك بين الاسم وما يسمعونه في وسائل الإعلام عن الجهاديين والمتطرّفين. وبالاسم الجديد الذي عرّفته موسوعة ويكيبيديا الإنجليزية.

وتكتسب المسألة اللّغوية بعداً رمزياً عالياً حين يتعلق الأمر برفض الآخر في المناسبة التي تأسست في الأصل لإعلان قبوله، ففي إطار الاحتفال بأسبوع اللّغات الأجنبية ارتأت مدرسة باين بوش (Pine Bush) الثانوية (130 كم شمال غرب نيويورك) أن يؤدي الطلاب قَسَم الولاء بلغة مختلفة كلّ يوم، وذلك دأباً على عادة ملايين الطلاب الأميركيين في تأدية قسم الولاء في الصف في بداية اليوم الدراسي، وهو ما يعد إجبارياً في بعض الولايات. فكان أن أدت إحدى طالبات المدرسة قسم الولاء باللّغة العربية التي تتكلمها، وذلك على سبيل الإسهام في الاحتفال المخصص لأسبوع اللّغات الأجنبية والتنوع، فأثار ذلك جدلاً حاداً في المدرسة إذ وصفت الطالبة بأنها «إرهابية» ثم تجاوز الجدل المدرسة إلى ولاية نيويورك ليتواصل على مواقع الاتصال الاجتماعيّ ويصل إلى درجة تهديد ناظر الصف في المدرسة لمناصرته للطالبة.

وفي حوار مع وكالة الأنباء الفرنسية ذكرت الناطقة باسم فرع نيويورك في مجلس العلاقات الأميركية الإسلامية، سعدية خالق أنّ ما وقع لم يكن حدثاً معزولاً، وإنما وقع نظيره سنة 2013 في ولاية كولورادو حين تمّ التفاعل مع المبادرة بالتهديد وباتصالات هاتفية تنم عن الكراهية، وفي السنة نفسها اعترض أولياء الطلاب في ولاية ألاباما على إدراج العربية ضمن الدروس، وعللوا اعتراضهم بأنّ ذلك سيعلّم أبناءهم ثقافة الكراهية، وانتهى الأمر بمحاربين سابقين إلى التصريح لوسائل إعلام أميركية بمعارضتهم أداء القسم بغير الإنجليزية.

إنّ المسألة اللّغوية اليوم هي غلاف الإرهاب في كلّ أبعاده السياسية والاقتصادية والأيديولوجية، وما يحتاجه العالم اليوم هو الخطاب الحكيم الذي لا يستثمر معنى الإرهاب بحثاً عن مشروعيةِ قرار أو موقع، فمن المنظورين اللسانيّ والتداوليّ اكتسب لفظ الإرهاب عبر الاستعمال المكثف وظائف خِطابية وخَطابية تكشف عن أزمة أخلاقية في سياسة إنسان هذا الزمان للكون، وهي الأزمة التي سيؤول استفحالها إلى عبثية متى لم يعد في الكون معنى يتشبّث به الإنسان.

هوامش:

1 عبد السلام المسدي، الهويّة العربية والأمن اللّغوي، دراسة وتوثيق، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت 2014، ص 12.

2 - نفسه، ص 30.

3 - التعريف بلفظه الإنجليزي:

«Terrorism is the unlawful use of force and violence against persons or property to intimidate or coerce a government, the civilian population, or any segment thereof, in furtherance of political or social objectives».

4 - نصه الإنجليزي:

« Terrorism is the unlawful use of violence and intimidation, especially against civilians, in the pursuit of political aims.

5 - لفظه الإنجليزي:

«Terrorism violent action for political purposes».

6 - النصّ الفرنسيّ:

Le terrorisme est l’ensemble d’actes de violence (attentats, prises d’otages, etc.) commis par une organisation pour créer un climat d’insécurité, pour exercer un chantage sur un gouvernement, pour satisfaire une haine à l’égard d’une communauté, d’un pays, d’un système.

7 - توسعنا في ذلك في بحث نشرناه في العدد التاسع والثمانين من مجلّة «الدوحة» بعنوان «اللّغة العربية والإسلاموفوبيا».



مرزوق بشير بن مرزوق

المثقَّف موقف

في عام 1974 تولّى أحمد مختار امبو إدارة منظمة اليونسكو. وأحمد امبو مثقف وكاتب ووزير سابق للإعلام والثّقافة في بلده (السنغال). كان مناضلاً سياسياً كافح من أجل استقلال وطنه، وشهد عصره تغيراً كبيراً في توجه المنظمة، حيث قاد مواجهة مكشوفة بين الولايات المتحدة الأميركية المهيمنة مالياً وسياسياً ومنظمة اليونسكو، وكان توجهه في هذه المواجهة هو التأكيد على التعدُّدية الثّقافية بين شعوب الأرض، واحترام ثقافات الأمم، والتفاعل الحر والمفتوح بين الثّقافات. وهنا، بالطبع، كان يخالف سياسة الهيمنة التي كانت تعرفها الولايات المتحدة الأميركية في ذلك الوقت، بسبب توجهات اليمين المتشدّد أيام حكم الرئيس (رونالد ريغان)، وبلغ ذروة الصدام بين الطرفين عام 1980 عندما رفضت أميركا تقرير لجنة (ماكبرايد) الذي كان يدعو لنظام دولي جديد عادل ومتوازن للإعلام والاتصال، وحرية الإعلام، كما أكّد تقرير لجنة (ماكبرايد) حقّ الاختلاف والهيمنة، ولقد لقي هذا التقرير موافقة وتأييد معظم الدول الأعضاء في المنظمة، باستثناء أميركا التي قرّرت الانسحاب من المنظمة، وتجميد مساهمتها المالية التي كانت تصل إلى 25 % من موازنة المنظمة، حيث رأت أن السياسات الجديدة التي يدعو لها هذا التقرير سوف تسهم في إضعاف نفوذ أميركا وسيطرتها على مصادر المعلومات والأخبار وتدفقها في اتجاه واحد من أعلى إلى أسفل، ومع ذلك تمكّن (مختار امبو)، إبان ولايته الثانية على منظمة اليونسكو، وبدعم من معظم الدول، من تجاوز تلك المرحلة دون التأثّر من خفض موازنة المنظمة.

التقينا أحمد امبو مرتين في بداية الثمانينيات، كانت المرّة الأولى بمكتبه في منظمة اليونسكو (ضمن وفد دولة قطر)، حيث تحدث عن سعادته بنتائج تقرير لجنة (ماكبرايد) المتماشية مع طموحه كمثقَّف حرّ، يحرص على الانفتاح الثّقافي والإعلام دون هيمنة أو سيطرة من القوى المتنفّذة، وكان اللقاء الثاني أثناء زيارته لدولة قطر، وكان ضمن البرنامج تخصيص زياره إلى إذاعة قطر حيث صحبناه في جولة داخلية، وطلب منا إطلاعه على مركز إعداد الأخبار، وتوجّه حالاً إلى الأجهزة المتعدّدة الناقلة لأخبار الوكالات المتعدّدة، وأذكر أنه نظر إلينا، منبهاً بأن هنا ما كان يخشاه ويتوقعه في وسائل إعلام معظم دول العالم الثالث، وهو هيمنة وكالتين أو ثلاث وكالات كمصادر أساسية لنشر الأخبار، وأشار إلى وكالة (رويترز) ووكالة الأنباء الفرنسية ووكالة (الأسوشيتد برس)، وجميعها وكالات غربية، تعتمد عليها الوكالات المحلية بشكل مطلق، وأعاد السبب حينها بعدم اهتمام الوكالات بالمراسلين الذين ينقلون الوقائع من أرض الحدث ، بينما يعتبر المراسل هو الركيزة الأساسية في وكالات الأنباء الغربية.

لقد مرّ على تلك الزيارة ثلاثة عقود تقريباً، ولم يتغير واقع الحال (على الأقل في الوطن العربي)، باستثناء قناة الجزيرة، التي كان سر صعودها هو شبكة مراسليها المنتشرين في معظم مواقع الأحدا ث الساخنة وبرامجها الحوارية.

أحمد امبو، مثقَّف وصاحب موقف، لم يتخلّ عن مبادئه (سواء أخْتَلف الناس حولها أم اتفقوا)، وكان ميدانه الحقيقي هو منظمة اليونسكو، ملتقى ثقافات العالم وتراثها وقيمها، وفي هذه الساحة واجه أقوى قوة مهنية مسيطرة على ثقافة وإعلام الشعوب، وواجه امبو ذلك أحياناً بمساندة مثقفي العالم ومعظم الأحيان لوحده. وأكيد أن المثقّف هو الموقف وليس الشخص، لذلك تراجعت مؤسّسات ثقافية في كثير من البلدان عن أدائها، عندما تولاها موظفون أكثر من مثقّفين، خصوصاً مثقف الموقف.



اللوحات الفنية للفنان DAVID AGENJO - إسبانيا

اليد

تهدي وردة، وتضغط على الزناد

دلالات اليد متشعِّبة، لاحصر لها، فهي في الميثولوجيا والأعراف عجيبة وغريبة. ما يهمّنا أكثر، في هذا الملفّ فاعليّتها في السلوك اليوميّ، ومع ذلك فليس أقلّ غرابة وعجاباً ما يصدر عن الإنسان من أفعالها؛ فاليد هي واسطة ما ينوي فعله من خير أو شرّ... هي صانعة الحياة، ومسؤولة عن تحريك مجريات الأمور ومآلات المصائر، هي أداة الاختيار ومترجمة العواطف.. كما لها البصمات حجّةً على مجرم، والعون إنقاذاً وإغاثةً، وهي التي تنفِّذ ضرب طفل في مدرسة يتهجّى الأبجدية...

كما درجت على ذلك، في ملفّات سابقة، حول قيمة الأشياء والظواهر من حولنا، تعود «الدوحة»، في هذا الملفّ عن قيمة اليد، إلى طرح تأمُّلات، مدخلها الثّقافة والفَنّ والأدب والفلسفة.

الإنترنت، أجهزة الكمبيوتر، الهواتف والألواح الذكية خلفت تأثيرات جذرية على نمط الحياة وأسلوب التواصل، بالشكل الذي تبدو فيه الحدود القديمة للمكان والزمان منهارة تحت سطوة التكنولوجيا الرقمية التي باتت شبه ضرورية في حياتنا اليومية.. لكن استخدامنا لهذه الوسائط الجديدة والمتجدِّدة باستمرار لم يحدث الطفرة العميقة في مسألة التواصل والسلوكات فحسب بل للجسد نصيب وافر من تأثيرات هذه الأجهزة.

تغيرات اللمس والتناول

عبدالله بن محمد

تطلب الأجهزة الإلكترونية الرقمية استخداماً جديداً لليد، ونتيجة لذلك لاحظ الأطباء حدوث مشاكل في أصابع اليد والمعصم. وقد كانت التغييرات على مستوى الأنسجة الصلبة واللينة لليد متوقعة بسبب الاستخدام الحركي لليد والأصابع. بجانب هذه الملاحظات، استحضر الأطباء مقارنة تستدعي تطور أنماط الحركة منذ التاريخ القديم، وعلى هذا النحو ستصبح حركات أيدينا، في نهاية المطاف، مختلفة على نحو ما حصل في شكل فم الإنسان بعد استخدام السكاكين في تناول الطعام، الذي غير تدريجياً حركة القضم؛ من الحافة إلى الحافة إلى العض بالقواطع العليا والسفلي...

إن شكل استخدامنا لأيدينا المشغولة يتغير باستمرار، من حركات النسيج إلى الغزل إلى كتابة الرسائل النصية. في السابق كان الوالدان على سبيل المثال مشغولين بالحياكة أو تصفح الكتب والصحف، بينما تحوّلا اليوم إلى الإبحار والنقر على الأزرار. في المنزل، تشغل ألعاب الكمبيوتر اليدين والأصابع، «ماين كرافت»، اللعبة الأكثر نجاحاً في العالم، تتضمن يداً غريبة على الشاشة ترافق اللاعب أينما ذهب. وكذلك «ليغو» التي اكتسبت شعبية كبيرة لا تعود للتسويق الذكي فحسب، بل إلى وظيفتها الأساسية من خلال تركيز العمل على اليدين.

> إن شكل استخدامنا لأيدينا المشغولة يتغير باستمرار، من حركات النسيج إلى الغزل إلى كتابة الرسائل النصية

عندما ندرك أهمية الحفاظ على أيدينا مشغولة، يمكننا أن نبدأ في التفكير في أسباب هذه الضرورة الغريبة، ونتساءل عن مخاطر الأيادي المعطلة ووظيفة النشاط الذي يبقي الأيادي مشغولة على الدوام، وماذا يحدث عندما نمنع من استخدام أيدينا؟ حالات الانشغال وتعكر المزاج وحتى اليأس التي قد نعيشها تكشف أن الحفاظ على الأيادي مشغولة ليست مسألة نزوة أو ترفيه، ولكنها تلامس شيئاً ما في جوهر وجودنا، وهنا قد يقودنا إلى مفارقة عجيبة. والجواب على التساؤل السابق هو أننا بحاجة إلى أيدينا للقيام بأشياء متعدِّدة. أيدينا خلقت من أجل خدمتنا، إنها من أدوات العمل والتنفيذ، تمكِّننا من التحكُّم في العالم الذي يحقِّق لنا رغباتنا. نرفع أيدينا في التصويت، للتوقيع على اتفاق، للتأكيد على الاتحاد، واليد غالباً ما تستخدم لتمثل صاحبها. وفي أفلام الأموات الأحياء وأفلام فرانكشتاين نرى المخلوقات العجيبة تمشي سيراً على الأيادي وهي مكبلة.

لكن في الوقت نفسه، قد لا تستجيب أيدينا لأوامرنا أحياناً. في بعض القصص والأفلام قد تصبح أجزاء من الجسم مثل العين والقدم أو حتى الأذن متحركة أو مملوكة، وهو جزء بسيط بالمقارنة مع عدد كبير من الأمثلة عندما تبدأ اليد - سواء المرتبطة بالجسد أو المنفصلة عنه - في العمل من تلقاء نفسها، وبشكل مدمّر في معظم الأحيان. في أفلام الرعب، وعندما تصبح أجزاء من الجسم مملوكة، على غرار (أيدي أورلاك) أو (الميت الشرير)، تصبح الأيدي تابعة وخاضعة لإرادة بعض القوى الشريرة، بدلاً من القدمين والعينين أو الفم. وفي معظم قصص الخيال، تعمل الأيادي في تعارض مع الإرادة الواعية للشخص، يمكن أن ترتكب جريمة قتل أو انتقام راودت صاحبها في وقت ما، لكن المجتمع الذي تعيش فيه حال دون ذلك. في الكتاب الكوميكي (اليد)، يتعيّن على الفنان (الذي يلعب دوره مايكل كين) أن يكتشف أن



المنبحة التي ارتكبت ضد أولئك الذين ظلموه كانت في الحقيقة من عمل يده المقطوعة. وفي سيناريوهات أخرى، قد تجسّد الأيادي إرادة شخص آخر بالكامل، ربما أحد الأرواح أو الجهة المانحة للعضو المزروع في الجسد.

لكن هل لا تزال مثل هذه التجاذبات قائمة اليوم؟ في الوقت الذي قد نسعى فيه للتركيز على مضمون كلام محدثنا، تدغدغنا أيدينا لإرسال رسالة نصية، لفتح بريدنا الإلكتروني، لتحديث صفحتنا على الفيسبوك... ومعظم الأشخاص يشتكون من إدمانهم وتعلّقهم بهواتفهم وحواسيبهم اللوحية، وكأن أيديهم تفلت منهم ولا تتوقف عن لمسها. أيدينا، رمز قوتنا وملكيتنا، وجزء من جسدنا تفلت منا دائماً. في فيلم ديزني (المجمّد)، الذي حقّق نجاحاً منقطع النظير في كلّ الأوقات، يسلّط المخرج الضوء على معضلة الفتاة (إلسا) التي لا تتوقّف يداها عن فعل أشياء غصباً عنها، وتحوّل يدها كلّ ما تلمسه إلى جليد، والقصة تتعلّق بجهودها للسيطرة، وربما القبول بهذا الجزء المتمرّد من جسدها.

في سنة 2015 عندما أخبر الرئيس الأميركي الأسبق جيمي كارتر العالم أنه يعاني من سرطان الدماغ، قال إن الأمور أصبحت الآن «بيد الله». وفي إشارة للقوة والإرادة، استخدم عبارة اليد بدلاً من العقل أو الدماغ، كما لو أن اليد قد أصبحت جزءاً قائم الذات. وقد تقودنا هذه الصورة إلى المشهد الأخير في فيلم The Terminator فنجد السايبورغ الذي عزم على القضاء على سارة كونور يتقدم إلى الأمام بيده الطويلة المسحوقة، رغم أن جسده قد دمّر بالكامل. في الواقع، ستنتج هذه اليد الوحيدة التي تمت المحافظة عليها، في الأجزاء الأخرى من هذه السلسلة، التقنيات الجديدة القاتلة في المستقبل. في أفلام الخيال العلمي والتجسس والمغامرة اكتسبت اليد قيمة خاصة وقوة خارقة. ويمكن تفسير ذلك بقلق البشر من القوة التي تفوقت بها الآلات على الإنسان، لكن هل يمكن اعتبارها أيضاً محاولة لتكريس الاعتقاد في اليد كقوة ومركز تحكم مطلق؟

وفي جانب آخر يصف علم الأعصاب متلازمة «اليد الغريبة»، بالحالة التي يمكن أن تعارض فيها يد واحدة إرادة اليد الأخرى للشخص الواحد. وتطلق بعض الدراسات البحثية على الحالة مصطلح «متلازمة الدكتور سترينجغلوف» - بعد صدور فيلم (الدكتور سترينجغلوف) الذي استعمل فيه الممثل البريطاني بيتر سيلرز يده اليسرى لوقف اليد اليمنى من أداء التحية النازية في عدة مناسبات. وتمتلئ تقارير علم الأعصاب بالأمثلة التي تبدو فيها اليدين في تنافر تام: يد تغلق كتاباً وأخرى تحاول فتحه، واحدة تشعل سيجارة والأخرى تطفئها، يد تختار برنامجاً تليفزيونياً والأخرى تحاول تغيير القناة. وفي أمثلة أكثر عدوانية، يد تحاول خنق شخص واليد الأخرى تحاول تخفيف قبضتها، أو يد تدفع بالغذاء إلى الفم في حين تحاول الأخرى صدّها، ويد تحاول إغراق مريض والأخرى تسعى لردعها.

> معظم الأشخاص يشتكون من إدمانهم وتعلّقهم بهواتفهم وحواسيبهم اللوحية، وكأن أيديهم تفلت منهم، ولا تتوقّف عن لمسها



انتشر الإنسان خارج ملكوته الضيّق، من خلال طاقات الصوت عنده، فابتدع اللّغة أداةً للفكر والتحليل المنطقي، ورصداً لإيقاع التطوّر في الزمان، فكان الوجه واجهة العقل وعضوه المباشر، ولكنه امتد خارجه، من خلال اليد، أيضاً، فكانت الإيماءات لغة موازية انبثقت عنها كلّ أشكال الغرافية التي تعلَّم، من خلالها، الإنسان كيف يكتب وكيف يخطّ، على جدران الكهوف وعلى أديم الأرض والرمال، ما استوطن وجداناً، لا يقول دائماً بالصوت كلّ انفعالاته. فكان، بذلك، ينفتح على عوالم المتخيَّل والأسطوري في حياته: يتعلَّق الأمر بما يُطلق عليه «الزوج الوظيفي»[2] الذي يوازي بين اللّغة والوجه، من جهة، وبين اليد والأداة، من جهة أخرى؛ فاعليَّتان مختلفتان في الوجود والاشتغال، متكاملتان في الطاقة الرمزية والمردود الإبلاغي. «ففي البدء كانت الكلمة، وكان الفعل؛ وذاك ما وحَّد بين الصوت واليد، في البداية، أيضاً»[3].

تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه[1]

سعيد بنكراد

ومع ذلك، لا شيء يوازي اليد في القيمة النفعية والتعبير الرمزي على حد سواء، إنها عضو الأعضاء ومركز لتنفيذ كلّ المقاصد والنوايا. فهي الفاصل الدينامي بيننا وبين عالم يأتينا عبر الحواس في المقام الأول، فبها نقيس المسافات وبها نحتمي من الأخطار وإليها نستند وبواسطتها نتقي كلّ الشرور؛ وباليد نتقزز ونصد ونغري ونتهكم وننذر ونحذر ونأمر وننهي؛ وهي مثوى ومنطلق كلّ الأحاسيس، ففيها الحزن والفرح والسعادة والانطلاق والانكماش، وهي موطن كلّ النوعيات، الخشن والناعم والحريري والمدبس والرقيق واللين، فالـمَلْمس فيها وحدها،

قد تكون اليد هي أساس انفصال الإنسان عن الطبيعة وسبيله نحو التأنسن، وقد تكون هي شرطه الأول والأخير، فمن يملك يدين يملك القدرة على تحويل الأفكار إلى حقائق

أما العين فتكتفي برصد ما يَمْثُل صامتاً في المحيط؛ وهي الرابط بين كلّ المنافذ الحسية أيضاً. إنها المُنَفِّذ لغايات العين والموجه لأمداء الصوت، إنها تتكلّم حين تصمت العين، وتصرخ حين تنفَد الكلمات؛ وهي ما يخصص ويَسِم كلّ حالات الإبلاغ اللفظي، فجزء كبير من مدلولات التواصل تحدِّده اليد، أما ما يَفْضُل منها فمودع في سياقات القواميس والوضعيات المسكوكة.

لذلك قد تكون اليد هي أساس انفصال الإنسان عن الطبيعة وسبيله نحو التأنسن، وقد تكون هي شرطه الأول والأخير، فمن يملك يدين يملك القدرة على تحويل الأفكار إلى حقائق تستوعبها أفعال من كلّ الطبائع. «فبدون استعمال اليدين ما كان للإنسان أن يصل إلى ما وصل إليه أبداً» (داروين). إن اليد واسطة مثلى، إنها توازي بين أفعال الإنسان وبين قدراته العقلية في تنظيم تجربته الذهنية وتحديد المحتمل السلوكي وممكنات التبادل الاجتماعي في الوقت ذاته. إنها الفكر في وجهه العملي، أو هي الوجاه(4) الذي يتم من خلاله التبادل بين المفهومي والعملي فينا، ذلك أن اليد تجسّد فعلياً ما يفكر فيه الذهن في الممكن المفهومي. بعبارة أخرى، إن «اليد فعل: إنها تُمْسك وتبدع وتفكر (...) ومن خلالها تتأمل العادة والغريزة وإرادة الفعل في الإنسان(5). فليس هناك أحن من يد تداعب، وليس هناك أقسى من أخرى تهدِّد وتتوعَّد».

وليس غريباً أن تكون كلمة «يَداً» في العِبْرية، الدالة على المعرفة، مشتقة من اليد التي تعين في هذه اللّغة عضو اليد ذاتها. وليس غريباً أيضاً أن تكون اليد العَربية مستودعاً للفعل والحركة والدينامية والإبداع، وهي صفات الحياة وحالات التطوّر داخلها. لقد قامت اليد، من خلال ذلك كله، بالنفخ في العالم من روحها، فأصبح العالم إنسانياً. وهو ما يعني أن بؤرة الإنساني مودعة في اليد وحدها، أما الأعضاء الأخرى فهي مصدر للانتشاء بالحسي في الطبيعة. بعبارة أخرى، إن اليد ناطقة في ذاتها وناطقة في غيرها، فمن خلالها وحدها تتكلم كلّ الأعضاء. وليس للأصم الأبكم سوى اليد أداة لقول كلّ شيء، ففيها يضع القول والمقول وصيغ القول في الوقت ذاته: الانخراط في الملفوظ أو الانفصال عنه أو التملص من تبعاته. فاليد عنده صوت «صامت» يقول ما تقوله اللّغة في التسمية والفصل بين الانفعالات والتمييز بينها. إنه يفرح ويحزن ويقبل ويرفض ويرغب باليد وحدها.

ليس للجسد مأوى آخر غير اليد ذاتها، ففي غيابها سيُضَيِّع جزءاً من ممكناته في التواصل والدلالة والفعل. ففيها الدفء والبرودة والصد والاستقبال الحسن. بل قد يُختصر الإنسان كله في اليد وحدها حين يُصبح مجرّد أداة عند غيره (اليد اليمنى). وقد تكون اليد بذلك رمزاً للوجود ذاته، إنها حامل للسلب والإيجاب، ما يشكّل شرط الوجود الزمني على الأرض: منها اشتُق اليسار واليمين في السياسة والدين والإيديولوجيا؛ وهي مصدر اليانغ واليينغ في التقليد الصيني الفاصل بين الصالح والطالح في القيم والأخلاق: المشمس والظليل، والذكر والأنثى، والولوج والاستيعاب. وذاك أيضاً هو الفاصل بين الأخذ (اليسرى) و«العطاء» (اليمنى) وبين «السر» (المضمومة) و«الثقة والحقيقة»(المبسوطة)، وبين «الأعلى» (الكبرياء والعظمة) والأسفل (الذل والمسكنة). ففي هذه الحركات تُكثَّف كلّ التقابلات التي تحدِّد مضمون الحياة وشرط التطوّر داخلها.

استناداً إلى ذلك، لا يُشكّل المَسْك واللمس فيها سوى وظيفة أولية لا قيمة لها قياساً إلى مخزونها الرمزي. إنها ليست أداة ضمن أدوات أخرى، «إنها أداة الأدوات، ما يحل محل كلّ شيء، إن الإنسان يتمتع بيدين، لأنه أذكى الكائنات على الإطلاق» حسب أرسطو. فكلّ ما في الكون له يد، يد الله ويد القدر ويد المنون ويد القاتل ويد الكريم والمانح وكلّ الأيادي الأخرى. «فوحده الكائن المتكلم، أي الكائن الذي يفكر، يملك يداً بها ينجز أعماله» (هايدغر). وفي اليد تثوي ثيمات الوجود الكبرى أيضاً، فهي التملك والتخلي والإباحة والمصادرة والمنع والهيمنة: في ملك اليد، ووضع اليد ورفعها، وطلب اليد أو سحبها وبسط اليد. وفيها الحجم والامتداد وهي الفاصل بين كائنين.

لقد تسربت اليد من خلال موقعها ذاك إلى كلّ الصفات وإلى كلّ حالات النفس، فهي الخير والجود والعطاء والبذل، وهي السلطة والجبروت والرحمة والقسوة. أو هي «النعمة والقوة والقدرة والملك والسلطان والطاعة والجماعة والأكل، وهي الندم والاستسلام والتوبة»(لسان العرب). كلّ شيء يمر عبرها، إنها تحمل وتُمسك وتضرب وتغري وتداعب وتتوعد وتنادي وتتشبث. وهي السبيل إلى مواطن اللذة. إنها ترى وتسمع وتتحسس وتُغري وتصل العين بالعين، وتهدي بواطن الأمور إلى ظواهرها. فليس للأعمى سوى يديه لكي يرى، ولكن العين عند الرائي لا يمكن أن ترى إلّا بعون اليد. إنها «وجه بلا عين ولا صوت، ولكنها ترى وتتكلّم»(6). إنها تغطي على الكلمات أو تفضحها.

"

ليس للجسد مأوى آخر غير اليد ذاتها، ففي غيابها سيُضَيِّع جزءاً من ممكناته، في التواصل، والدلالة والفعل

"

https://t.me/megallat oldbookz@gmail.com

لذلك لم يكن للحيوان سوى سلاح واحد لم يَسْع إلى تغييره أبداً، وذاك ما تقوم به قوائم الأسد والنمر والضباع، وما تبدعه أظافر القط، فهذه كانت موجهة منذ البداية لكي لا تقوم سوى بهذه الوظيفة وحدها، أما الإنسان فلا يتوقف عن تنويع أسلحته لأن اليد عنده مطواعة قابلة للتمدُّد والانكفاء والتثني. لقد تأنسنت يده قبل أعضائه الأخرى، أو هي وحدها استطاعت التخلي عن البيولوجي فيها، لكي تصبح حاملة لقيم ثقافية هي ما يحدِّد جزءاً من هوية الإنسان. إن اليد ليست فاصلاً بيننا وبين ما يأتينا من خارجنا فحسب، بل هي مصدر لكلّ التصنيفات أيضاً: هناك تفاوت بين يد الفلاح ويد العامل ويد الحضري والبدوي، ويد المرأة ويد الرجل؛ في اليد طعم التراب وفيها الدقة والعنف والغنج أيضاً. إن اليد واحدة عند كلّ الناس، ولكنها لا تنصاع إلا للثّقافي فيها؛ فهي لا تُنَفذ برنامجاً مودعاً في الجينات، بل تكتب نصوصاً تستمد مضمونها من الثقافة لا من التشكيل الحركي فيها.

إننا في الكثير من الحالات «نتكلم بأفواهنا، ونصمت بأيدينا»(7)، تماماً «كما نرى في عوالم ونتكلم في عوالم أخرى» (دوبري). وتلك حالات «الاصطدام» بالعالم، فنحن موجهون من داخلنا، لكي نحتضن ما يلتقطه الوعي من خارجه دليلاً على وجوده في العالم. ولليد في ذلك أرقى الأدوار، من خلالها نحسه فينا ومن خلالها يحس بنا داخله، ذلك أن «الإنسان يتنفس العالم من خلال يديه، ويمد أصابعه ليمسك باللامرئي في محيطه»(8). فكلّ حالات الانتشاء بالكون مودعة في اليد: الأيدي المرفوعة إلى السماء ابتهالاً إلى الله أو استسلاماً أو خوفاً من خطر داهم، والأيدي التي تستقبل نور الشمس أو تتقي وهجه، والأيدي التي تحتضن العائد، أو تتسلل إلى المخفي، وتلك التي تداعب ماء الأنهار، أو تمسك بجذوع النخل. لا تتعرَّف اليد في كلّ هذه الحالات على محيطها، إنها تثبت انفصالها عنه ووجودها فيه في الوقت ذاته.

لذلك احتضنت اليد كلّ حالات النفس التواقة إلى سكينة في العالم أو طمأنينة في الروح: في اليد السلام والخشوع والتوسل والابتهال. فنحن نصلي بأيدينا، ونتوجه إلى الله من خلالها، فلن يتكلم الفم إلا من خلال يديْن تصوغان التوسل وتكشفان عن نوايا النفس وقصدها. وتلك هي الحالات التي تشير إليها المودرا(9) في التقليد السانسكريتي، حيث تصبح اليد هي المادة التي يُصاغ منها ما يحيل على مجموعة من الأحاسيس أو الوضعيات، كما يمكن أن تتجلّى في الرقص واليوغا وفي طقوس العبادة أو التمثيل الرمزي لشخصيات بعينها. فليس بوذا سوى سلسلة من الحركات هي مجمل حياته ومراحلها المتنوعة. وليس للفنان سوى يديه، إنه يكتب باليد، ويرسم بالأصابع وبها وحدها يصوغ مادته. إن اللوحة إبداع «يدوي»، فلا شيء يمكن أن يستقيم في اللوحة خارج ما توده العين وتنفذه اليد. وذاك ما يميِّز حقيقة الوجود عن عبث الأحلام»، إن الحالم لا يبدع فَنّاً، لأن اليد عنده تكون نائمة. إن الفن يتتج عن اليد فهي أداة الخلق»(10). وجزء كبير من المسرح الميمي تصوغه اليد وحدها، فبدونها ستظل الكثير من حركات جسد الراقص بدون معنى.

ومن هذه القدرة على صياغة الكون في حركات اليد انبثقت لغات عديدة، يتعلّق الأمر بالتفكير بالأصابع والكف والقبضة: الشهادة والقَسَم والقدر والقوة والاتهام والإشهاد. وفي خطوط اليد تُختصر المصائر: «خط الحياة» و«خط الرأس» و«خط القلب» و«خط القدر»؛ وفيها تتكثف الجودة في المعيش والمواهب والإبداع والصحة والمزاج والطابع. إن قدر الإنسان مكتوب في يده، وفي اليد خطوط تهدي إلى المرصود من الكنوز. وفيها «خميسة» الدالة على المرأة المتفوقة وعلى صد العين وعلى فاطمة الزهراء. إنها شعار دال على الموت والحياة في الوقت ذاته.

لذلك قد تأتي البدائل الاصطناعية بالعجب العُجاب، لكنها لن تحل محلها أبداً، إنها في حاجة دائماً إلى عضو الأعضاء أو أداة الأدوات، اليد التي وحدها تمنح الآلات، عن بعد أو عن قرب، قدرة الاشتغال.

> استطاعت التخلّي عن البيولوجي فيها، لكي تصبح حاملة لقيم ثقافية، هي ما يحدِّد جزءاً من هويّة الإنسان

هوامش:

1 - العبارة مستوحاة من رواية نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل، حيث يقول أنيس زكي وهو يحاور نفسه في الصفحة الأخيرة من الرواية: «أصل المشاكل قرد، تعلم كيف يسير على قدميه فحرَّر يديه».

2 - انظر:

André Leroi-Gourhan :Le geste et la parole, éd Albin Michel,1964, p262 et suiv.

3 - Henri Focillon : Vie des formes, éd P U F 9 édition, 2000,p.109.

4 - الوجاه interface.

5 - Henri Focillon : Vie des formes, p.104.

6 - المرجع السابق نفسه ص 103.

7 - المرجع السابق نفسه ص 109.

8 - المرجع السابق نفسه ص 107.

9 - mudra كلمة من اللّغة السنسكريتية، تدل على سلسلة الحركات الرمزية التي تتخذها اليد في حالات الفنّ، أو التأمل، أو العبادة.

10 - Henri Focillon : Vie des formes, p.112.



ليست اليد مجرّد عضو في الجسد الإنساني فحسب، بل تتّسع برمزيتها لتحتل مكاناً كبيراً، حين نطلّ عليها أنثربولوجيّاً وفولكلوريّاً، ولا ينبغي - ونحن نتأمل مكانها - أن نعزلها عمّا تفيض به اللّغة عليها من دلالات تلقي بظلالها على عناصر المأثور والتراث الشعبي كافّة.

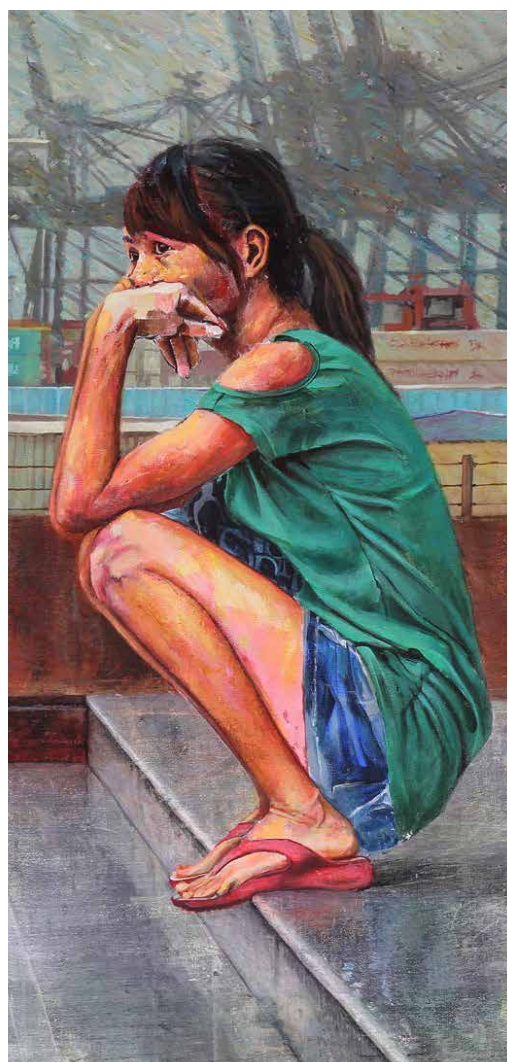
مفاتيح اليد

مسعود شومان

ترتبط الحرف والمهن باليد، فيسمونها بالحرف اليدوية، وتعلّى اليد من قدرها حين تضفي على قطعة السجاد أو الخشب أو الحرير بصمة جمالية، فيقولون على الصانع الماهر «يده تلف في الحرير». وفي المعتقدات الشعبية، حين توجَّه اليد بأصابعها الخمسة فإنما تمارس فعلاً لدرء الحسد والعين الشرّيرة، وقد صارت صورة اليد التي تتوسطها العين «التخميس» أيقونة لصد العين وطاقاتها الشريرة، وكأن كف اليد حين «تخمّس» فإنها تواجه طاقة

> في المعتقدات الشعبية، حين توجَّه اليد بأصابعها الخمسة فإنما تمارس فعلاً لدرء الحسد والعين الشرّيرة

واعية أو لا واعية تتوجّه حاقدة أو حاسدة، لذا «فقد وضعها المصريون على العربات وفي المنازل، وصنعها الفلاحون من سنابل القمح لتوضع على واجهة المنزل لتتلقّى إشعاعات العيون الحاسدة وتلقي بها بعيداً عن المنزل وأهله، كما طبع المصريون أكفهم على الحوائط وعلى العربات بعد أن غمسوها في دم الذبائح والأضاحي لتقف مصداً لكلّ مؤذ وحاقد، وتتكاثر الأمثال الشعبية التي تستخدم اليد بوصفها مجازاً رئيساً فيما يتعلّق بالعمل والعطاء والبخل والإمساك بالأشياء والقدرة وعلو الهامة والإتيان بالخير، والضعف، والجماعة، والاتحاد... إلخ، ويمكننا بنظرة عجلى على بعض الأمثال والتعبيرات الشعبية رؤية الاتساع الدلالي الذي تضفيه الجماعة



ربطت الجماعة الشعبية بين اليد التي لا تعمل، والنجاسة. وضمناً، فإن اليد التي تعمل تتَّسم بالطهارة

على اليد وما تفعله، ونرصد في هذا السياق مجموعة منها:

- الإيد قصيرة والعين بصيرة - الإيد اللي ما تقدرش على قطعها بوسها- الإيد البطّالة نجسة - طول ما إيدي في بقهم ها أفضل عمهم- عصفور في اليد، ولا عشرة على الشجرة - إيده مليانة - إيده فاضية - إيده تتلف في حرير - إيد على إيد تكيد - إيد على إيد تساعد - إيده سخية - ما باليد حيلة.

إن اليد تختزل العوالم الثّقافية التي تعيشها الجماعة الشعبية، وتعكس مواقفها مما يواجهها في الحياة، فقصر اليد يعني عدم القدرة على الفعل، ويقترن ذلك برؤية العين للحالة، وهنا يختزل المثل حالات متعدِّدة تشير إلى وقوف الشخص عاجزاً أمام الظروف فتقدم إقناعاً مجازياً للطرف الآخر كي يتسامح أو يتعاطف أو يقدم دعماً لهذه «اليد القصيرة»، ولأن كلّ يد لها صفاتها وقدرتها، فإن الجماعة تستخدمها بوصفها مجازاً مرسلاً، فاليد التي لا تستطيع القضاء عليها، نظراً لما تمتلكه من قوة أو ما تحوزه من ثروة أو سلطة، فما عليك، انصياعاً لقوانين الحياة، إلّا أن تقبلها.

كما ترتبط اليد بالعمل، لذا فقد ربطت الجماعة الشعبية بين اليد التي لا تعمل والنجاسة، وضمناً فإن اليد التي تعمل تتسم بالطهارة، وهو ربط يجعل من العمل عبادة، والعبادة لا تتم إلّا في أجواء الطهر والصفاء، ولأن النصوص الشعبية الشفهية تمتلك تماسكاً تسيجه منظومة قيم الجماعة وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها فإنها تربط بين الطاعة والامتلاك، بين المكانة والمقدرات الاقتصادية، فمن يملك أقوات الناس، والمنح والمنع فإنه يكتسب السطوة والجاه والقدرة طوال فترة امتلاكه وقدرته على التأثير على الأطراف الأضعف أو الأكثر احتياجاً له، يتأكَّد ذلك حين نسمع المثل الشعبي الذي يستخدم اليد بوصفها الأعلى، لأنها الأثرى والقادرة على الإطعام «طول ما إيدي في بقهم ها أفضل عمهم»، ويتسق هذا المثل مع مثل آخر تردّده الجماعة «اطعم الفم تستحي العين»، واليد في عرف أبناء الجماعة الشعبية هي مكمن الأحلام والممسكة بالثروة، والباطشة حين تواجه الأعداء، فما في اليد هو ما تمتلكه، أما ما يخرج عنها فلا سيطرة عليه، لذا نجدهم يردّدون «عصفور في اليد، ولا عشرة على الشجرة»، وتتسع دلالات اليد لتشير إلى

الوفرة والقدرة على العطاء وديمومة الامتلاء، فيقولون «إيده مليانة»، أما من يأتي خالياً من العطايا والهدايا، لأنه لا يملك حاجة أو مالاً، أو لأنه آثر البخل على العطاء، فإنهم يقولون: «إيده فاضية» كما تسم الجماعة المهرة من الصناع والحرفيين بالجواهر الثمينة التي لابد من الحفاظ عليها، لذا فإنهم يقولون في مدح كلّ ماهر في حرفته «إيده تتلف في حرير»، كما تدرك الجماعة معنى اجتماع الأيدي لمواجهة الأعداء، فكما أن المواجهة الفردية ممثلة في اليد الواحدة لا تقوى على المواجهة، بل لا تقوى حتى على التصفيق «إيد لوحدها ما تصفقش»، أي اليد الواحدة لا تملك القدرة على إحداث الصوت، بينما اجتماع الأيدي يجعل الجماعة قوية في مساعدة أبنائها أو في كيد أعدائها «إيد على إيد تساعد» - إيد على إيد تكيد، وتمنح الجماعة قدرة على التفكير واتخاذ القرار ورسم الحيل، لأن اليد ذراع العقل حين يخطط أو يرسم خطة أو يواجه مشكلة، وحين يعجز العقل فإنهم يقولون: «ما باليد حيلة».

وتستخدم اليد لتمارس لغة خاصة عند كلّ جماعة إنسانية وإن اشتركت بعض الجماعات في بعض الإشارات التي تختصر عدداً من المعاني التي تكمل لغة الكلام أو تتحول لتكون لغة قائمة بذاتها، كإشارات الرفض أو الموافقة أو التعنيف أو السب والشتم أو تقبيح الآخر، أو طرح دلالات الرخاء أو الراحة، الحزن أو السعادة، حسب وضع اليد وعلاقتها ببقية أعضاء الجسد الإنساني، وهو موضوع يتسع لكتابة فائضة، ليس مكانها في هذا الموضوع، لكننا سندلل هنا ببعض الأمثلة للتعرف على ثقافة الجماعة الشعبية حين تستخدم اليد والكف والأصابع، حيث يقوم بعض أفراد الجماعة باستخدام الكف لدرأ الحسد أو لإخافة الخصوم أو استخدام الأصابع عبر إشارات للتقبيح أو الاستحسان، كما تستخدم اليد المفتوحة كشكل بصري يربط الإنسان بالسماء، متوسلاً أو داعياً، فاليد وحركتها قد تكون عتبة للدخول إلى الجسد الإنساني وثقافته، فاليدان تختزنان جملة من المشاعر تستعصي على الحصر، حيث تشير الكف المفتوحة إلى الوضوح والأمانة والخضوع، ويمكن من خلالها قراءة حال الشخص من حيث الصدق أو الكذب، المواجهة أو الاستسلام، الثقة أو الضعف.. إلخ.

والكف عند الجماعة دليل جمال حين تحنى فتصبح لوحة تجمع العناصر الثّقافية التي تزخم برموز اعتقادية تستدعي أشكالاً هندسية وحيوانية ونباتية، كما تتسع لرموز الوشم على ظهر اليد وعلى الذراع، فنجد رسوم الأسد والسبع والحية كعناصر طوطمية استطاعت أن تعبر الزمن لتبقى صامدة على الأيدي، كما تحتل الكتابات الخطية على الأيدي مكاناً أثيراً كعلامة دالة للتعرف على الأشخاص أو للحفظ من المخاطر أو لدرأ الحسد والمخاوف من الأعداء.

إن نظرة متسعة على استخدام الجماعة الشعبية لليد في مأثوراتها الشعبية ستلقي بنا في جب الأنثروبولوجيا الثّقافية والدينية، حيث ترسم حركتها مفردات وسياقات لغوية نجد فيها رسم الحدود والمسافات بين الأشخاص والأماكن، كما ترسم الأشكال الهندسية من دوائر ومربعات ومثلثات، فضلاً عن طرحها لعدد من الإشارات التي تعكس ثقافة الجماعة فتشبيك الأيدي ووضعها على الرأس يعني الندم والعجز، بينما تشبيكها قبل بداية العمل يعني التعقيد ومواجهة عراقيل، لذا يطلب ممن يشبك يديه أن يفكها كنوع من التفاؤل وتسهيل الأمور، فاليد تتكاثر دلالاتها ثقافياً لتصير عالماً يختزل الجسد الإنساني، فتلقي برمزيتها في أنواع الثّقافة الشعبية.

إن دلالات اليد المتّسعة في تراثنا ومأثورنا الشعبي ليست بعيدة عن معاجم اللّغة التي تدعونا من جديد لالتقاط الإشارات المشتركة التي يطرحها تراثنا اللّغوي الذي يفيض بالدلالات الثّقافية التي عبرت كتب التراث اللّغوي لتقتحم عوالمنا الجسدية ومدخلها اليد، فاليد من كلّ شيءٍ: مَقْبَضُه، واليَدُ من الثَّوب ونحوه : كُمُّه ، واليَـدُ : النِّعمةُ والإحسان تصطنعهم، وهي السلطان والقدرة، والجماعة والأنصار.... إلخ.

هكذا نري اليد وقد فتحت لنا أفقاً لقراءة الجماعات الإنسانية وما راكمته من عادات وتقاليد وصياغات لغوية استقرت في أشكال فَنِّيّة مصورة أو جسدية أو لغوية وانسلت منها جملة من الأمثال الشعبية والمربعات والمواويل، فضلاً عن رسوخ مجموعة من العلامات الثّقافية المتعلّقة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والثّقافة المادية التي اكتسب كلّ عنصر فيها دلالته عبر الزمن، فصارت اليد مفتاحاً رئيساً للكشف عن العوامل الثّقافية والاجتماعية والسياسية التي ترسم صورة الإنسان ومنظومة قيمه.

> اليد فتحت لنا أفقاً لقراءة الجماعات الإنسانية، وما راكمته من عادات وتقاليد



لليد حضور ناتئ في الثّقافة الشعبية العربية، حضور دالّ ومؤثّر في صياغة المخيال الجمعي وبناء التمثّلات وتقعيد المسلكيات، فاليد هي بوّابة العبور إلى العالم: عبرها نؤسّس «النظرة إلى الكون»، ونتحسّس الموجودات، ونقيّم العلاقات ونكتشف الاحتمالات، بها نتواصل ونتفاعل، نتلمّس ونتحسّس ونربّت، ونصافح، ونشير، ونشدّ بحرارة، ونحتّج، ونغضب، ونحبّ، باليد نخترق تفاصيل العالم، ونكتب سيرتنا الأولى عن طريق الإشارة والرمز، وباليد نجني البركة، ونتقي الشرّ، ونختبر السلطة، واللذّة، والألم.

الرأسمال الرمزي للأيادي

عبد الرحيم العطري

> الأزواج التاريخية، والضدّية تحكمنا باستمرار، وعليه تلوح اليد بين المقدَّس والمدنَّس، تبعاً لمضمون الثّقافة السائدة

جَنْيُ البركة

تتواصل التقابلات في سجلات الثّقافة الشعبية، فالأزواج التاريخية والضدية تحكمنا باستمرار، وعليه تلوح اليد بين المقدس والمدنس تبعاً لمضمون الثّقافة السائدة، ففي سياقنا العربي الإسلامي تتوجد اليد اليمنى في مقابل اليسرى، وتحقّق عليها تفوقاً رمزياً من حيث التمثل والاستعمال. فاليد اليمنى تختص بالمقدس والإيجابي (سلام، تسبيح، تشهد، أصحاب اليمين...)، فيما اليسرى تدل على المدنس والسلبي (الاستنجاء، أصحاب

الشمال..)، فالدخول إلى «المجال المقدس يكون باليمنى فيما الدخول إلى المدنس يكون باليسرى، فالأولى تحيل على الطهارة والحظوة الإلهية، فيما تدل الثانية على الارتباك والمدنس والخطيئة»، وهو اعتقاد يتجاوز المتن الإسلامي إلى حضارات وديانات أخرى.

في ذات السياق تصير اليد مدخلاً لجني البركة، باعتبارها هبة سحرية تدل على النماء والزيادة والعلو واليمن، مثلما تحيل على «عطاء» وقدرة استثنائية ذات مصدر إلهي تتوفر لبعض الأشخاص، فروجيه باستيد يعتبر البركة كـ«سائل مقدس يفيض من الولي الصالح ويمتد إلى كلّ ما يمس هذا الولي من ثياب وماء.. وبعد الموت تظل جثته محتفظة بالبركة وتظل عالقة بقبره». هنا تصير اليد المباركة توزع قدرتها الخوارقية، إبراءً من المرض، وتيسيراً للرزق، عن طريق التقبيل واللمس والربت.

ويجري تدبير الاعتقاد وفق سلوك طقوسي يمتح من دائرة القدسي، بحيث يغدو الطقس دائراً في فلك القدسي والديني، ومشيراً إلى تعالق قوي بينهما، فعن طريق التمسح بقبر الولي أو الثوب المغطى به، يستعيد الزائر طقس التمسح بالكعبة والحجر الأسعد. فالتمسح الذي يتحقّق باليد، كطقس مؤسس ومبرّر للزيارة يرمي إلى «جني ثمار» بركة الولي واستدخالها إلى الذات لضمان حلول ممكن، عن طريق التقبيل واللمس والتمسح، وتمرير اليد التي قامت بـ «جني البركة» على سائر الجسد، إنها الرغبة في الامتلاء والتشبع بالبركة.

«الخميسة» الواقية

تعد الخميسة من أشهر الرموز والتعويذات الشعبية التي يشيع الاعتقاد في قوتها الحمائية ضد العين واللسان، فالخميسة تتخذ هذا الاسم لكونها تمثل صورة اليد البشرية بأصابعها الخمسة، التي تتخذ شكل المواجهة ضداً على كلّ عين حاسدة، بما يشبه الحائط الوقائي الرمزي. وتعلّق الخميسة في أبواب المنازل ومقدمة السيارات، كما تستعمل في الحلي والمجوهرات. وفي هذا الصدد يقول إدموند دوتي إن رمز الكف معروف منذ القديم في منطقة البحر الأبيض المتوسط فقد عرف تحت أسماء متعدِّدة: «يد الرب» و«يد الإله بعل» في المسلات الفينيقية والقرطاجية. و«يد مريم» عند الأوربيين و«كف لالا فاطمة» في الشمال الإفريقي وبلاد المغرب، وعرف «بكف عائشة» أيضاً و«كف مفتوحة» و«كف العباس» و«خمسة وخميسة» عند الشرقيين العرب وبعض المغاربة و«المربعة» في تونس، ويسمى عند اليهود «حمسة أو شمسة» وتعني أيضاً رقم خمسة.

ويضيف دوتي قائلاً في كتابه، «السحر والدين في شمال أفريقيا» إن الوظيفة الحمائية أو العلاجية التي أسبغت على هذا الرمز تمت بصلة لإحدى الأساطير اليونانية التي تتحدث عن الإلهة «هيجيا» (Hygie)، (إلهة الصحة)، التي تشفي المرضى بلمسة من يدها. ومهما يكن من تبرير موضوعي أو ذرائعي وراء حضور اليد في الثّقافات المتوسطية، فإن ذلك لا يمنع من الإقرار بالرسوخ القوي للمعتقدات الشعبية التي تستحضر اليد كعضو جالب للبركة وطارد للعين والشرور.

ومن أجل حماية المخزون الزراعي من العين والأرواح الشريرة، فإنه يصير ضرورياً نثر الملح والشبة والحرمل في جنبات الخزين، مع وضع خميسة اليد المغموسة بالحناء على بابها، شرط أن تكون هذه اليد لأصغر فتاة في البيت، اعتباراً لكونها في عداد الملائكة، أملاً في حراسة المخزون وضمان بركته، إن الرمز يصير في هذه الحالة دالاً على تاريخ من الأداء الاجتماعي، فالرمز هو «تعبير عن إشارة مجرّدة، إنه لا نهائي، لأنه يصور شيئاً لا نهائياً».

إن التحصين السحري يقدم نفسه كبنية مضادة تقي وتواجه وترد، إنها «ديانة مضادة» بتعبير دوتي، يتقولب على غرارها الفاعل الاجتماعي ويستمد منها صياغاته للعالم ومسلكيات تعامله مع المعاني والأشياء. بل إن الأمر لا يبقى على وجه التضاد دائماً، وإنما يصل إلى درجة التماهي والتجاور بين السحري والديني. فالأمر يتعلّق بصياغة ممكنة للمعنى في مستويات من الفعل والصراع الاجتماعي، يلجأ إليها الأفراد لتأمين المواقع ودرء المخاطر وإعادة إنتاج الحضور وفق ما تقتضيه المصالح والبنيات.

سُلطة اليد

اليد سلطة تتأرجح بين الخفاء والتجلي، تظهر وهي تحنو على الآخر، تربت على كتفه،

> من أجل حماية المخزون الزراعي من العين والأرواح الشريرة، فإنه يصير ضرورياً وضع خميسة اليد المغموسة بالحناء على بابها، شرط أن تكون هذه اليد لأصغر فتاة في البيت

تصافحه وتشير إليه وعليه، في استدماج لوظيفة اعتيادية يؤديها عضو جسدي، لكن ذات اليد قد تصير في سياقات أخرى دليلاً على السلطة والنفوذ، بل إنها تختص بالعقاب وأجرأة مفعول هذه السلطة.

إن تقبيل اليد من قبل الأتباع في المجال السياسي تحديداً يفيد «تقديم البيعة، لكن معناه كذلك طلب الرضى، بحيث تقبل اليد اليمنى، موطن القوة، اعترافاً لها بفضلها». وتأكيداً على ولائها المستمر، واعترافاً أيضاً بسلطة اليد وقوتها الرمزية، ففي حقل السلطة تعد الإشارات والرموز أكثر أهمية من لعبة الإفصاح المباشر، فللرمز دور بارز في إظهار السلطة والمكانة التي يحوزها الفرد داخل الجماعة أو المجال، وبذلك تتحوّل الهندسة المجالية أو



العلامات المستعملة أو حتى التسميات والألقاب والإشارات دليلاً إلى اكتشاف حجم السلطة ومدلولها الاجتماعي.

تدل السلطة على التمكن والاستئثار بالقوة والقدرة على التوجيه والإجبار نحو اتجاه معين من السلوك الاجتماعي، فالسلطة هي القدرة على التأثير والفعل والقيادة، وهي تستند في اشتغالها التوجيهي إلى معطى القوة واحتكار العنف، كما أنها ترتهن إلى معطيات رمزية أخرى مؤثرة. فسلطة اليد التي تصفع وتوجه وتحتج وتحذر، تعني قوة تأثيرية تمنح صاحبها مكانة ما ضمن نسق ما، كما أنها تتوسل في اشتغالها بعدد من المصادر المؤسّسة لها، والتي تتراوح بين أساسيات مادية (ثروة مثلاً) وأخرى رمزية (شرعية تاريخية مثلاً) فضلاً عن مسألة احتكار العنف، وقبول المسودين بهذه السلطة.

ليست سلطة اليد شيئاً متموضعاً في اليد فقط، أو في خواتمها وسلاسلها الذهبية، إنها سلطة عابرة للأمكنة والأزمنة، إنها علاقات متفاوتة بالدرجة الأولى، تعبّر عن استراتيجيات وقوى وتراتبات مستمرة تخترق مجموع النسيج الاجتماعي، وهو ما يجعلها تتخذ تمظهرات شتى، وتتأسّس من حيث بنائها وتجذّرها على أسانيد متعدِّدة.

إلى ذلك كله تُعَدّ اليد «رأسمالاً رمزياً» بالرغم من مبناها ومعناها المادي الصرف، إنها تدل على دال ومدلول سلطوي متفاوت من حيث النوع والاستعمال والسلطة أيضاً، بين كلّ الأفراد والجماعات. ما يجعل منها رصيداً من العلاقات والقيم والرموز، يتقابل ويتفاعل ويتحدَّد أيضاً بنوعية ما يمتلكه الفرد من رأسمال مادي، فالرأسمال الرمزي لليد اليمنى أواليسرى هو رصيد قابل للتداول والتراكم والاستعمال، والاستنفاذ أيضاً، شأنه في ذلك شأن الرأسمال المادي.

وككلّ الرساميل، فإن الخيرات المادية والرمزية والبركات المخصوصة للأيادي في مجتمعاتنا، هي التي تمنحنا وضعيات وانتماءات تتحدَّد بمحتوى وشكل هذه الرساميل وطرائق تمثلها واستعمالها في سوق التبادلات الاجتماعية.

> تُعَدّ اليد «رأسمالاً رمزياً»، يتقابل ويتفاعل ويتحدَّد، أيضاً، بنوعية ما يمتلكه الفرد من رأسمال مادّي

ربَّما تكون حضارتنا العربية، مع امتداداتها الشرقية، من أكثر الحضارات التي اهتَّمت باليد، واحتفلت بها، فجعلت منها رمزاً يحمله الناس أينما كانوا، كتميمة على شكل حلية، أو على سياراتهم وأبواب بيوتهم.. جالبةً الحظّ والحماية والشعور بالأمن والمساعدة؛ ألا يقال: مُدّ له يدك؟!

واسطة الفكر والعاطفة

منى فياض

جاء في «لسان العرب» تعداداً ملفتاً لصفات اليد في شمولها كافة نواحي وجود الإنسان وعلاقاته، سواء بالخالق أو بالبشر كما بصفاته وما يحتاجه: اليد النعمة، واليد القوة، واليد القدرة، واليد الملك، واليد السلطان، واليد الطاعة، واليد الجماعة، واليد الأكل، واليد الغياث، واليد منع الظلم، واليد الاستسلام واليد الكفالة في الرهن.

ونقل عن النبي أنه قال لنسائه: أسرعكن لحوقاً بي أطولكنّ يداً؛ وكُني بطول اليد عن العطاء والصدقة.

وقيل ما لي بهذا الأمر يد ولا يدان؛ لأن المباشرة والدفاع إنما يكونان باليد، فكأن يديه معدومتان لعجزه عن تحقيقه. ويقال للرجل إذا وُبِّخ: ذلك ما كسبت يداك؛ أي هنا ما قمت به. ويقال: من عمل عملاً كسبت يداه. فاليدان، الأصل في التصرف.

الجوهري يزيد في الشرح: هذا الشيء في يدي، أي ملكي. واليد القوة، وأيده الله تعني قوّاه؛ ومالي بفلانٍ يد، أي لا طاقة لي عليه.

تبدو اليد في كلّ ذلك رمزاً يختصر الوجود البشري وما ينجزه على الأرض. ولا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن طقس الخطوبة يُكنّى عنه بطلب يد الفتاة: «طالب إيدك»؛ أي أريدك وأطلبك أنت بكليتك شريكة لحياتي. اليد، هنا، ترمز إلى جوهر الشخص.

ما تقوله اللّغة يجسده الرمز الإنتروبولوجي القديم المتمثِّل بالكف الذي نعرفه جميعاً. إنه رمز شائع الاستعمال كحلية وأعمال فَنّيّة مختلفة تتعدّد أشكالها وأحجامها والمواد المشغولة منها. لكن لهذه الحلية وظيفة عند الكثيرين وخصوصاً الطبقات الشعبية، فهي حجاب تبعد العين الحاسدة والسحر والغيرة. ارتداؤها، خصوصاً مع الخرزة الزرقاء، يشد عين الحاسد فتصرفه عن التركيز في غيره، فلا يحسد الطفل أو الشخص لما لديه.

رمز الكف واسع الانتشار في مناطق جغرافية تمتد من أقصى المغرب وحتى أفغانستان وباكستان والهند، مروراً بمصر وتركيا والبلاد الواقعة بينها. يقال لليد عند العرب «كف فاطمة»، أما عند اليهود فهي «كف ميريام». وهنا دليل على تاريخها القديم وعلى التفاعل والتواصل الحميم بين هذه المناطق الشاسعة المتنوعة الثّقافات.

وهي ليست رمزاً دينياً، لأن هناك من يعارضها بين المسلمين.

إنها رمز يعود بأصوله إلى حقب مغرقة في القدم، يرجعها البعض إلى زمن النبي موسى. إنها كف ميريام أخت موسى وهارون عند اليهود، والخمسة وخُمِيسة هي نفسها في العربية والعبرية. تعود بها الأسطورة إلى زمن هجرة موسى من مصر، حين أمر أتباعه بدهن أبواب منازل اليهود بدم الخروف لحمايتها من رسل الموت. وهم لكسب الوقت صاروا يطبعون عليها دم الخروف بواسطة الكف فقط. وهكذا بعد مرور هؤلاء الرسل مات جميع الرضع المصريين بمن فيهم أطفال الفرعون، بينما لم يمت الرضع اليهود. واعتقد المصريون أن هذا الرمز أنقذ اليهود من الموت واعتمدوه هم أيضاً كوسيلة للحماية. إنها الكف مفتوحة الأصابع الخمس كي تحمي من الشر.

في بابل أيضاً وُجد برج ترتفع فوقه يد واسمه برج اليد اليمنى. إنها اليد اليمنى مرفوعة. هناك الكثير من مجسّمات هذه اليد على شكل

> طقس الخطوبة يُكنّى عنه بطلب يد الفتاة: «طالب إيدك»؛ أي أريدك وأطلبك، أنت بكلِّيَّتك، شريكةً لحياتي. اليد، هنا، ترمز إلى جوهر الشخص



أولوية اليد أم أولوية الفكر.. موضع نقاش قديم، قِدَم الفلسفة

نحت حجري في مختلف الأنحاء من العالم.

اليد رمز الهبة واليد القربان التي تمنح البركة وتنقل القدرة والحماية. وبغض النظر عن الثقافة التي ينبع منها هذا الرمز فهو تعبير عن حركة ابتهال. إنه رمز روحي ورمز أمل ما. فعندما نضع شيئاً نقصد منه طرد الأرواح الشريرة، تكون روحنا هي التي يسكنها الخوف والقلق؛ هذا الكف يطمئنها. كما أن من يضع الكف يفعل ذلك بنوع من الفرح والغبطة. إنه حلية للزينة أيضاً يتفنن الصناع في صقلها.

لليد معنى أخير ربما يتماشى أكثر مع حداثتنا، هو ارتباطها بالألفبائية وبالكتابة. فاليد هي الأداة التقليدية والمفضلة للكتابة التي غيّرت وجه العالم.

مع ذلك هل يخطر ببالنا عندما نتأمل الكرة الأرضية وكلّ ما عليها من منجزات تكاد تغير معالمها على مدى حياة إنسان واحد، أن نقول: يا لبراعة اليد التي تصنع الكثير! أم أننا أميل إلى القول: يا لعظمة الفكر والعقل الإنسانيين أنهما مصدر الخلق والإبداع!

أولوية اليد أم أولوية الفكر موضع نقاش قديم، قِدَم الفلسفة. كتب أناغزاغور «ANAXAGORE»: الإنسان ذكي لأنه يملك يدين. أما أرسطو فكتب: الإنسان له يدان لأنه ذكي.

وكتب تران دو ثو «TRAN DUE THO»: لم يقل الإنسان ما فكر به لأنه فكره، بل تفكّره لأنه قاله، وقاله لأنه تهيأ للقيام به.

من الصعوبة بمكان تعداد وإحصاء الأعمال التي حققتها اليد على وجه الأرض، أليس كلّ ما هو مُنجز على هذه الكرة من صنع اليد!! لا يمكن للفكر أن يتحقّق دون وجود اليدين. ذلك أن الأداة والآلة والجهاز والماكنة وكلّ ترسانة الوسائل والتقنيات الصناعية والفَنّيّة، لا تعود شيئاً يذكر ولا يمكنها أن تنتج شيئاً دون اليد التي تقودها وتعدلها، دون الهدف الذي من أجله تستخدمها.

إن التقـدُّم التقنـي الهائـل وسـيادة الآلـة فـي العصـر الراهـن يجعلاننـا ننسـى هـذه البديهيـة، ويغيّـب عـن بالنـا الشـرطان الأساسـيان لتقـدّم ونمـو الإنسـانية واللـذان يشكّلان جوهـره، وهمـا:

- إدراك العالـم المرتكز علـى الحـواس المنعكس فـي رمزيـة اللّغـة.

- التأثير على العالم بحركات اليد.

للأيدي حياتها الخاصة. ربما يعلم ذلك الكثير مـن النـاس بحدسـهم، لكـن ليـس سـوى فنـان، وبالأخـص نحـات، مـن باسـتطاعته أن يعبـر عـن حيـاة الأيـدي بدقـة.

كتـب ميكال أنـج، الـذي رسـم أشـهر يديـن فـي عالـم الفـنّ، يـد الخالـق التـي تمتـد لتنفـخ آدم بالحياة الذي يمد يده هو الآخر لخالقه في لوحة الخلـق علـى سـقف كنيسـة سكتسـين، مـا معنـاه:

لا يملك الفنان الموهوب أي مفهوم
يكفي أن يحصر نفسه في قطعة رخام واحدة
وحده يصل إلى الهدف مع شيء إضافي
ذلك الذي يمتلك يداً تطيع ذكاءه

فـي كتـاب يحكـي عـن حيـاة كاميـل كلوديـل النحاتـة التـي أقامـت علاقـة عاصفـة مـع النحـات الشـهير رودان، يوجـد المقطـع التالـي عـن علاقـة النحاتـة باليـد: كاميـل تخطـط يـداً. منـذ عـدة أشـهر تعمل علـى اليدين مـا إن تمتلك برهـة مـن الوقت. انكبـت علـى دراسـة الأيـدي دائمـاً، منـذ أن كانـت صغيـرة جـداً. أيـدي أمهـا، واللعـب بالأصابـع علـى الطاولـة: إلـى الخلـف وإلـى الأمـام، إلـى الخلـف وإلـى الأمـام، البنصـر والسـبابة، البنصـر والسـبابة؛ رقصـة جهنميـة، آخـذ، كلا لا آخـذ. يـدا والدهـا، رفيعـة، رشـيقة، شـفيفة، دقيقـة، أصغـر مـن المعتـاد لرجـل. أيـدي بـول (الشـاعر المعـروف وشـقيق النحاتـة بـول كلوديـل) منطويـة خلـف ظهـره، مخبـأة، سـميكة راحـة الكـف، مـع ذلـك لهـا أصابـع طويلـة، لكنهـا دائمـاً الواحـدة فـوق الأخـرى، ومخبـأة أحيانـاً...

يـداه هـو (المقصـود الفنـان رودان) مـن أجلهمـا وقعـت فـي غرامـه! هـو أيضـاً كان يعمـل علـى أيـد مـن كلّ نـوع. كأنـه يقـوم بطقـس، كمـا لـو أنـه جـزء مـن ديانـة... فجـأة كان السـيد رودان يسـتغرق لساعات وسـاعات لينحت أيدي: بعضهـا متأصّلـة، بعضهـا الآخـر خشـنة وفجـة. كان يقـول: «هنـاك أيـد تصلـي وأيـد تلعـن وأيـد توسـخ وأيـد تنشـر العطـر وأيـد تبـرد الغليـل وأيـدي الحـب».

الحب هنـا بالمعنـى الغرامـي، لكـن للحـب معانـي أوسـع، وهـي كلهـا متضمنـة فـي حـركات الأيـدي ولمسـاتها. اليـد التـي تلمـس تحمـل الحـرارة ومعهـا الـدفء، وتشـفي مـن الألـم، لأنهـا تسـاعد الجسـم علـى التخلـص مـن الكورتيـزول. فعنـد ملمـس اليـد تحـرر أطـراف الأعصـاب الدقيقـة التـي تحـت الجلـد مـادة قريبـة مـن المورفيـن فتهـدئ الألـم.

مـن أجمـل الصـور عـن اللمـس، مـا يقولـه الشـاعر:

كأن يدي تندى إذا ما لمستها
وينبت في أطرافها الورق النضر

لكـن لليـد وظيفتهـا فـي مجـال التربيـة، فهـي، تسـاعد الطفـل علـى أن يستكشـف العالـم ويسـتعلم الأشـياء، كـي يعـي مختلـف الأشـكال، إنـه نـوع مـن التعلـم، نـوع مـن ذاكـرة اليـد. تصبـح اليـد بعـد حوالـي الأربعـة أشـهر مـن الـولادة، أداة البحـث الأساسـية؛ فلليـد أهمّيـة مطلقـة فـي تكويـن صـورة الـذات وفـي عمليـة التفكيـر والتعبيـر. فـي حوالـي الخمسـة عشـر شـهراً يبـدأ الطفـل باكتشـاف الأشـياء حولـه وباسـتعمال لغـة حركيـة مميـزة، إذ يعـوّض النقـص فـي التعبيـر بحـركات اليـد. لغـة اليـد تكـون الوسـيلة الوحيـدة والأوليـة للتواصـل، تتخـذ مكانـة ثانويـة فـي مـا بعـد وعنـد نمـو اللّغـة، ولكنهـا تبقـى مرافقـة للكلمـات فـي حياتنـا كلهـا.

واليـد مهمّـة علـى صعيـد التأهيـل النفـس - حركـي، إذ لهـا دورهـا فـي الاسـترخاء وإنقـاص التوتـر، وهـي تحمـل قيمـة عاطفيـة كبيـرة بواسـط اللمـس، اللمـس الـذي يحمـل إلـى الآخـر السـكينة التـي فقدهـا، ويعلـم ذلـك تمامـاً مـن يمـارس الطـب الهنـدي والشـرقي. وعلـى غـرار الطـب الشـرقي قامـت بعـض المراكـز الغربيـة بتطويـر نظريـات العالـم النفسـي رايـش وتطبيقهـا فـي مراكزهـا العلاجيـة. فاللمـس يُدخـل فـي علاقـة قريبـة وحميمـة وقيمتـه العاطفيـة أكبـر مـن تلـك التـي للبصـر أو للسـمع. لكننـا لا نسـتعمل اللمـس إلّا مـع الأشـخاص القريبيـن منـا أو الذيـن نريـد أن نتقـرب منهـم عاطفيـاً؛ فراحـة كـف اليـد لا نعطيهـا لأي كان، إذ هـي نتيجـة اتصـال داخلـي عميـق نوعـاً مـا. يحمـل هـذا الاتصـال مُعـاش عاطفـي. واليـد لهـا هـذه الميـزة: إنهـا تمتـد وتصـل إلـى الآخريـن فـي أي وقـت نريـد وتعبـر عـن تطـوّر الاتصـال العاطفـي وتعمـق المشـاعر، اليـد التـي تمتـد تنقـل الصداقـة أو الحـب الـذي نحملـه إلـى الآخـر، يصبـح عندهـا الاتصـال أطـول وأمتـن، تمتنـه ارتجافـات، نُحمّلـه إياهـا. أمـا اليـد التـي تداعـب فهـي تعبـر أيضـاً عـن مُعـاش عاطفـي علـى مسـتوى آخـر ينتمـي إلـى عالـم حسـي حميـم.

أحيانـاً اليـد وحدهـا تحتفـظ بذاكرتنـا وتقبـض علـى مشـاعرنا أكثـر مـن الكلمـات... اليـد إذن هـي الواسـطة بيـن الفكـر وتحققـه، هـي واسـطة الذكاء لأنهـا تخـدم كأداة فـي مجـال تجسـيد هـذا الفكـر. إن كلّ مـا يتأملـه الفكـر تحققـه اليـد، كمـا أن الفكـر يتأمـل بحسـب إمكانيـات اليـد.

> اليد وحدها تحتفظ بذاكرتنا، وتقبض على مشاعرنا، أكثر من الكلمات

إنّ هذا الموضوع لا يزيد، في ظاهره على دالّ من اللّسان العربيّ له، في مستوى ما، مدلول معجميّ أساسيّ مشترك بين أهل العربيّة، قلّما يختلف في إدراكه أفراده، وفي مستوى آخر، مدلولات إضافية، غالباً ما ينفرد بها أهل الاختصاص دون غيرهم. وما هذا المفهوم سوى إيهام متولّد، في تقديرنا، عن اختيارنا رموزاً كتابية معيّنة لترجمة معانٍ ودلالات، يحتمل أن ترد من غير العربيّة، بدوالّ خاصّة بالعربية.

الإصبع الواحد لا يجمع قمحاً

د. وليلاي كندو*

> يد الحظّ تُطلَق على أوّل من يشتري سلعة التّاجر في اليوم، عموماً، أو في الصّباح، خصوصاً، فيتوافد عليه، من بعده، الزّبائن، للشّراء

وعلى عكس هذا الظّاهر، ليس قصدنا بالدّال في هذا المقام سوى ترجمة إلى العربية لمدلولات دوالّ وأقوال ممّا تيسّر من ألسنة إفريقيا؛ ومنها الـ«موري»، لسان الشّعب الموسي، والـ«ماندي»، لسان أغلبية ساحقة من الشعوب المنتشرة في منطقة السّودان الغربي. وإشكاليتنا في هذا السّياق ما نصوغه على النّحو التالي: ما دلالة «نُوفُو» (nugu) في الموري؟ وما دلالة «بُولُو» (bolo) أو «تِيغِي» (tègè) في الماندي؟ وما صلة تلك الدّلالات بما نجد في العربيّة من المعاني؟

هذه بعض المسائل التي نروم مقاربتها، استناداً إلى منهج استقرائي يقوى بآخر، يقوم على مقارنة ضمنيّة بين الأحكام، لكي يتأتّى استنباط ما يمكن التّأليف بينه من المعطيات، وصولاً إلى كشف كلّيات باطنة خفيّة.

إذا نظرنا في مستوى الدّلالة المعجمية في الموري، مستندين في آن إلى حسنا اللّغوي وإلى آراء بعض المستعملين الأصلاء، توصّلنا إلى أنّ لفظ «نُوفُو» دالّ مزدوج المدلول في هذا اللّسان؛ فهو يعمّ دلالياً، من ناحية، فيفيد مطلق اليد؛ وينخزل، من ناحية أخرى، فيتعيّن لمعنى الكفّ. ولا نجد في موري غير القرائن الملازمة لمقام التّخاطب الحقيقي سمات تُفرد الدّال أو تعيّنه لهذا المعنى أو لذاك.

وإذا كانت هذه دلالة اليد الحقيقية في الموري، فلها دلالات مجازية عديد مطردة في الاستعمال. ويمكن تصنيفها صنفين أساسيّين: ما هو إيجابي وما هو سلبيّ. وممّا يندرج في الصّنف الأوّل قول الموسي إنّ «له يداً طيّبة»(1)؛ يقصدون أنّ للشّخص لباقة ومهارة وإتقاناً وحظّاً في الصّنعة أو الصّيد أو التّجارة. أما المراد باليد الماهرة في الصّنعة غير من يحذق حرفته وفنّه. أمّا يد الحظّ فتطلق على أوّل من يشتري سلعة التّاجر في اليوم، عموماً، أو في الصّباح، خصوصاً، فيتوافد عليه من بعده الزّبائن للشّراء، فيقول التّاجر حينئذ في ذلك الحريف إنّ يده «طيّبة» خيّرة محظوظة، لأنّها نفّقت له تجارته في السّوق(2). وأمّا المراد باليد الماهرة في الصّيد فهي تلك التي تحسن التصويب، وتصيب فريستها ولا تشويها.

ومن هذا الصّنف أيضاً إسناد «الموسي» الغنى والثراء والملك إلى يد صاحبها؛ فيقولون إنّ يده تملك أو تحمل(3). وحين تمتاز اليد بهذه الصّفة وتكون، فضلاً عن ذلك، كريمة محسنة يقول فيها الموسي إنّها يد معطاء(4).

ونجد من القسم السّلبي قول الموسي إنّ يد فلان لا تنبسط(5)؛ يقصدون أنّه لا يمدّ يده لا للعطاء ولا للإحسان. وهو بمثابة الحكم عليه بالبخل أو الشّحّ. وشبيه بهذا المعنى ما في



قـول الموسـي إنّ يـد فـلان تأخـذ(6)؛ يعبّـرون بـه عـن اتّصـاف صاحبهـا بالسّـرقة والنزعـة إلـى الإيـذاء والميـل إلـى الإضـرار والفسـاد.

وعلى العموم، كلّما دخلت أدوات النّفي على مـا يفيـد الإيجـاب نقلتـه إلـى حيّـز السّـلب. وهـو حيّـز يتّسـع لمعنـى اليـد العجـول التـي لا يملـك صاحبهـا نفسـه عنـد الغضـب، وهـي ضديـد اليـد «البـاردة» المتمالكـة الصّبـورة.

والمشـترك بيـن صنفـي الدّلالـة فـي تصوّرنـا قيامهمـا علـى المجـاز المرسـل؛ إذ اليـد جـزء مـن كيـان الإنسـان اسـتعملت فـي الأقـوال المنكـورة بمعنـى الإنسـان بأكملـه، وتلـك دلالات تثبـت للغـة «مـوري»، فـي وجـه مـن الوجـوه، قـدرة علـى اسـتيعاب التّجريـد العقلـي والبعـد الخيالـي الفنّـي والأدبـي علـى غـرار مـا يسـتوعبها سـائر الألسـنة الطّبيعيـة الشّـفوية منهـا والمكتوبـة علـى حـدّ سـواء.

بـل نجـد للموسـي فـي دالّ اليـد مسـتوى آخـر مـن الدّلالـة يتّصـل بتصرّفـات المولـود؛ ذلـك أنّهـم يحكمـون لـه أو عليـه اسـتناداً إلـى تأويـل حالـة يديـه؛ فإذا كان يبسطهما قدّروا أنّـه يكـون كريمـاً سـخيّاً؛ وإذا كان يقبضهمـا أوّلـوا ذلـك أنّـه يكـون بخيـلاً شـحيحاً. بـل يوغلـون، فيقرؤون شـخصيّة المولـود أو غيـره مـن الأفـراد، اسـتناداً إلـى مـا فـي كفـه مـن خطـوط وعلامـات.

فليـس مـن الغريـب، إذن، أن يبنـي الموسـي علـى عضـو يكتسـي دلالات عديـدة مسـتوى مـن الأقوال أقرب إلـى فنّ المنظـوم منه إلـى المنثور؛

> قول «الموسي» «إنّ يد فلان تأخذ» يعبّرون به عن اتّصاف صاحبها بالسّرقة والنزعة إلى الإيذاء، والميل إلى الإضرار والفساد

نعني به الأمثال الشّعبية؛ ومن ذلك مثل لهم مفاده أنّ الإصبع الواحد لا يجمع قمحاً. ولئن لم يرد في هذا التّعبير لفظ اليد، فهو وارد في عبارتهم الأصلية(7)؛ ذلك أنّ الأصابع في لسان الموسي لا تتحدّد إلّا استناداً إلى علاقتها باليد، لأنّها في اصطلاحهم صغار لها. ونرى في هذا المثل معنى ظاهراً جليّاً هو الحثّ على الاتّحاد، لأنّه يولّد القدرة والقوّة ويوفّرهما، كما يتجلّى فيه معنى ضمنيّ هو نبذ الفرقة والعزلة والأنانيّة.

ولا يعني حثّ الموسي على الاتّحاد أنّ أصابع اليد عندهم متساوية؛ إذ نجد لهم قياساً مأثوراً ينصّ على أنّه على قدر ما تتفاوت أصابع اليد من حيث الطّول يتفاوت النّاس من حيث المنزلة أو القدر. لكن، مثلما أنّ لكلّ إصبع دوره في بنية الكفّ وعمله، يكون لكلّ فرد دوره في بناء المجتمع وحياته وتنميته.

ومن أمثالهم في اليد قولهم إنّ اليد لا تدرك الظّهر(8)؛ يعنون أنّ يد الإنسان عاجزة من خِلقتها عن غسل ظهره بدقّة وتمام، مثلما تغسل سائر أعضائه. وهذا إقرار أو حكم بضعف الإنسان معزولاً مفرداً ونسبيّة قدرته.

> من أمثالهم في اليد قولهم: «إنّ اليد لا تدرك الظّهر»، وهذا إقرار أو حكم بضعف الإنسان معزولاً مفرداً، ونسبيّة قدرته أيضاً

ومن المعروف عند الموسي وعند غيرهم من شعوب إفريقيا السّوداء أنّهم يفضّلون التّحيّة أو السّلام بالأيدي على مجرّد الكلام؛ فإلقاء التحية دون مدّ اليد عندهم علامة احتقار وسوء تقدير، وإلقاؤها مع المصافحة دليل على صدق الاحترام وقوّة المودّة والألفة.

وعلى غرار ما تقدّم في الموري، نجد لليد دلالات عديدة في اللّسان الماندي المتفرّع إلى كلّ من الجولا في بوركينا فاسو والكوت ديفوار، والبامبارا في مالي، والمالينكي في غينيا كوناكري وغير ذلك. ومن دلالات اليد الإيجابية في هذا اللّسان إسناد أهله إلى اليد على وجه المجاز المرسل كذلك معنى السّخاء والإحسان والعطاء، فيقولون إنّ يد فلان طيّبة(9)، أي تنفّق التّجارة، كما يقولون إنّ يد فلان قد استولت على السّلطة(10). بل يشتق أهل الماندي من لفظ اليد فعلاً، فيقولون ما يفيد أنّ فلاناً قد صفع غيره(11). ومثلما في الموري، تحتمل اليد في الماندي الدلالة على الشّحّ والبخل مثلما تحتمل فيه الدلالة على السّخاء. ولليد فيه دلالة على السّحر؛ إذ يأمر أحدهم المخاطب المتّهم بأن ينفكّ عن المسحور(12). وهذه بدورها معان وظّفت لها اليد كذلك على أساس المجاز المرسل.

وعلى غرار ما رأينا عند الموسي أمثالاً صيغت على أساس لفظ اليد، نجد عند الماندي مثلاً يقول إنّه بإمكان يد الصّغير التي أحسن غسلها أن تعدّ للمسنّ أكلته المفضّلة (ديغي)(13). والمراد بهذا مفاد مثل ماندي آخر ينصّ على أنّ الفتى الذي زار مائة قرية هو بمنزلة شيخ عمّر قرناً من الزّمان؛ ذلك أنّ طول العمر وكثرة المشاهدة والمعاينة من خلال التّرحال هما في رؤيتهم متكافئان من حيث الدلالة على طول التّجربة واتّساع الخبرة واكتساب الحكمة والوعي.

وإذا نظرنا في دلالة اليد في الثّقافة العربيّة لاحظنا فوارق جزئية لا تطال أن تخفي مشابهة ساطعة قويّة بينها وبين ما توصّلنا إليه باستقراء لغة الموسي والماندي؛ وهو نزعة إلى «أنسنة» اليد وإحلالها محلّ الإنسان أو قوّة غيبيّة تُقدم على أعمال الخير أو الشرّ. وفي هذا تجريد عقلي أدبيّ يدلّ على أنّ النّزعة لدى الشّعوب المتديّنة هي الانصراف عن إسناد الأفعال إلى الذّوات، إمّا تقيّة أو وقاراً، فهل هذه المقوّمات المشتركة بين الشّعوب آثار تفاعل ومثاقفة تاريخيّين بينها؟ أو يكون مردّها إلى بنى ذهنيّة دالّة على كلّيات عرفانيّة مشتركة بين أبناء الجنس البشريّ؟ مباحث نعرضها عرضاً ولا نستبعد وراءها معطيات مفيدة في مجال العلم أو الثّقافة أو سياسة البناء والرّقي الحضاري.

---

* أستاذ اللّغة العربية وعميد كلّية علوم التربية، المركز الجامعي للتخصصات المتعدّدة في بوركينا.

هوامش:

1 - أي يده ماهرة. وأصل عبارتهم ما يلي : a nuga nôomamɛ

2 - عبارته بموري هي : fo nuga nôomamɛ ;ti m'daa locke

3 - أصل عبارتهم : a nuga taramɛ

4 - أصل عبارتهم : a nuga kôtamɛ

5 - أصل عبارتهم : a nuga pa tîigedie

6 - أصل عبارتهم : a nuga rikedamɛ

7 - أصل عبارتهم : nug bi yen dpa wukkede zomye

8 - أصل العبارة : nug pa tate'm poorîye

9 - يقولون : a bolo kadi

10 - أصل العبارة : a yâ tègè dà kan

11 - أصل العبارة : a yé karsa tègè

12 - أصل العبارة : I tègè bo karsa kan

13 - أكلة شبيهة بالمديد المصنوع بدقيق الدّرع. لكنها تختلف أنّها تشرب باردة ممزوجة باللّبن أو الحليب.



تحضر اليد في الشعر حضوراً متعدّد الدلالات والحقول المفهومية، فاليد التي تملك أكثر من وظيفة فيزيولوجية، بحسب طبيعة الجسد الذي تنتمي إليه، بصفتها عضواً من أعضائه، تمتلك رموزاً عديدة ترسَّخت عبر تاريخها أو في ذاكرتها الثّقافية.

أقوال اليد

وأصابع بين قصيدتَيْن..

عبده وازن

خضعت اليد لتأويلات كثيرة في الحضارات المتوالية منذ ما قبل التاريخ حتى الحقبات اللاحقة التي برزت فيها الميتولوجيا والأديان الأسطورية وما تلاها من عصور. والتقت معظم الحضارات واختلفت في الحين نفسه حول نظرتها التأويلية لليد وحول المواصفات التي أسبغتها عليها. وتكفي العودة إلى الملاحم والأساطير والكتب الدينية القديمة حتى يتبدّى هذا الاختلاف في التأويل بين بلاد ما بين النهرين أو الميزوبوتاميا ومصر الفرعونية وبلاد الأغريق والحضارات الآسيوية المتعدِّدة كالبوذية والهندوسية وسواهما، وكذلك حضارة العصور الوسطى، وصولاً إلى عصرنا الراهن. والواضح أن رمزية اليد لم تتجلّ فقط في الفكر والدين والطقوس، بل شملت الفنون كالنحت والرسم وعلى نحو خاص الشعر في أشكاله المختلفة.

حضرت اليد في ذاكرة الشعر على اختلاف عصوره ومدارسه: الشعر الملحمي، الشعر الديني والرعوي والغنائي، شعر الجماعة أو القبيلة، الشعر الشفوي والمكتوب، وحضرت أيضاً في شعر العصور المتقدمة، كالنهضة أو الرنيسانس ثم الكلاسيكية ثم الرومانطيقية، فالرمزية ثم الحداثة. حضرت اليد شعرياً برموزها كافةً: رمز القوة والجأش، الخير والعطاء، التعاضد والتلاحم، الخدمة، السخاء، البخل، الاستسلام، الحنان، الحب، القدر، الأمومة، وحتى الألوهة، لا سيما عندما عمد بعض الشعراء إلى الكلام عن أيدي الآلهة وأيدي الملائكة البيضاء...

«التقت معظم الحضارات، واختلفت في الحين نفسه، حول نظرتها التأويلية لليد وحول المواصفات التي أسبغتها عليها»



> الشعر ركّز كثيراً على يد الحبيبة، بوصفها العضو الأشد حنواً وحناناً وأنوثة ونقاء

إلّا أن الشعر ركّز كثيراً على يد الحبيبة، بوصفها العضو الأشد حنواً وحناناً وأنوثة ونقاء. يد الحبيبة هي منبع الصفاء والجمال والرقة والعذوبة، وعلى صفحتها يندمج الحب بالرغبة، الشوق بالشهوة. وكثيراً ما كتب الشعراء عن التحام أيدي العاشقين بعضها ببعض، وعن أسرار يد الحبيبة وعن السحر الذي ينبثق منها لدى ملامستها أو تقبيلها. ولئن لم تستطع اليد تجاوز حضور العين أو العينين، عيني الحبيبة، اللتين ملأتا الدواوين والقصائد، وطغتا على ما عداهما من مكامن الجمال في الجسد، كالخد والشفة والحاجب، فإن اليد تظل تملك سرها الفريد ورمزيتها التي ألهمت خيال الشعراء. ولعل الشعراء الفرنسيين كانوا من أغزر الشعراء الذين كتبوا عن اليد أو اليدين، يدي الحبيبة تحديداً، وقد تكون القصيدتان الشهيرتان «يدا جان ماري» لأرتور رمبو و«يدا إلسا» للويس أراغون، من أجمل ما كتب في هذا الحقل. لكنهما ليسا الوحيدين اللذين أبدعا في استيحاء يد المرأة أو الحبيبة، بل إن شعراء فرنسيين كثراً، سبقوهما أو أعقبوهما كتبوا عن اليد شعراً جميلاً وفريداً. يكتب الشاعر الكلاسيكي الشهير جان راسين صاحب: «أنتن يا فتيات الجحيم، هل أصبحت أياديكن جاهزة؟». ويقول الشاعر هنري فردريك أميال: «يداً بيد نهيمن على كل مقام/ سوف نحيا ونموت منتصرين بالحب». ويكتب الشاعر الرومانطيقي الفرد دو موسيه: «أياً يكن السبيل، أياً يكن الغد/ الدليل والوحيد في هذا العالم يدُ الحبيبة». وفي قصيدة أخرى يقول: «لقد ماتت من غير أن تحيا، كانت تتظاهر بأنها تحيا. من يديها سقط الكتاب الذي لم تقرأ فيه شيئاً». ويقول كبير شعراء فرنسا فيكتور هيغو: «المستقبل شبح بيدين فارغتين، يعد بكل شيء ولا شيء لديه». ويقول أيضاً: «السماء صنعت يديّ لترمّما حياتك نصف المتهالكة، السماء خلقت روحي لأفهم قلبك، شفتيّ لأقبّل قدميك». أما بول فيرلين الشاعر الرمزي صديق رمبو فيقول: «هي ذي الفواكه، الأزهار، الأوراق والأغصان، ثم هوذا قلبي لا يخفق إلّا لكِ. لا تمزقيه بيديك البيضاوين وليصبح الحاضر المتّضع عذبا أمام ناظريك». الشاعر الكبير غيّوم ابولينير كتب في قصيدته الشهيرة «جسر ميرابو»: «تحت جسر ميرابو يجري نهر السين/ وحبنا/ أيجب أن ينكّرني/ بأن الحب يأتي دوماً بعد العذاب/ يداك متشابكتان بيديّ نبقى وجهاً لوجه/ بينما تحت جسر أذرعتنا تعبر/ الموجة المنهكة لنظراتنا الأبدية». الشاعر أندريه بروتون مؤسّس الحركة السوريالية كتب كثيراً عن الأيدي ومما يقول: «أجلب فاكهة برية، ثمرات عنابية فأعطيها إياها فتصبح بين يديها جواهر هائلة». ويكتب بروتون أيضاً: «يدان تبحثان واحدتهما عن الأخرى، هذا ما يكفي سقف الغد». ويكتب الشاعر رينه غي كادو: «امشي واعلم أن يديك تجيبانني، أيتها المرأة». ويكتب أوجين غييوفيك: «لو كان يكفي أن نمد يدنا مثلما نسترق السمع». ويكتب جان كوكتو: «لن أنظر إلى اليدين اللتين تعطيان ما لا جدوى منه». الشاعر ايف بونفوا يقول: «أرض تأتي إلينا بعينين مغمضتين كأنما تسعى أن تقودها يد». ويقول في سياق آخر: «في أحيان تحمل المرآة بين سماء وغرفة في يديها قليلاً من شمس الأرض». ويكتب الشاعر والفيلسوف روجيه نيميه: «نربح السماء والسيف مهزوماً باليد». ويقول الشاعر والروائي كريستيان بوبان: «الكتب تتفتح مثل أيد خفيفة».

بعد هذه القبسات المضيئة من الشعر الفرنسي لا بد من التوقف أمام قصيدة الشاعر أرتور رمبو «يدا جان ماري» التي تعد من أهم القصائد التي كتبت عن يدي امرأة ومن خلال هاتين اليدين عن قضايا عدة منها الحب والثورة والنضال. كتب رمبو هذه القصيدة في فبراير/شباط 1872 في خضم كومونة باريس الشهيرة التي خضت فرنسا ورسخت معالم الفكر الثوري الملتزم. وكتب رمبو هذه القصيدة بمثابة تحية إلى النسوة البطلات

اللواتـي شـاركن فـي الكومونـة حتـى وإن بـدت شخصية جان مـاري فريدة بصورتها التي ألقى عليهـا رمبـو ظـلال شـعريته السـامية. وإن اختـار يديهـا عنوانـاً للقصيـدة ومنطلقـاً رمزيـاً وجماليـاً لهـا فهو لـم يكتف بوصف هاتيـن اليديـن فيزيقيـاً بل ضمّن هـذا الوصف ملمحـاً أخلاقيـاً أو «اتيكيـاً» والتزاميـاً لئـلا أقـول سياسـياً. جـان مـاري امـرأة من الشعب، لكنها امرأة تختلف عن سائر نسوة الكومونـة. إنهـا تمثّل الأهميـة التـي حظيـت بهـا المرأة بصفتها عضواً رئيساً في حركة الكومونـة. فجـان مـاري امـرأة مناضلـة ولهـا «يـدان قويتـان»، «يـدان داكنتـان لوّحهمـا الصيـف». ويصفهمـا رمبـو أيضـاً بـ«الشـاحبتين» شـحوب الأيـدي الميتـة لأنهما يـدان متعبتـان مـن فرط العمـل أو نقـل الأسـلحة. ويـرد رمبـو علـى الاتهامـات التـي راجـت حينـذاك وطاولـت النسـوة المناضـلات، ومفادهـا أنهـن داعـرات ومنحـدرات أخلاقيـاً، فيسـأل: هـل أخـذت هاتـان اليـدان صبغتهمـا السـمراء مـن «مسـتنقعات الملـذات»؟ أم أنهمـا «تغمّسـتا فـي أقمـار بـرك الصفـاء»؟ ثـم يقـول فـي مـا يشـبه صيغـة الجـواب الـذي يُسـقط عـن يـدي جـان مـاري أي شـائبة: «ليسـتا يـدي مومـس / ولا يـدي عامـلات بجبهاتهـن العريضـة». بل «همـا يدان لا تؤذيـان البتـة»، إنهمـا «أقـوى مـن حصـان»، و«قِوامهمـا المتحـرك كالأتـون، والمرتعـش بقـوة / ينشـد المارسـييز / لا صلـوات الاسـترحام». ولعـل هـذا مـا يـدل علـى الطبيعـة الصلـدة لهـذه المـرأة المناضلـة التـي لا تنثنـي لهـا عزيمـة والتـي تؤثـر أداء أناشـيد الثـورة علـى تـلاوة الصـلاة المسـيحية. ثـم يمتـدح الشـاعر «بريـق هاتيـن اليديـن المحبوبتيـن» الـذي «يجـذب سـحنة النعـاج» وفـي راحتيهمـا الشـائقتين / الشـمس العظميـة تضـع يواقيـت». ولا يغـض رمبـو عينيـه عـن بـأس هاتيـن اليديـن اللتيـن أحرقتهمـا الشـمس وهمـا تحمـلان البندقيـة فـي ثـورة باريـس. ويبلـغ الشـاعر أوج تغنيـه بهاتيـن اليديـن عندمـا يخاطبهمـا قائـلاً: «آه أيتهـا اليـدان المقدسـتان اللتـان ترتجـف شـفاهنا وسـعهما غيـر مسـتيقظة مـن سـكرها». وفـي ختـام القصيـدة يصفهمـا بـ«يـدي مـلاك».

أمـا قصيـدة «يـدا إلسـا» فتختلـف تمـام الاختـلاف عـن قصيـدة رمبـو، وكذلـك تختلـف شـخصية إلسـا عـن شـخصية جـان مـاري. إلسـا هـي الحبيبـة فـي كافـة تجلياتهـا، روحيـاً وجسـدياً. ولئـن نشـرها أراغـون فـي ديوانـه الملحمـي الرهيـب «مجنـون إلسـا» فهـي تبـدو امتـداداً لقصائـده الشـهيرة التـي ضمتهـا دواوينـه الشـهيرة مثـل «إلسـا» و«عينـا إلسـا». لكـن هـذه القصيدةالبديعـة وجـدت قوامهـا فـي قلب النشيد الملحمي أو القصيـدة الملحميـة الطويلـة «مجنـون إلسـا» الصـادرة فـي كتـاب عـام 1963.

وقـد أمضـى أراغـون سـنوات يكـب علـى التـراث الأندلسـي قـراءة وتحليـلاً حتـى تمكـن مـن بنـاء هـذه القصيـدة التي يعدهـا النقـد الفرنسـي قصيـدة شـاملة، يلتقـي فيهـا التاريـخ والسـرد والوصـف والمسـرح والشـعر والنثـر المجـرد. وقـد اختلـق أراغـون شـخصية الشـاعر المجنـون أسـوة بالشـاعر قيـس، كمـا تجلّـى فـي ملحمـة الشـاعر الفارسـي الكبيـر جامـي وفـي قصائـد المجنـون العربيـة التـي تمثّـل أجمـل قصائـد الغـزل العـذري. الشـاعر المجنـون هنـا يجـوب شـوارع غرناطـة وأحياءهـا وسـاحاتها والميادين مغنّيـاً مثل التروبـادور فـي القـرون الوسـطى لحبيبتـه إلسـا التـي شـاءها قرينـة ليلـى، العشـيقة التـي تيمـت قيـس وأحيتـه وقتلتـه فـي آن واحـد. ومثلمـا عانـى قيـس وسـجن يعانـي مجنـون الأندلـس ويسـجن ثـم يخرج من سـجنه أشـد جنونـاً وإبداعـاً، يلقـي القصائـد شـجية وحزينـة، جـراء سـقوط غرناطـة فـي أيـدي الغـزاة الغربييـن. إنهـا إذاً أيـام العـرب الأخيـرة فـي غرناطـة بـل فـي الأندلـس، بـل آخـر أيـام الملـك أبـي عبدالله، يعيـش الشـاعر مأسـاتها متوازيـة مـع مأسـاته الشـخصية أو مأسـاة حبـه المجنـون.

يخاطـب الشـاعر حبيبتـه فـي مطلـع القصيـدة قائـلاً: «اعطينـي يديـك لأواجـه القلـق / اعطينـي يديـك اللتيـن طالمـا بهمـا حلمـت / اللتيـن حلمـت بهمـا طويـلاً فـي عزلتـي / أعطينـي يديـك ليكـون خلاصـي». ويضيـف: «عندمـا آخـذ يديـك لـي شـركاً / مـن راحـة يـد وخـوف مـن عجلـة واضطـراب / عندما آخذهما كمثل ماء ثلـج / ينوب من النواحي كلّهـا فـي يـديّ / هـل سـتدركين مـا يعبرنـي / مـا يبلبلنـي ويجتاحنـي / هـل سـتدركين مـا يخترقنـي / مـا خنتـه لمّـا ارتجفـت». ثـم يقـول: «مـا تقولـه هكـذا اللّغـة العميقـة / هـذا الـكلام الأخـرس للحـواس البهيمـة / بـلا فـم ولا عينيـن مـرآة بـلا صـورة / ارتعـاش الحـب الـذي بـلا كلمـات / هـل سـتعلمين يومـاً بمـاذا تفكـر الأصابـع / عـن فريسـة تلتقطهـا للحظـة / هـل سـتعرفين أن صمتهـا / بـرق عـرف المجهـول بومضـة». ويختتـم القصيـدة عائـداً إلـى منـاداة الحبيبـة قائـلاً: «اعطينـي يديـك عسـى قلبـي يتكـوّن فيهمـا / وفيهمـا يصمـت العالـم أقـل مـن لحظـة / اعطينـي يديـك علّ روحـي فيهمـا تنـام / علّ فيهمـا تنـام روحـي إلـى الأبـد».

فـي هـذه القصيـدة الجميلـة لا يبـدو لويـس أراغـون الشـاعر غريبـاً فعـلاً عـن قيـس مجنـون ليلـى، ففـي أنفاسـه الشـعرية يتبدى صـوت قيـس الـذي نجـح الشـاعر الفرنسـي فـي تلبسـه، ليجسـد مـن خلالـه إحـدى أبهـى الصـور التـي يمكـن تشـكيلها للشـاعر العاشـق والمغنـي.

> جان ماري امرأة مناضلة، لها «يدان قويّتان»، يصفهما رامبو بـ«الشاحبتين»؛ من فرط العمل أو نقل الأسلحة



«تسـدي الأيدي إلى الإنسـان، تلبيـةً لحاجات اللّغـة، أكبر العون. فليـس مخطئاً، على الإطـلاق، مـن يرى، في اسـتعمال الأيـدي الخصائص التـي تميّز طبيعـة العقل، وذلك لسبب يجري قبوله، ويسهل فهمه؛ وهو أنها تسمح لنا بأن نمثّل أقوالنا عن طريق حروف. وبالفعل، إن مـن علامـات حضـور العقل، أن يعبّر عن نفسـه عن طريق الحروف، وأن يتحـاور بكيفية ما عن طريـق الأيدي، وذلك بأن يمكّن الأصوات والأفعال من أن ترسَـخ عـن طريق الحروف المكتوبة LES CARACT□RES».

GR□GOIRE DE NYSSE, LA CR□ATION DE L'HOMME

يد و يد

عبد السلام بنعبد العالي

> تمكّننا الأيدي- إذاً- من أن نمثّل أقوالنا، في الوقت ذاته الذي تعكس فيه أمزجتنا وطباعنا

لفظ caractères الفرنسي يدلّ في الوقت ذاته على الحروف، كما يدلّ على الأمزجة والطّباع. تمكّننا الأيدي إذاً من أن نمثل أقوالنا في الوقت ذاته الذي تعكس فيه أمزجتنا وطباعنا. ربما لهذا السبب فإن مختلف آلات الكتابة، من الراقنة التقليدية إلى جهاز الكمبيوتر، لم تتمكّن، وربما لن تتمكّن على الإطلاق، من أن تنزع عن اليد أهميتها وعلاقتها الحميمة بالكتابة. لا أدلّ على

ذلك من تزايد القيمة والمكانة اللتين يحظى بهما النصّ المخطوط، فلا شيء يعدل قراءة عمل الكاتب بـ«خط يده»، حيث «يُطلِقُ الكاتب يده»، كما تقول الدّارجة المغربية، أي لا يقيّدها بضوابط بعينها، ولا يخضعها للرقابة الشعورية الصارمة، ولقواعد العقل الموجّه المتحكّم، فتتمكّن من«الخروج»، وتفسح المجال لأهواء الجسد كي يظهر في تدفّقه وتلقائيته.

العمل بـ«خطّ اليد» إذاً هو فضاء التلقائية والتردُّد، فضاء الظهور والتستر، فضاء الإفصاح والإضمار، فضاء الحضور والغياب، فضاء العقل واللاعقل، فضاء الشعور واللاشعور، الفضاء الذي يعمل فيه النسيان عمله. لذا فهو يُمكّننا من أن نتواصل في التحام شديد لا مع النص وحده، بل حتى مع صاحبه. وهذا لا يخصّ الكتابة وحدها. فكلّ عمل «من صنع اليد» يجسد هذه «التلقائية» فيحظى في مجتمع التقنية بقيمة مادية ومعنوية تفوق أضعافاً «محاكيه» من صنع الآلة. لعل هذا ما جعل كُتّاباً كباراً يتمسّكون بالامتناع عن استعمال الآلة، أو لا يلجؤون إليها في نصوصهم جميعها، شأن جان جوني الذي كان يؤمن بـ«أن الكتابة بواسطة الآلة لا يمكنها قطّ أن تكون كتابة جيّدة»، أو شأن جاك دريدا الذي امتنع لمدة طويلة عن استعمال آلة الكتابة، بل عن استعمال الأقلام الحديثة، مكتفياً باستعمال الريشة والحبر، وحتى عندما «انتصر» عليه الكمبيوتر فإنه لم يكن يستعمله، على حدّ قوله، إلاّ من أجل كتابات بعينها كالدروس والرسائل، وحتى إن هو التجأ إليه فيما يخص نصوص المحاضرات والندوات فهو كان لا يجد بدّاً من أن يخطّ الصفحات الأولى بيده، أو شأن هايدغر الذي لم يكن يكتب قط إلاّ «بيده». كلّ هؤلاء الكتّاب ظلوا يرون في الآلة حاجزاً دون ظهور «خط اليد»، دون ظهور«الحرف والطبع»، كلهم رأوا في الكتابة الآلية مناسبة يغدو فيها اللفظ مجرّد «أداة» فتغيب التلقائية، وتختفي الطباع، ويُقهر الجسد.

قد يقال بأن الكاتب سرعان ما يأخذ في النقر بيسر وسرعة وسهولة، سرعان ما «يألف» الآلة «فيتكون لديه، على حدّ تعبير ج. دريدا، جسد آخر.. إلّا أنه ليس الجسد نفسه»، كما قد يقال إن كانت اليد التي تحمل القلم تتوارى، فان اليد التي تنقر (أو كما تقول اللّغة الفرنسية تضرب tape) تظلّ تعمل. لكن فرق بين يد ويد: بين يد تعكس الطباع والأمزجة، وأخرى تتشابه خطوطها وتتساوى أمزجتها. ذلك ما يؤكّده م.هايدغر عندما يقول: «في الكتابة بواسطة الآلة، جميع الناس يتشابهون».

يشير الفيلسوف الألماني هنا إلى خاصية أساسية تميّز اليد البشرية، بل لعلها هي التي تجعل اليد حصراً على البشر، وفصلاً نوعياً يميزهم عن باقي الأجناس التي يصنفون ضمنها، وهي خاصية خلق الفروق والاختلافات. فكلّ عمل يدوي هو عمل فريد يتميز عن غيره ولا يشابهه إطلاقاً. فليس العمل اليدوي «وحدة إنتاجية»، ولا رقماً في سلسلة، ولا نسخة من آلاف النسخ. إنه بالتعريف «عمل» متفرد لا شبيه له. اليد صانعة «النسخ الفريدة»، صانعة الاختلافات والتفرّدات، فهي تعمل على إحداث الفروق بين كلّ الأشياء التي تلمسها وتصوغها في قوالب متمايزة. على هذا النحو فهي تميز الإنسان عن جميع الحيوانات التي ليست لها أياد، كما يقول هايدغر، بل مجرد قوائم.

أشرنا سابقاً إلى الطبيعة الجيولوجية، وإلى خاصية الإضمار التي يتسم بها المخطوط اليدوي. ينبغي أن نردّ ذلك أساساً إلى ما تنطوي عليه اليد من قدرة على الإخفاء. ذلك أنها لا تكتفي بأن «تحمل» القلم، وإنما تقوم بوظائف لاحصر لها، فهي تصون وتحفظ، وتحرص على ضبط ما لا ينبغي أن يظهر. وهذه أيضاً من السمات التي تميز الإنسان عن غيره من الأنواع. اليد أداة كتمان الأسرار، والتخفي من إحدى فضائل الأيدي. من المأثور عن البوذيين اعتبارهم اليد المسدودة رمزاً للإخفاء والتضليل. لذا فإن يد بوذا تبدو دائماً مفتوحة، «لأن المنهب، كما تقول البوذية، لا ينطوي على أسرار».

اليد تركيب خاص بالبشر بين التنكير والتأنيث، بين الإفصاح والتخفي، بين الكشف والحشمة، بين الإعطاء والتلقي، بين الفعل والانفعال: فهي كلّ ذلك في الوقت ذاته: إنها منفعلة متخفية محتشمة متلقية من حيث هي تضم وتحتوي وتستر و«تمد يدها»، وهي فعّالة مكشوفة مفتوحة من حيث هي تقبض وتشدّ وتعطي، «وإنما سميت يداً لأنها إنما تكون بالإعطاء، والإعطاء إنالة باليد» (اللسان).

وفوق كلّ هذا وذاك، فإنها تظلّ حكراً على الإنسان لأنها ترسم وتخط علامات وتبيّن وتدلّ وتشير وتحيل signifie، ولأنها تنطق وتتكلّم.

> هايدغر:
> «في الكتابة بواسطة الآلة، جميع الناس يتشابهون»

لعلّ من أشهر الأيادي في تاريخ الفَنّ، اليدان في لوحة «الخلق» لمايكل أنجلو، في قبة كنيسة السيستين، إذ اشتهر هذا التفصيل كما لو كان لوحةً وحده، بمعزل عن مقطّعات السقف كاملاً، وهذا ما لم يتوفر كثيراً لأي أيادٍ أخرى، على ما يبدو.

غير أننا نستطيع أن ندرج (اليد)، باعتبارها العنصر الثالث في أي لوحة، بعد الوجه والثوب، وهي إن بدت جزءاً هامشياً للمتلقّي، تستخدم عند الفنان لتعزيز حركية اللوحة، بخلاف السياق السكوني الغالب في البورتريهات.



«درس قراءة»، عام 1888م، إميل مونيير



«عاشقان اثنان» عام 2012م، نيك آلم

تاريخ فَنّي لليد

نورة محمد فرج

اليد العارفة:

في لوحة إميل مونيير Emile Munier «درس قراءة reading lesson» عام 1888م، نرى ثوب المعلّمة الغامق الموشى، مقابل الثوب الأبيض البسيط الذي ترتديه الفتاة، كما نرى يديها المتشابكتين عند خدها، مقابل يدي المعلّمة المتفرقتين، واحدة تمسك بالكتاب، والأخرى تشير بإصبعها إلى أمر محدَّد فيه، فكرة أو معلومة محدَّدة عند المعلّمة، ويجب أن تتحدَّد عند الفتاة، ولكن الفنان لا يريد لنا أن نكتشف ما حقيقة هذا التعليم، يأتي كل هذا مكمّلاً للتعابير التي يمتزج فيها التساؤل وعدم الفهم وشيء من الحيرة والصدمة الخفيفة، على الحاجب وكذلك على الفم المنفرج قليلاً، بينما يظهر اليقين والصرامة على وجه المعلّمة التي تراقب التعابير على وجه الفتاة.

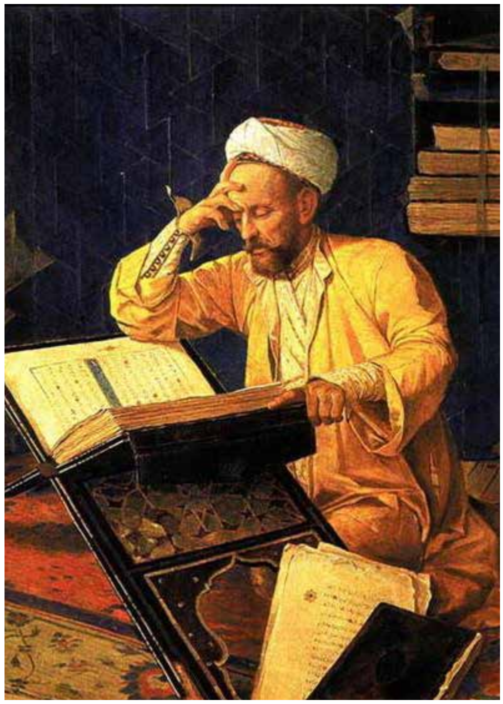
اليد الحانية:

اليد الحانية هنا هي يد قاسية أيضاً في أصلها، أو حين تشاء، في لوحة نيك آلم Nick Alm «عاشقان اثنان- Two lovers» عام 2012م، تسند الفتاة ذات العين المغمضة إلى صدر تمثال لإله بحري ما، وتمسك بذراعه التي تمسك بدورها شوكة طويلة، عند أسنانها تسترخي الذراع الأخرى للفتاة ومعصمها المحاط بسوار لؤلؤي. عين الفتاة مغمضة في حالة اطمئنان، بينما عين التمثال غير ذات الحدقة مفتوحة بشراسة وتحفز. كل ما في اللوحة أسود أو رمادي، حتى ساق الفتاة ألبسها الفنان جورباً طويلاً يكاد يتماهى مع لون التمثال، البياض في ذراعي الفتاة ووجهها

> اليد الحانية هي يد قاسية- أيضاً- في أصلها، أو حين تشاء، في لوحة «عاشقان اثنان»



«إيفان الرهيب يقتل ابنه»، عام 1885، إيليا ريبين



«عالم الدين»، عام 1907م, عثمان حمدي بيه



«المركيزة بومبادور»، عام 1756م، لفرانسوا بوشور

وحاشية فستانها المكشكة فقط.

في تصور آخر للوحة، نرى الشوكة مسدَّدة تماماً إلى صدر الفتاة، ولكننا حين نتتبع مسارها نراها تمر من أمامه، لتشكل لها طوق الحماية. اليد القاتلة الحانية الحامية، يد التمثال، وأيادي الفتاة، الآمنة المطمئنة.

اليد النادمة:

لوحة «إيفان الرهيب يقتل ابنه Ivan the Terrible killing his son» عام 1885، لإيليا ريبين Ilya Repin الندم في عيون إيفان الرهيب المنهولة، ذراعه اليمنى تحيط بابنه وتحضنه وتقربه إليه، فيما اليد الأخرى ممسكة برأس المغدور، الأصابع مضمومة على بعضها صفاً واحداً، لكنها لا تمنع الدم من أن ينزف متسللاً من بينها، محاولة لمنع ما لم يعد بالإمكان منعه.

اليد القارئة:

على الرغم من أن ثيمة القراءة تتكرّر باستمرار عند الرسامين، إلّا أن إحدى أشهر لوحات النساء القارئات، هي لوحة «المركيزة بومبادور La mar-quise de Pompadour» عام 1756م، لفرانسوا بوشور FranÇois Boucher، عند وسط الفستان المترف نرى اليد المترفة المحاطة بسوار من ثلاثة صفوف لؤلؤية وهي تمسك بكتاب، تبدو أوراقه متجعدة قليلاً، كما لو كان قد قُرأ مراراً ومراراً، وهو ما يحتل مركز اللوحة، وكأنها تأكيد لصورة أخرى غير الصورة التقليدية لمدام بومبادور عشيقة للويس الخامس عشر، التي تعبر عنها يدها الأخرى المرتخية على المخدة في الجانب الأيمن من اللوحة.

اليد القلقة:

عثمان حمدي بيه Osman Hamdi bey، الفنان التركي، في لوحة «عالم الدين Theologist» عام 1907م، هنا لا يبدو قارئ القرآن قارئاً، وإنما يظهر وكأن القلق يسيطر عليه لفكرة لا يستطيع تبينها، يده اليمنى على رأسه، إصبع على رأسه يمس عمامته، وإصبع على جبينه، وإصبع على حاجبه، وإصبع امام عينه، فيما اليد اليسرى عند طرف المصحف المفتوح.

مثله، طالما رسم المستشرقون العلماءَ والطلاب الشرقيين في حالة قلق فكري أمام كتبهم، خصوصاً الفنان الاستشراقي النمساوي لودينغ داتش، وفي إحدى لوحاته نرى اليد في الوضعية القلقة نفسها التي ظهرت في لوحة عثمان حمدي، حيث الأصابع المتفرقة على الرأس والجبين، غير أنها اليد اليسرى، فيما اليمنى ممسكة بالكتاب.

> أشهر لوحات النساء القارئات، هي لوحة «المركيزة بومبادور» لفرانسوا بوشور



"الراقصة"، متحف الآثار في أنطاليا بتركيا - النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد



«المفكر» عام 1880م، رودان



"الحصول على الموز"، عام 2007م، كريس توماس

"

في اللوحات التي تصوّر راقصات الباليه تتكرّر باستمرار صورة اليد التي تعقد رباط الحذاء

"

اليد المرعبة:

تمثِّل لوحة كريس توماس Chris Thomas «الحصول على الموز Going Bananas» عام 2007م، ما يشبه لقطة غروتسكية لأفلام الرعب الدارجة خلال هذه السنوات الحالية، والتي تعتمد على استخدام لعب الأطفال. فالقرد اللعبة جالس على كتلة موز، اللحم الأحمر المتراجع حول عينيه البارزتين يشبه بروز عيون قتلى التفجيرات نتيجة الضغط الهائل، كذلك اللون الأحمر للثته التي تتراجع عنها شفتيه. يكتمل الرعب في اللوحة عبر التناقض، فالقرد بيديه الصغيرتين ذات الأصابع القصيرة الناعمة، يمسك صاجات ذهبية، ملصوقة بباطن كفه وليس أصابعه. إنه صوت الموسيقى المرعبة.

اليد الراقصة:

في اللوحات التي تصور راقصات الباليه تتكرّر باستمرار صورة اليد التي تعقد رباط الحذاء، غير أننا في التاريخ يمكن أن نجد أمثلة لأيادٍ أخرى تصور نماذج مختلفة من الرقص. تمثال الراقصة الذي يتوسط قاعة الأباطرة في متحف الآثار في أنطاليا بتركيا، هذا التمثال يعود إلى النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد، الراقصة ذراعها اليسرى مكسور نصفها، لكن يدها اليمنى، موصولة على نحو فرانكشتايني، ومقطعة / مكسورة قليلاً، ثمة أجزاء منها مفقودة، لتنكرنا أنها كائن حجري، لكن الأصابع، الإصبع الأوسط تحديداً، يمسك بالثوب المتماوج الذي يبدو خفيفاً، حتى أن حركة الرقص كلها تتركز فيه.

اليد المفكرة:

إحدى أشهر الأيادي، هي يد تمثال «المفكر The Thinker» عام 1880م، لرودان Rodin، التي ساهمت في اتخاذه هذا الشكل المميّز، الكف اليمنى على ساقه المثنية، وأصابعه تحيط بركبته تماماً، أما الكف الأخرى فتحت ذقنه، ملتصقة بشفتيه، وهي تتجه إلى الداخل لا الخارج، وكأن الأصابع تشير إليه هو.

اليد المعذَّبة:

في منحوتة لجوزيف ف برايكي Joseph F. Brickey، بعنوان «تجل Manifestation» عام 2012م، يظهر الوجه المعذب لشيخ شبه عار، نحيل حتى أن عظامه تظهر من صدره، يده اليمنى على ذقنه وخده الأيمن، فمه يظهر من بين إصبعه الأصغر والبنصر، أصابعه تبدو عريضة، لكنها نحلت، فالبراجم بارزة جداً، بينما الكف الأخرى تستند إلى حاجبه الأيسر، وأصابعها تأخذ صورة مترجة وكأنها تمسك بأطراف شعره.

في ظلّ الإكراهات الثّقافية التي جعلت الفنان العربي، عموماً، يتعامل بانتقائية مع موضوع الجسد، كان لليد وللكفّ نصيبهما الأوفر في أن يتحوّلا إلى موضوع أثير ضمن مساعي كثير من الأعمال الفَنّيّة العربية المشهورة.

اليد الجسورة التي توبِّخ العالم

عزيز أزغاي*

نقف هنا، على سبيل المثال، عند ثلاث تجارب فَنّيّة لفنانين مغاربة، تعامل كلّ واحد منهم مع موضوعة اليد أو الكف، وإن بمستويات وخلفيات متباينة، إلى أن أصبحت دليلاً على أساليبهم. ويتعلّق الأمر بالفنانين: فريد بلكاهية (1934 - 2014)، أحمد الدريسي (1946 - 2003)، ثم عبد الحي الملاخ (1947).

قبل ذلك، لابد من الإشارة إلى بعض المعاني التي أعطيت لليد، سواء في الثّقافة العالمة أو في الحكايات الشعبية المتداولة، وهي معان، رغم اجتهادها، تبقى مجرّد اقتراحات لغوية تأويلية، مادامت الكلمات، كما يقول الناقد الفَنّي البريطاني جون بيرجر، «ليست أكثر من تجريدات قادرة على أن تضمر من المشاعر بقدر ما تظهر».(1)

لغوياً اتفقت عدد من القواميس والمعاجم، على بعض الدلات المشتركة لليد، ومنها دلالتها على النعمة والإحسان (اليد العليا)، أو على البخل والشح (اليد السفلى) أو على العطف والمن والعطاء (أسبغ عليه أياديه البيضاء)، كما قد تدل أحياناً على الموت (يد المنون)، أو القوة (يد الله مع الجماعة)، والاتحاد (اليد الواحدة لا تصفق)... إلى غير ذلك من المعاني السيارة.

هذه المعاني المتعدِّدة لليد تجد تفسيرها، من جهة، فيما تؤشر عليه العين من موضوعات جديرة بالملاحظة والرصد، عبر وسائط الثّقافة والخيال والمعتقدات، على اعتبار أن العين ترى ما تود أن تراه لا ما يمثل أمامها(2). ثم في الأهمية التي يحتلها هذا الجزء من جسم الإنسان في حياته اليومية من جهة ثانية. إذ يكاد يسخرها الإنسان في كلّ شيء: في العمل والمصافحة والأكل، كما في التزوير والصد والتجويع، في البناء والإعمار، كما في الهدم ومحور الآثار، في العناق والحنو، كما في الإبعاد وقطع الأواصر، وبعبارة واحدة: في صنع الحياة كما في إتلاف الزرع والدرع والقضاء على النسل.

إنها الطرف الأكثر تسخيّراً من طرف العقل والأحاسيس والمشاعر، من أجل تنفيذ الأوامر النافذة والأحكام الجاهزة. فبإشارة واحدة تتحوّل أفعال اليد من الحالة إلى نقيضها تماماً. بل إنها الجزء الأول من جسم الإنسان، الذي يدفع به الأعمى نحو مغامرة المجهول، كما يضحي به المبصر، كلما باغته الظلام؛ به يتحسس حدود الخطر أو مسافة الأمان. هذه التمثلات وغيرها تناول بعضها الفَنّ التشكيلي المغربي الحديث بخلفيات متعدِّدة، وفق

> اليد هي الطرف الأكثر تسخيّراً من طرف العقل والأحاسيس والمشاعر، من أجل تنفيذ الأوامر النافذة والأحكام الجاهزة



"اليد الجسورة التي نوبِّخ العالم" ، فريد بلكاهية

> في كثير من أعمال الفنّان الراحل فريد بلكاهية، ظلّ حضور الكفّ يتمظهر بحمولته الشعبية، التي تحيل على التميمة

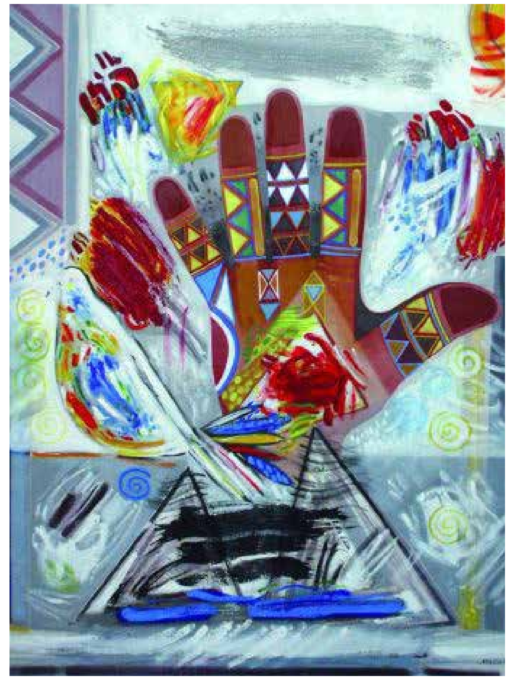
الحمولة الوجدانية والجمالية لكلّ فنان على حدة، واستناداً كذلك إلى مرجعياته الثّقافية والفَنّيّة والمعرفية.

ففي كثير من أعمال الفنان الراحل فريد بلكاهية ظلّ حضور الكف، وليس اليد، يتمظهر- من بين علامات أخرى مشابهة- بحمولته الشعبية، التي تحيل على التميمة، أي بما يزكي دلالته على اتقاء العين الشريرة ودرء الحسد وتجنب الأخطار، التي قد تتسرب من تلك النظرة الخاصة التي يوجهها الآخر - الخصم الحسود - الذي لا يملك من قوة للتأثير على عدوه المحتمل، سوى تلك النظرة الشزراء، التي تشبه السهم القاتل. حيث تظهر اليد كعلامة مائزة، في مجمل أعمال هذا الفنان؛ وهي شاخصة، متحدية ومتصلبة، كأنما تنتظر خطراً داهماً قد تبعث بكيميائه أي عين عابرة.

ولعل ما يزكي هذا المعنى الشعبي، هو ذلك الاختيار الفَنّي الذي تبناه بلكاهية، رفقة بعض زملائه من الفنانين المغاربة والأجانب في ستينيات القرن الماضي، والداعي إلى تبني المورو ث الشعبي البدوي - عوض المورو ث التربوي الاستعماري الفرنسي - بأبعاده الأمازيغية والعربية الإسلامية، وامتداداته الإفريقية والأندلسية، موضوعاً للعمل الفَنّي، بما يجسده هذا الاختيار من توظيف للموضوعات المحلية واستعمال للأدوات والأصباغ الطبيعية، التي تنتمي للبيئة الشعبية نفسها من جهة. كما تجلَّت بعض ملامح هذا التوجه، من جهة ثانية، في وفاء فريد بلكاهية، بوجه خاص، لتلك السندات المستخلصة من جلد البقر والماعز والخرفان، التي كان يباشر عليها العمل، بعدما يكون قد عالجها كيميائياً، وهو ما ظلّ حريصاً عليه، في معظم أعماله، حتى آخر أيامه.

وعلى النقيض من ذلك تماماً، تحضر اليد في أعمال الفنان الراحل محمد الدريسي، الذي اشتهر بأسلوبه المشوه، الذي يتناول الكائنات المعدمة، المهشمة والملقاة على هامش المجتمع، كعنصر طاغ ومهيمن، ضمن مشهد عام، تبدو فيه أجساد كائناته الهشة، الهلامية، الفقيرة مستلقية مثل مخلوقات خارجة، للتو، من الجحيم.

إذ تبدو اليد المعروقة اليابسة الكظيمة في أعمال الفنان الدريسي، مثل محاولة يائسة لمواجهة خطر ما محدق. إنها تنتصب كفزاعة في فراغ، لا لكي تبعد هذا الخطر، وإنما لتداري فزعاً هائلاً، أو لتخفي بؤساً مستشرياً أتى على روح الإنسان، أو بالأحرى ما بقي من إنسان. إنها، بمعنى آخر، يد معاتبة، محتجة



من أعمال الفنان عبد الحي الملاخ



من أعمال الفنان محمد الدريسي

وناقمة، كانت، بكلّ تأكيد، تحيل على بعض تلك الحياة السفلى، التي كان ينتجها ليل طنجة (حيث عاش الفنان)...

أما حضور الكف في تجربة الفنان عبد الحي الملاخ، فهي لا تختلف كثيراً عن المعنى الذي كان يستند إليه الفنان الراحل فريد بلكاهية، وإن كان الملاخ يسوق، في سبيل الكشف عن خلفيات هذا التوظيف، بعض التفسيرات التي تجد لها مبرِّراً في درس التصوف بحصر الإحالة.

فإلى جانب حضور طائر الحمام وشكل الجنين وشجر النخيل في لوحة الملاخ، بما هي علامات تحيل على السلم والمستقبل والثبات، تبرز كذلك رسمة الكف داخل هذه البنية من الرموز، التي يسعى من خلالها، إلى إيجاد روابط رفيعة تصل بين أبعادها المختلفة، بالشكل الذي يوحي بالطمأنينة والصفاء والارتفاع، وكلها كلمات قد تجد لها موقع معنى في الخطاب الصوفي، إن بهذا القدر أو ذاك.

وعلى الرغم من ذلك، تنبغي الإشارة إلى أن مقترحي الفنانين فؤاد بلكاهية وعبد الحي الملاخ الصباغيين، على أهميتهما التاريخية وخلفيتهما الجمالية ومرتكزهما التقني، قد بقيا رهينين لمعيقات وكوابح تلك المعادلة التأويلية «السانجة»، من خلال ارتهانهما إلى الخلفية الثابتة المحنطة نفسها، بل والتزويقية أحياناً، التي لا تتعدى المعنى الواحد المسطح والواضح والشائع لدى عامة الناس، أي اعتبار الكف تميمة تقي من العين. في حين اعتبرت تجربة محمد الدريسي الجسورة والجريئة والمرعبة، من قبل عدد من النقاد والدارسين، انخراطاً ناضجاً في أفق مغاير يتجاوز المعطى والسائد والمتعارف عليه. إنها مغامرة فَنّيّة طالما كانت، قيد حياة هذا الفنان، ترعب الجمّاعين وتتحاشاها صالات العرض، كما ينفر منها هواة اقتناء الأعمال الفَنّيّة، بسبب جرأتها الزائدة وخوضها في موضوعات، مازال يتجنبها كثير من الفنانين ويحاذرون الاقتراب منها، كما لو كانت وباء معدياً!.

هوامش:

1 - جون بيرجر «بيكاسو: نجاحه وإخفاقه»، ت: فايز الصياغ، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2010م، ص: 223.

2 - غي غوتيي «الصورة: المكونات والتأويل»، ت وت: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2012م، ص: 8.

(*) شاعر وفنان تشكيلي من المغرب

”في لوحة الملاخ، تبرز رسمة الكفّ بالشكل الذي يوحي بالطمأنينة والصفاء والارتفاع، وكلها كلمات قد تجد لها موقع معنى في الخطاب الصوفي“

قال أرسطو: «يزعم أنكساغور أنّه إنّما بسبب أنّ الإنسان يملك يديْن هو أذكى الحيوانات. لكنّ المعقول هو أن نقول بالأحرى إنّ لديه يديْن لأنّه الأكثر ذكاء». (الفقرة 10 من كتابه أجزاء الحيوان)- هذه المفارقة التي صاغها يونانيّ من النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد لا تزال تلقي بكلكلها على كلّ استشكال فلسفي، لدلالة اليد أو منزلتها في ترتيب معنى الإنسانيّة إلى حدّ هيدغر ودريدا.

يد الفلاسفة

د. فتحي المسكيني

> اليد - إذاً - بمثابة مكافأة، نالها الإنسان كمقابل مناسب على كثرة الذكاء الذي يتمتَّع به دون سائر الحيوان

لا يتعلق الأمر بمجرّد عراك حول الأولويّة، بل بقرار صعب إزاء علاقة اليد الإنسانية بالكينونة في العالم أو علاقة اليد بعالميّة العالم. افترض أرسطو أنّ الطبيعة لا تختار من الممكنات إلّا ما هو أفضل: فمجرّد امتلاك الأيدي لا يجعل من البشر أكثر الحيوانات ذكاء، بل العكس: إنّ الذكاء هو الذي صنع الأيدي. وجد الإنسان نفسه مزوّداً بأداة مناسبة تماماً لما يريد أن يفعله. وحسب أرسطو فإنّ اليد ليست مجرّد أداة بل هي «مجموعة من الأدوات» أو هي «أداة تقوم مقام أدوات كثيرة». اليد إذن بمثابة مكافأة نالها الإنسان كمقابل مناسب على كثرة الذكاء الذي يتمتع به دون سائر الحيوان: إنّه قادر على اكتساب أكبر عدد ممكن من التقنيات، واليد هي أكثر الأدوات نفعاً. وإذا كان الحيوان يتقن طريقة واحدة في الدفاع عن نفسه لا يمكنه استبدالها فإنّ الإنسان من خلال اليد يستطيع أن يتقن أنواعاً لا حصر لها من الدفاع عن نفسه: يمكن لليد أن تكون «مخلباً، بُرثناً، قرناً، رمحاً، سيفاً..».، هي تستطيع أن تكون كلّ ذلك «لأنّها قادرة على الإمساك بكل شيء والقبض على كل شيء». ولذلك هي عضو يمكن أن يكون «واحداً أو مزدوجاً أو متعدّداً».

هذا التصوّر الأداتي لليد سوف نجد صداه عند الفارابي. قال في الفصل 21 من كتاب الآراء: «والآلات منها مواصلة، ومنها مفارقة من ذلك، مثل الطبيب؛ فإنّ اليد آلة للطبيب، يعالج بها، والمبضع آلة يعالج بها... والمبضع آلة لا تفعل فعلها إلّا بمواصلة الطبيب المستعمل له، واليد أشد مواصلة له من المبضع»، مع أنّ الفارابي يعمل في نطاق إشارات أرسطو عن اليد/ الأداة، فنحن نعثر هنا على خاطر فلسفي طريف: إنّ



اليد آلة ولكن «مواصلة» للطبيب، على خلاف المبضع الذي هو آلة ولكن «مفارقة» له. هذا التمييز خطير، لأنّه يشير بشكل خاطف إلى حدود التصوّر الأداتي لليد: إنّ اليد آلة ولكن مواصلة لنا أي محايثة للإنسان بما هو فاعل. انتبه الفارابي إلى أنّ اليد لئن كانت آلة كما ضبط ذلك أرسطو، فهي آلة تواصل الإنسان ولا تفارقه؛ أي هي تواصل عقل الإنسان ولا توجد بمعزل عنه مثل المبضع. ومن الطريف أنّ ابن سينا في موسوعة القانون في الطب اقترب من جهة أخرى من استشكال يحتوي هو الآخر على

عنصر مجدّد. ففي الكتاب الرابع الذي خصصه للحديث عن «الزينة وأدويتها» أفرد فصلاً عجيباً هو «فصل في تسمين عضو كاليد أو الرجل أو الشفة أو الأنف». اليد عضو يمكن تطبيبه، وفقاً لنوع من الزينة، أي وفقاً لموقف جماليّ مخصوص. وهذا قدر مثير من الخروج من نطاق اليد/الآلة إلى أفق اليد/ الزينة. طبعاً يمكن أن تكون الزينة أداتيّة؛ لكنّ طرح إمكانية «تسمين اليد» يعني إمكانية العمل على تحويل العضو الطبيعي إلى عضو جماليّ. والجمال ليس آلة. إنّه غاية ذاته كما سيقول كانط.

سوف يظلّ هذا الغموض في معنى اليد سائداً إلى حدود هيغل، مروراً بالفلسفة الحديثة (ديكارت)، حيث يحصل أوّل انفجار للمفهوم التقليدي لليد.

ففي الفقرة 196 من المقالة الرابعة من كتاب مبادئ الفلسفة، ذكر ديكارت قصّة فتاة قطعوا لها يدها، لكنّهم أخفوا عنها هذا التشويه بواسطة ثياب معيّنة، ولكونها لا تعلم بأمر اليد المبتورة فهي قد واصلت الشعور بآلام تطرأ على تلك البقعة من الجسم التي لم تعد موجودة، في هذا الإصبع أو ذاك منها. لكن تفسير ديكارت ينطوي على طرافة خاصة، قال: «إنّ أعصاب يدها، والتي كانت تنتهي عندئذ في المرفق، كانت تتحرك فيها بنفس الطريقة التي كان يجب أن تكون عليها في السابق عند أطراف الأصابع، من أجل أن تُحدث للنفس في الدماغ الشعورَ بهذه الآلام المشابهة. وهذا يبيّن بكل وضوح أنّ ألم اليد لم تشعر به النفس، باعتبارها توجد في اليد، بل باعتبارها توجد في الدماغ».

في أفق نظرية النفس التقليدية لم يكن يمكن للفلسفة أن تنظر إلى كينونة اليد بما هي كذلك. ليس فقط «ألم اليد» بل حتى وجود اليد لم يكن حاسماً في بلورة دلالتها الفلسفية. اليد ليست مكاناً للنفس؛ ولذلك يفترض ديكارت أنّ شعور الفتاة ذات اليد المبتورة بألم في يدها المفقودة هو ناتج عن ألم النفس وليس عن ألم اليد. كأنْ يقول: اليد غير ضرورية كي نشعر بالألم في أيدينا. الألم يحدث في النفس، والنفس في مكان آخر.

ولكن هل كان للفيلسوف التقليدي يدٌ؟

لطالما شغل كانط التفريق الفلسفي بين اليد اليمنى واليد اليسرى. هل ذلك في طبيعة المكان في ذاته أم في موقف الملاحظ؟ ويقرّر بأنّ ما يجعل اليد يمنى أو يسرى هو مجرد علاقة بين الملاحظ والموضوع. كان مشكل كانط أن يجد تسويغاً ترنسندنتاليّاً لمفهوم اليد في أفق الذات. لم يكن يسائل نمط كينونة اليد بما هي كذلك. ولهذا ما أكثر ما أصاب الشاعر الفرنسي Péguy Charles في سخريته الرشيقة من فيلسوف الذات المتعالية: «الكانطية لها أيادٍ محضة، ولكن ليس لها أياد [إمبيريقية]»(1). محضة أي بلا خطيئة ولكن أيضاً بمعنى أيادٍ مجرّدة أو فارغة. قال بولس: «فأريد إذن أن يصلّيَ الرجال في كل مكان، رافعين أيادي طاهرة». (الرسالة الأولى إلى تيموثاوس 2، 8). علينا أن نرى التورية على الانزياح بين «المحض» (الموجود في عنوان كتاب كانط الأكبر «نقد العقل المحض»، و«الطاهر» (المتأتي من التعاليم المسيحية عن الطهارة). الطاهر/المحض إذن ليس له يد بشرية أي بالمعنى المسيحي «يد خطّاء» وبالمعنى الحديث «يد واقعية».

والأمر القطعي الكانطي في واحدة من صيغه الخمس الواردة في تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق والتي تقول: «افعل على نحو بحيث أنت تعامل الإنسانية سواء في شخصك أو في شخص أيّ إنسان آخر دائماً وفي نفس الوقت كأنّها غاية وليس فقط كمجرّد وسيلة أبداً»- هذا الأمر اعتبره الشاعر الفرنسي بيغي غير قابل للتطبيق إلى حدّ المفارقة المشار إليها: إنّ الكانطية تخاطب كائناً يمكن أن تكون له «يد محضة»، أي يمكن أن يكون له مفهوم (فلسفي، ترنسندنتالي، أخلاقي..) عن اليد، ولكن ليس له «يد» في عالم التجربة. قال بيغي: «ونحن، بأيادينا المتصلّبة، العجراء، الآثمة، نحن في بعض الأحيان لدينا أياد ممتلئة».

كان ينبغي انتظار هيغل حتى ينفجر التصوّر الفلسفي التقليدي لليد، ويخرج تماماً من نطاق اليد/ الأداة أو اليد/المبتورة، اليد/ خارج النفس، إلى أفق اليد باعتبارها تعبيراً عن الروح أو تجلّياً لها. - ففي الفصل الخامس من كتابه فينومينولوجيا الروح تعرّض هيغل بشكل تأمّلي إلى مسألة اليد، وفي الموضع الفلسفي الذي من شأنها: أي في نطاق «ملاحظة علاقة الوعي بالذات مع فعليّته المباشرة»، وهو يعني بذلك في نطاق تعرّض فيه إلى مناقشة الأساس الفينومينولوجي لعلوم من قبيل «علم الفراسة» (Physionomik) و«علم فراسة الجمجمة» (Schädellehre). ولكن كيف؟

ما ينبغي تسجيله أوّل الأمر هو أنّ المشكل قد انتقل مع هيغل من مستوى الآلة إلى مستوى العلامة. علينا أن نقرأ قسمات أو ملامح الجسد البشري كما يقول نفسه من خلال وجهه أو من خلال جمجمته. لكنّ ذلك لا يعني أنّ الروح أي ميدان المعنى أو ميدان اللغة، هو ما يقوله «عظم» بشري. ما يعترض عليه هيغل هو أنّ

"كان ينبغي انتظار هيغل حتى ينفجر التصوّر الفلسفي التقليدي لليد، ويخرج، تماماً، من نطاق اليد/ الأداة أو اليد/المبتورة، اليد/ خارج النفس، إلى أفق اليد، باعتبارها تعبيراً عن الروح، أو تجلّياً لها"

اعتماد العلم الحديث للملاحظة مقياساً لمعرفة حقيقة البشر سوف يؤدّي إلى قول من قبيل: «هل تكون كينونة الروح إلّا عظماً» (..dass das Sein des Geistes ein Knochen ist). لكنّ العظم ليس ذاتاً.

في هذا السياق الدقيق يؤكّد هيغل على أنّ «خارج» الروح لا يمكن أن يجعل «باطن» الروح مرئيّاً لنا إلّا بوصفه «عضواً»: «الفم الذي يتكلّم واليد التي تعمل (die arbeitende Hand) والساقان». الفم واليد والساق هي لدى هيغل «الأعضاء الفاعلة والمنجزة، التي في ذاتها تمتلك النشاط بوصفه نشاطاً أو تمتلك الباطن بما هو كذلك». والطريف هنا أنّ هيغل يضع اليد جنباً إلى جنب، ليس فقط مع الفم، بل مع اللغة والعمل أيضاً، وكلّ ذلك باعتبارها «تجلّيات (Äusserungen) حيث لم يعد الفرد يحتفظ بذاته أو يمتلكها، بل يترك الباطن يأتي خارج ذاته تماماً، ويتخلى عنه إلى الغير». اليد تعبّر عن باطن الروح بأن تتركه يأتي إليها في شكل تعبير عن الذات بشكل خارج عنها. اليد لا توجد خارج النفس وبمعزل عنها كما رأى ديكارت، بل اليد هي تعبير يجسّد الروح خارج ذاتها.

وحسب هيغل فإنّ أعضاء الفم واليد والساق، أي اللغة والعمل، هي تعبّر «كثيراً جدّاً» ولكن أيضاً «قليلاً جدّاً» عن باطن الروح. «كثيراً جدّاً لأنّ الباطن نفسه قد انبجس فيها فلم يعد من تقابل بينهما؛ وهي لا تمنح فقط تعبيراً عن الباطن، بل الباطن نفسه مباشرةً؛ وقليلاً جدّاً، لأنّ الباطن، في اللغة والعمل، هو قد جعل من نفسه آخر، ومن ثم هو تخلى عن نفسه بذلك إلى عنصر التحوّل»... وإنّ أكبر مكسب فلسفي هنا هو بيان هيغل لتلك «الدلالة المزدوجة، المتضادة» (die doppelte, entgegengesetzte Bedeutung) لعمل اليد: إمّا أنّه هو «الفردية الباطنية وليس عبارتها» أو «من حيث هو أمر خارجي، هو فعليّة حرّة إزاء الباطن».

هذا الالتباس، حيث إنّ العضو لا يوفّر التعبير المبحوث عنه، دفع هيغل إلى نقل المشكل من «العمل» إلى «العلامة» (das Zeichen). هنا أمكن النظر إلى اليد ليس من جهة ما تفعله، بل من جهة ما تشير إليه. هنا تصبح اليد مثل كوكبةٍ من النجوم، جملة من خطوط الكفّ علينا قراءتها. وحسب هيغل فإنّ «خطوط اليد هذه» هي شيء خارجي تماماً بالنسبة إلى «قدر الإنسان المفرد» هل تكون حياته طويلة أم قصيرة.

قال: «إنّ اليد، بلا ريب، لا يظهر أنّها شيء

> «هيغل يضع اليد جنباً إلى جنب، ليس، فقط، مع الفم، بل مع اللغة والعمل، أيضاً»

خارجي إلى هذا الحدّ بالنسبة إلى القدر، بل هي، بالأحرى، تتعلّق به، باعتباره شيئاً باطنيّاً.. ولكن أنّ اليد ينبغي أن تمثّل (الذي في ذاته) الخاص بالفرديّة بالنظر إلى قدرها، فإنّ ذلك من اليسير أن نراه، انطلاقاً من أنّه إنّما هي، مباشرة بعد عضو الكلام، وكأفضل ما يكون، ما به يبلغ الإنسان إلى التجلّي والتحقيق. إنّها الصانع المفعم بالروح الذي يصنع سعادته؛ ويمكن للمرء أن يقول إنّ كينونتها هي ما يفعله الإنسان، إذ فيها، من حيث هي العضو النشط لاستكماله لذاته، هو يكون حاضراً بوصفه من يهب الروح (Beseelender)، ولأنّه هو في الأصل قدره الخاص، هي إذن سوف تعبّر عن هذا (الذي في ذاته)».

بين خطوط اليد والقدر، ثمّة صلة ما، ولكن ليس بشكل لاهوتي: إنّها تعبير عن «باطن» ذات ما، عن شيء ما يظلّ دوماً دفيناً «في ذاتها»، دون أن تقول شيئاً محدّداً، أي شيئاً «خارجيّاً». ليست اليد مجرّد «عضو»؛ ما هو عضوي لا يقول شيئاً. فالروح ليست عضواً. ولذلك فإنّ النظر إلى دلالة اليد في حدود كونها عضواً هو حصرها في علاقة يعتبرها هيغل علاقة خارجيّة فحسب: «حيث يسقط الباطن والخارج أحدهما خارج الآخر». لا يأتي باطن الذات إلى التعبير عن نفسه، بوصفه عضواً، بل بوصفه نوعاً من «التجلّي» الذي يشير إلى ما لا يمكن للوعي أن يراه. ما يميّز اليد هو كونها تقع في منطقة وسطى بين «العضو» و«الفعل»: ما تكونه وما تفعله لا يلتقيان. ذلك بأنّ الأعضاء لا تستطيع حسب هيغل أن تكون «تعابير عن الباطن» (als Ausdrücke des Inneren)، إذ أنّ كل ما تفعله اليد هو مهدّد بأن يتحوّل إلى «واقعة» (eine Tat) حاصلة أو قائمة، أي إلى شيء «خارجيّ» بحت، مشتّت عنّا، وبالتالي يفقد علاقته بما هو باطني فينا. لا يتجلّى الإنسان ولا يتحقّق إلّا بقدر ما يحتمل قدره، أي شكل حياته باعتبارها قدراً خاصاً. لكنّ لا يدخل في علاقة روحية مع قدره إلّا بقدر ما يفعل وليس فقط بقدر ما يكون. ولذلك فهو لا يستطيع أن يدخل في علاقة مع قدره الخاص إلّا باستعمال يديه كأدوات كينونة.

لقد نقل هيغل مسألة اليد من نطاق العضوي إلى أفق الروحي. لم تعد اليد ما «هي» بل ما «تقوله». إنّ خطوط الكفّ جزء من خارطة روحية أوسع: تضمّ نغمة الصوت وحجمه، وهما بدورهما جزءان من خارطة أوسع: هي اللغة، ليست أيّ لغة، بل تلك اللغة التي كُتبت باليد، اللغة المكتوبة أو «المخطوطة»- كأنّ المخطوط (Schrift) هو رسم «بخطوط



اليـد» (Handschrift)، وكأنّ «حــروف» اللغــة هــي «حــروف» الـروح. وفجـأة تنـزاح اليـد مـن الخارجيّـة البسيطة للأعضـاء، كأشـياء طبيعيـة، إلـى الخارجيّـة «المتكثّرة» للفعل (عمل اليد بشكل «غيـر عضـوي») والقـدر (تشـكيل حيـاة الوعـي بوصفها تجلّيـاً من تجلّيـات الـروح فـي العالـم). وهكذا فإنّ ما هو «خارجي» لا يوجد في «الخارج» بالضرورة. إنّ اليد عضو خارجي لكنّ فعلها هو تعبيـر عـن قـدر مـا. وبالتالـي فـإنّ الفعـل اليـدوي هـو فعـل روحـي. ويفتـرض هيغـل أنّ أرقـى فعـل لليد هـو الكتابـة: هـي فقط تنقل «قسمات» اليد إلـى مسـتوى «نغمـة الصـوت» البشـري، وذلـك مـن خـلال اللغـة بوصفها مقـام تحويـل مـا هـو باطنـي فـي أنفسنا إلـى «تعبيـر»، أي إلـى خارجيّـة «الفعـل» التاريخـي أو «القـدر». كلّ كتابـة تنطـوي علـى قـدر مـا. وذلـك أنّها تأخـذ عبـر اليـد وجـوداً أكثـر رسـوخاً مـن أيّ فعـل عضـوي. إنّـه وجـود اللغـة. لغـة «الفـم» ولكـن أيضـاً لغـة «المكتـوب»، باعتبـاره «مخطوطـاً»، أي كتابـة باليـد تنجـح فـي توفيـر «التجلـي» المناسـب للـروح الكلّـي.

ليـس ثمّـة «باطـن» مغلـق علـى نفسـه، بـل فقـط «طبيعـة معيّنـة» أو «خصوصيّـة» (-Eigentüm lichkeit) معيّنـة للفـرد هـي الأجـدر بـأن تكـون «ماهيـة فعلـه وقـدره»، ومـن ثـمّ فـإنّ مـا يتميّـز بـه الفـرد فـي «فمـه ويـده وصوتـه وكتابتـه اليدويـة» هـو تعبيـر عـن ذلـك الباطـن، بحيـث أنّ الفـرد يملـك بعـدُ «ظاهرتـه وخارجيّتـه»- أي طريقتـه الخاصـة فـي التعبيـر عـن باطنـه- وذلـك قبـل أن يأتـي إلـى التعبيـر عـن «فعليّتـه داخـل العالـم» (seiner Wirklichkeit in der Welt). نحـن لا نفعـل فـي العالـم إلّا بعـد أن نكـون قـد احتملنـا قدرنـا الخـاص، أي أظهرنـا أو أخرجنا باطن أنفسنا كما تقولـه طبيعتنـا الخاصـة فـي أفواهنـا وأيدينـا وأصواتنـا وخطوطنـا. يوجد الفرد في جسمه قبل أن يكـون فـي عالمـه. والرائـع فـي لغـة هيغـل أنّـه يجمـع بشكل لطيف في لفظة «Äusserung» بين «التجلّـي» أو التعبيـر عمّـا هـو باطـن و«التخريـج» لمـا هـو غيـر مرئـيّ فـي مـا هـو مرئـيّ: قسـمات اليـد (أو الوجـه أو الصـوت..) هـي «تجـلّ» روحـيّ أو «التعبيـر الخارجـي» عـن باطـن أنفسـنا دون أن نـراه. هـذا الجانـب غيـر المرئـي يتمثّـل فـي أنّـه لا يمكننـا أن نفصـل بيـن مـا هـو «تعبيـري» عمّـا هـو «خارجـيّ» فـي خطـوط أيدينـا، مثـلاً. ولهـذا السـبب يصـوغ هيغـل هـذه الجملـة التـي لا تخلـو مـن مفارقـة:

«هـذه القسـمات وحركتهـا هـي طبقـاً لمفهومهـا العمـلُ المحفـوظ، الباقـي لـدى الفـرد، وحسـب علاقتـه بالعمـل الفعلـيّ، هـي المراقبـة والملاحظـة الخاصـة لـه، التجلّـي بوصفـه تفكّـراً فـي التجلّـي الفعلـي».

اليد هـي في نفس الوقت ودونما انفصال عضو «خارجـي» و«تعبيـر» عـن شـخصيتنا العميقـة. كذا نفس الأمر مـع الصوت والخطّ. مـا هـو «خارجـي» ليـس خارجيّـاً فقـط. بـل هـو «ظاهـرة» أي نمـط ظهور ما هو باطني في أنفسنا، وليس ذلك غير شكل الروح الذي يسكن عالماً ثقافيّاً ما. ولا نعبّر عـن أنفسنا إلّا بقـدر مـا ننتمـي إليـه. يـد الفلاسـفة هـي تفكّـرٌ فـي يـد العالـم الـذي ينتمـون إليـه.

> يفترض هيغل أنّ أرقى فعل لليد هو الكتابة

هامش:

1 - «Le kantisme a les mains pures mais il n'a pas de mains».


جورج يرق

جورج يرق: الرواية لا تطعم خبزاً..

حوار: نسرين حمود (بيروت)

بين عيش الحياة، بتفاصيلها، والكتابة عنها، اختار جورج يرق (مواليد 1958) الخيار الأوّل، وحصر الكتابة بـ«أكل العيش».
في روايته الأولى «ليل» (دار مختارات، الطبعة الأولى، 2013)، يرتفع منسوب اللمحات الساخرة في ثنايا الفصول، لا سيّما من الكتّاب والنقّاد، ويرد على لسان البطل مروان حبيب أن الأدب لا يغيّر العالم، وهو ليس سوى «مؤانسة وإمتاع». وفي «حارس الموتى» (منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2015)، الرواية التي وصلت إلى لائحة «بوكر» القصيرة للعام الجاري، حبكة تشويقية تنقل القارئ مع «عابر ليطاني» الهارب من ضيعته خشية من اتّهامه بجريمة لم يقترفها، إلى برّاد الموتى، على طريقة أغاثا كريستي!
يقف يرق، في روايتيه، اللتين تخوضان في الحرب، موقفاً ضدّ القتل المجّاني والقهر اليومي، وضدّ الميليشيات وصنّاع الفساد المتدثّرين بالعفّة، ويبني العلاقات بين أبطاله في «ليل» على خطّ، يدخل «فيسبوك» في نسجه.
حول الروايتين وشجون الكتابة، يدور الحوار الآتي:

يتسلّل إلى القارئ الشعور بأنّ رواية «ليل» ليست باكورة أعمالك، ويقود البحث في الأرشيف إلى معلومة، مفادها أنّك كتبت روايات وكتباً لآخرين...

- الكاتب الشبح مهنة قائمة بذاتها، ورائجة في دول الغرب أكثر، مقارنةً بالعالم العربي. في مراهقتي، غادرت بلدة أبلح (ضواحي مدينة زحلة) إلى بيروت، حينها، اتّخذت قرار العيش من القلم، وعملت محرّراً وصحافياً وسكرتير تحرير ومدقّقاً لغوياً وكاتباً شبحاً لروايات وكُتب عرفت شهرةً، وذاع صيت عدد من كتّابها، حتى وصلت إلى مرحلة الغثيان من الطفيليّين على الكتابة الصحافية، فتركت هنا كلّه ورائي، وتفرّغت، تماماً، للكتابة الروائية، وسأصدر روايتي الثالثة مطلع العام المقبل (المحرّرة: عنوانها الأوّلي «دون جوان الفيسبوك»). كما أنوي الكتابة للتليفزيون، لأن غالبية الأعمال الدرامية اللبنانية فقيرة، وآتية من كوكب آخر، لا يمتّ إلى الواقع اللبناني بِصلة، وتشكو من الركاكة والتطويل. الكتابة للتليفزيون هي باب رزق لي. الرواية لا تطعم خبزاً، وصيد الجوائز ليس متاحاً على الدوام. ما العمل، إذا ابتُليت بحرفة الأدب؟

يكرّر بطلا «ليل»: مروان، وكاترين، الإشارة إلى قانون مدينة «ليون» الفرنسية الصادر في أواخر القرن الأول الميلادي، والقاضي بإلزام الراسبين في المباريات الأدبية، بمحو كتاباتهم بألسنتهم، منعاً من انتشار أدب من الدرجة الثانية. لو طُبّق هذا القانون اليوم، كم ستفرغ المكتبة العربية، لا سيّما من الروايات التي لم نعد نعثر على غيرها، من الصنوف الأدبية، في إصدارات دور النشر؟

- من الواضح أن الجوائز الأدبية ساهمت في حدوث طفرة في عالم الرواية، وهذا جيّد. بيد أن الظهور السهل لعالم الرواية فتح المجال لكتّاب يجهلون أصول اللغة العربية والفنّ الروائي؛ ما أفرز أعمالاً رديئةً ملآنةً بالأخطاء، خاصة مسابقة «بوكر» بنسخاتها التسع، وبعض تلك الأعمال بلغ اللائحة القصيرة من المسابقة! والسبب يعود إلى غياب منصب المحرّر الأدبي المحترف عن غالبية الدور العربية. يضطلع هذا المحرّر - عادةً - بمهمّة التصرُّف في مخطوط الرواية، لأنّه يملك إحساس القارئ الجيّد، ويتمتّع بثقافة لغويّة متقدّمة، كما أن أواصر صلته بعالم الرواية متينة.
في أثناء عملي في دارين للنشر، هما (الساقي، والآداب)، وقعت بين يديّ روايات لأسماء معروفة تزخر بالأخطاء اللغوية والحشو والركاكة في التعابير، وهذا - بالطبع - يقلّل من مهابة النصّ.

تَتّهم الجوائز الأدبية، إذاً، بأمر نشر الروايات الرديئة؟

- دور النشر شريكة أيضاً، نظراً إلى أن الجوائز (للمثال: «البوكر») تطلب من كل دار عربية أن تتقدّم إلى مسابقتها بثلاث روايات. عموماً، إن دور النشر الحقيقية الاحترافية نادرة، وما حفلات التواقيع التي تنظّمها عند إصدار الروايات والكتب الجديدة، في معارض الكتب، سوى تجارة بحتة؛ لأن هدفها بيع الكتاب، وردّ تكلفة الطباعة لا الإضاءة عليه.

في «ليل» - أيضاً - تحيي أدب الرسائل، عبر وساطة «فيسبوك». كم أثرت وسائل التواصل في الأدب؟

- الـ«فيسبوك» عالم واقعي ميداني، يسمح للكاتب بتصيُّد الأخبار وبناء عالم روائي، خصوصاً إذا كان غير اجتماعيّ. حين دخلت الـ«فيسبوك»، قرّرت أن أعدّ فضاءً روائياً، انطلاقاً من هذا العالم، و- تحديداً- من باب الرسائل، عبره، وبالفعل، كتبت فصلاً من رواية بعنوان «سبع حيوات على الفيسبوك» ونشرته مطلع 2009، في الملحق الثقافي التابع لجريدة «النهار» اللبنانية (المحرّرة: توقّف عن الصدور قبل نحو ستة أشهر) ، ثم عدلت عن متابعة كتابة الرواية لأسباب شتى، أهمّها أن الكتابة تستدعي انقطاعاً عن الناس، وأنا، في ذلك الحين، لم أكن مستعدّاً للعزلة. عموماً، أرى أن الـ«فيسبوك» حرّر الكتّاب من سلطة مسؤولي الصفحات الثقافية ورؤساء التحرير، فكلّما كان لهؤلاء الكتّاب أصدقاء على الموقع، انتشرت مناشيرهم بدون منّة من أحد! ومن الملاحظ أن الصحافة الثقافية بدأت تخسر من سلطتها، وأن الذين يتولّون إدارتها باتوا يستعينون بـ«فيسبوك» من أجل الترويج لمقالاتهم.

لكن، ألا ترى، من جهة ثانية، أن أخبار الـ«فيسبوك» الخفيفة أثّرت في القراءة الحقيقية، مع الإشارة إلى أن بطلة «ليل» كاترين بو زيد العمياء، هي قارئة نهمة وذوّاقة أدب، تذكّرنا بمقالة للشاعر أنسي الحاج بعنوان «نوبل لقارئ»؟

- القراءة نظام حياة؛ «فيسبوك» أو غيره لن يؤثّر على قارئ منتظم يشتري الرواية، ويتابع جديد الكتب، ولو أنّ هذه الفئة ضئيلة في العالم العربي. أمضي وقتي على الشاطئ، وقلّما أعثر على من يمسك بكتاب في أثناء الاسترخاء تحت الشمس.
بالعودة إلى «ليل»، كاترين هي قارئة حقيقية ومحنّكة، تميّز الأدب الجيّد من الأدب الرديء، ولا تحتفظ، في مكتبتها، سوى بالكتب الممتازة. أمّا في ما يتّصل بأنسي الحاج، فإن اسم عابر ليطاني بطل «حارس الموتى»، هو تحيّة مضمرة له، فقد كان الشاعر الراحل يوقّع مقالاته الأخيرة في «النهار»، بِاسْم «عابر».

البطلان: (مروان، وعابر) في «ليل» و«حارس الموتى»، هما مسيحيّان، يعيشان في الشطر الشرقي من بيروت، وهاربان من ماضيهما، وقاتَلا في ميليشيا مسيحية، وقد أفرزت عزلة الأوّل، في الدير، احتماءً من قوى الأمر الواقع، مثقفاً، وأفرز اختباء الثاني، في برّاد الموتى، لصّاً. كما أن وصال مروان والبطلة كاترين العمياء دفع، بالأوّل، إلى الكتابة، لكن إعجاب عابر ليطاني بالراهبة، مديرة المستشفى، قاده نحو التكسُّب غير المشروع. في الروايتين يقلّ الوصف لمصلحة السرد، وتبدو النهايتان مفتوحتَيْن. هل رسمت خطةً لكلّ من المخطوطين قبل أن تباشر الكتابة؟

- على الكتابة أن تكون صادقة؛ استولدت شخصيّات روائية من بيئة أعرفها جيّداً نتيجة عيشي فيها، وإن لم أشترك في الحرب. كنت ضدّ العنف والقهر والموت، لذا اتّخذت موقفاً سلبياً من صُنّاع الحرب، ليس أبلغ منه سوى استبدال سروال المقاتلة في «حارس الموتى» بعَلَم الميليشيا، التي كان عابر يقاتل في صفوفها! عن أي قضية يتحدّث السياسيّون، حين يخوضون أمر النقاش في الحرب؟! أنا، على غرار مروان وعابر، أحيا اليوم بالصدفة، لأن رصاص القنص أخطأني مراراً، إذ سكنت مدةً في جوار خطوط التماس بين المنطقتَيْن المتحاربتَيْن. وكذلك أنقذني الحظّ من بضع قنائف عشوائية! في سردي سخرية لاذعة من عالم الميليشيات، كما من تجارة الدواء، وأفضلية تطبيب المقاتل على المدني في المستشفيات، وفساد بعض رجال الدين. أنطلق، في سردي، من مكان أعرفه جيّداً، وأترك نصّي يقودني. الإبداع الكتابي يتمثّل في إيجاد حلول للمشكلات التي تعترض الكاتب في أثناء الشغل الأدبي، والمقدرة على الإجابة عن سؤال: ماذ بعد؟ لست ممّن يضعون خطّة قبل استهلال مخطوطهم. الكتابة متاهة. أسعى إلى النهاية المفتوحة كي أترك للقارئ حرّيّة اختيار الخاتمة التي تروقه.

هل خرجت من هذه المتاهة رابحاً؟

- الزمن سيفصل في الأمر. كلّما قرأ المرء أكثر، عرف كم هو صغير. التواضع الأدبي فضيلة.

تكثر المقالات المُحتفية بالروايتَيْن، ولو أنّك تقف موقفاً معادياً من النقّاد، على لسان مروان في «ليل»، وتقول، صراحةً، أنّهم يُشتَرَوْن ويُباعون.

- صحيح، كان النقد بحقّ الروايتين جيّداً. ثمة نقّاد شرفاء، وهم قلّة قليلة جدّاً، مستَثْنَوْن من «الشراء والبيع». لكن الجوّ الثقافي الذي أعرفه عن كثب هو جوّ نميمة وحقد وطعن في الظهر! الصحافة، في العالم العربي، مهنة تغبن ممتهنها، ولا تسمح له بعيش كريم. ثم، يأتي دَور دُور النشر التي تأكل تعب الكاتب، ولا تسيه إلّا الفتات اليسير. في هذا الإطار، لا أعرف رقم الطبعة التي وصلتها «ليل»، وكمّ الأرباح التي يراكمها الناشرون القراصنة جرّاء ذلك! طبعتُها، بدايةً، على نفقتي الخاصّة، لكني اضطُرّرت إلى أن أضع اسم «دار مختارات»، على غلافها، لأضمن دخولها مسابقة «البوكر 2013» التي لا تعترف بالنشر الخاصّ. ثم، صدرت، عن ثلاث دور للنشر، طبعة ثانية منقّحة من الرواية، مع غلاف جديد. وهنالك محادثات في شأن تحويلها فيلماً سينمائياً.

ماذا أضاف وصول روايتك إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر للرواية العربية؟

- مدعاة ابتهاج أن تصدر أربع طبعات، لرواية، خلال سنة. والطبعة الخامسة قريباً.عدا الانتشار اللافت، سمح لي وصول روايتي إلى القائمة القصيرة للبوكر أن أسافر في فئة الدرجة الأولى، وأن أقيم في فندق باذخ، وأن أسافر، للمرّة الأولى، إلى دولة عربيّة، وأن أتعرّف إلى أناس كثر، فضلاً عن عدد كبير من المقابلات الصحافية والمتلفزة. أرى هذا كلّه مهمّاً جداً. فأنا أفضّل عيش الحياة على الكتابة عنها، ولم ألتزم بمهن تتطلّب دواماً كاملاً حتى لا أُحرَم حرّيّتي، لا سيّما الذهاب إلى البحر وممارسة أهمّ متعتَيْن لي: السباحة، والمشي على رصيف طويل ملتصق بالشاطئ. وقد وضعت روايتي الثالثة، هناك، على وقع الموج.



كارل أوفه كناوسجارد

الرّوائي النرويجي كارل أوفه كناوسجارد:

الرواية تميل إلى حجب العالم بدلاً من كشفه!

حوار: جيمس وود

ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

لم يكن عنوان رواية «كارل أوفه كناوسجارد» (1968م) ذات الستّة أجزاء، «كفاحي»، الباعث الوحيد لحالة الجدل التي أثارتها روايته، بسبب تشابه اسمها مع العنوان الّذي اختاره هتلر لسيرته الذّاتيَّة، بل تمادي الرّوائي النرويجي في تعريته للحياة الخاصّة لأصدقائه وعائلته، بما في ذلك زوجته السّابقة، وجَدَّته. مع ذلك، حظيت الرواية بمراجعات إيجابيَّة واستحسان القرّاء درجة وضعتها في مصاف أعظم ظواهر النشر في النرويج حتّى الآن؛ إذْ تشير تقديرات إلى أنّ واحداً من كلّ عشرة نرويجيّين يمتلك نسخة من تلك الرواية التي صدرت، تباعاً، في الفترة بين 2009م إلى 2011م.

رُشحت الرّواية للكثير من الجوائز، داخل النرويج، وخارجه وتُرجمت إلى 22 لغة حتّى الآن، وقد صدرت الترجمة الإنجليزيَّة للجزء الخامس من الرّواية، شهر مارس/آذار الماضي، عن (كُتب أركيبلجو) في الولايات المتّحدة، و(هارفيل سيكر) في بريطانيا. وأثارت نقاشاً نقديّاً تجاوز ما أثارته أيّة ترجمة أخرى داخل الولايات المتّحدة، منذُ رواية الشّاعر التشيلي «روبرتو بولانو»، 2666م.

هذا النجاح دفع النّاقد الأدبي الشّهير في صحيفة «نيويوركر»، «جيمس وود»، إلى أن يدير لقاءً صحافيّاً مفتوحاً مع الرّوائي النرويجي، على هامش المهرجان السنوي الأدبي الثالث، النرويجي الأميركي، في أوسلو. كان الحضور في البَهْو الرئيس في مركز الكُتّاب في الجهة المقابلة، من الشّارع، للقصر الملكي، قد فاق قدرة المركز على الاستيعاب، فاحتشد الزوّار المتأخّرون، خائبي الرجاء، في المقهى المجاور.

- حظيت أجزاء روايتك السّتّة بترحيب كبير، بوصفها أنموذجاً استثنائيّاً لجرأة الأدب- جرأة الاعتراف والاجتراء على الشّكل. أحياناً، تخفّض رهانك درجة، قد تتلاشى معها الحكاية أو الدراما، والصراع والحبكة.

- كانت كتابة هذا الشيء مصدر تنكيل بي، لا سيّما الكتاب الثالث؛ لأنّه يُروى من منظور صبيّ بين السّابعة والعاشرة من عمره، وهو منظور أحمق. كنت أشعر، طوال الوقت الّذي قضيته في كتابة تلك الكتب السّتّة، بأنّ تلك الكتابة ليست جيّدة. الجميل منها- في اعتقادي- الصفحات الافتتاحيّة الخمس من الكتاب الأوّل، التي أتأمّل فيها الموت. حين كُنّا ننشر ذلك الكتاب، طَلَب منّي المُحرّر حذف تلك الصفحات، بحجّة اختلافها الشديد عن باقي الكتاب، وكان على حقّ. ربّما، صار الكتاب أفضل، لكنني كنت في حاجة إلى مكان في الكتاب، تكون فيه الكتابة جيّدة. لقد أمضيتُ أسابيع تلو الأخرى في هذا الجزء، وفي ظنّي أنّه نثر حداثيّ عالي الجودة. باقي الكتاب لا يلبّي معاييري في الكتابة، حقّاً.

- لكن الوعي بهذا، في أثناء الكتابة، ألا يجعلها كإجراء تجربة؟

- بلى.

- إنّها جرأة بطريقةٍ ما، ألا تتّفق معي؟

- لا علاقة للجرأة بحالتي تلك، بل هو القنوط والإحباط. لم يكن أمامي سبيل كي أورّط نفسي في الكتابة إلّا على هذه الشّاكلة؛ أي أن أفرض عليها الكتابة، بسرعة كبيرة ودون تحرير، هكذا أضع ما لديّ على الورق. خلاف ذلك، سأعجز عن إنجاز الكتاب. لدي حسّ شديد الانتقاد للذات، بالنسبة إلى كاتب، وقد انعكس هذا الحسّ على المشروع. كان تعذيباً. كان لديّ صديق قرأت له كلّ شيء عبر الهاتف؛ الثلاثة آلاف والستّمئة صفحة في أثناء كتابتها، وكان مضطرّاً إلى أن يقول: جيّد، لابُدَّ أنْ تواصل.

- الثيمة الكبرى، في عملك، هي المعنى وضياعه. ثمّة عبارة رائعة في كتاب «أدورنو» «الجدل السلبي» تذكّرني بكتابك، يقول «أدورنو»: لو كان الفكر- حقّاً- مستسلماً للموضوع، ولو أنّ اهتمامه ينصبّ عليه فعلاً، لا على المقولة؛ فإنّ تلك الموضوعات نفسها ستبدأ بالإفصاح عن نفسها أسفل العين المتمهّلة. ألا يبدو ذلك وصفاً معقولاً لِما تسعى لإنجازه؟

- إلى أقْصَى حدّ. قبل أن أكتب «كفاحي»، راودني إحساس بأنّ الروايات تميل إلى حجب العالم بدلاً من كشفه؛ لأنّ أشكالها متطابقة. الأمر نفسه بالنسبة إلى الأفلام التي ينصبّ اهتمامها على هيكل السّرد. أغلب الأفلام، على أيّ حال. كنت أفكّر في ذلك، وفي العالم الّذي يأتي إلينا- في العادة- منقحّاً، من خلال نشرات الأخبار ووسائط الميديا: الشكل ذاته، واللّغة ذاتها، فيجعل كلّ الأمور متشابهة. كانت هذه مشكلة، عانيت منها قبل أن أبدأ كتابة «كفاحي». لم يكن الشكل التقليدي للرواية ملائماً. لم أثق به للأسباب التي أسلفتها. الآن، لا أعير العالم الكثير من الاهتمام، لست حاضراً فيه، بل مُنْسَلِخاً عن كلّ شيء. أنا مشغول جدّاً بنفسي وبعقلي. لا صِلة لي بهذا العالم، لكن، في أثناء الكتابة، تنشأ تلك الصِّلة. هذه طريقتي للكشف عن عالمٍ ما. لكنّها مشكلة شخصيّة، وليست عامّة.

- بل مشكلة عامّة، في ظنّي. أحد الأشياء المثيرة للانتباه التي كانت تجري، في الأدب النرويجي- لا ريب- وفي الروايتَيْن: البريطانيّة، والأميركيّة، هو الإصرار على تحطيم الأشكال؛ لا بسبب القاعدة المابعد حداثيّة التي تفرض على الكاتب تحطيم الأشكال، بل، على النقيض- تقريباً- رغبةً في الظّفر بمزيد من المصداقيّة أو محاكاة الواقع، وثمّة يقين أنّ السبيل الوحيد إلى ذلك من خلال كسر قوانين الواقع- بالضبط- كما تصف.

- يجري شيء كهذا في الفنّ والأدب، دائماً؛ لهذا السبب لا تتشابه فنوننا مع فنون العصور الوسطى؛ لأنّنا نحتاج طريقة جديدة نرى بها العالم. وكما كشف الشكلانيون الرّوس فإنّ السبب الّذي جعل «تولستوي» عظيماً هو جعله العالم غريباً، لنتمكّن من رؤيته: هذا التزام الأدب، في رأيي.

- في عملك، هناك كفاح لاستعادة المعنى؛ المعنى الّذي يفلت من بين أيدينا كلما تقدّم العمر، وثمّة كفاح- أيضاً- مع اللّغة. في الكتاب الثاني- مثلاً- تُشير إلى لوحة لـ«أنزلم كيفر»، وتقول- ربّما، على سبيل المبالغة- أنّ أعظم ما فيها أنّها «لا تتعلّق بالأفكار»، كأنّك ترغب في غسل يديك من اللّغة، بطريقة ما، ومع ذلك ترجع إليها على نحو بَيِّن، تضطرّ إلى ذلك؛ لأنّ الإفصاح عن الرغبة هو الوسيلة الوحيدة لتخطّيها.

- نعم، رغم صعوبة الحديث عن ذلك. في الكتاب السّادس، أناقش قصيدة لـ«باول سيلان» طوال ثلاثين صفحة تقريباً. «سيلان» هو أكثر شاعر اقترب من ذلك الصّمت. ما جرى في ألمانيا (الهولوكوست) عصف بلغته؛ لغة هتلر التي لا يمكنك استعمالها؛ لا يمكنك استعمال كلمة أرض أو دم. القصيدة تأمُّلٌ لمعنى الهولوكوست ومعنى الموت. الحال أنّك حين تشير إلى كلمة موت، تتمثّل، أمّا الموت نفسه فـ«لا»: إنه عدم؛ سيلان على الحدّ الفاصل بين العدم والمعنى. وكل ما يسعني هو الإشارة إليه. لقد بلغ هذه التخوم، ولديّ رغبة حقيقيّة للوصول إليها بنفسي، لكني أعجز.. مُحال. أحاول تصوّر عالم بلا كلمات، عالم بلا لغة، والعالم يتقوّض: هباء.. فَوْضى. اللّغة هي ما يصنع العالم، وهي- أيضاً- ما يجعله يتبدّد، والكتابة نضال مستمرّ لتجديده.
الشّعر هو الوسيط المثالي. لكن، إنْ لم تستطع كتابة قصيدة، تتّجه إلى التالي بالأهميّة.. تحاول الإفلات من الشّكل؛ هذا ما سعيت إليه. بعدئذ، في غضون خمس سنوات، يتبدّد أثر تلك الطزاجة، وتضطرّ إلى الاستمرار.

....

المصدر:
http://www.theparisreview.org

بمجـرد عودة الفرنسـيين من عطلهم الصيفية، بين سـبتمبر ونوفمبر مـن كلّ عام، يبدأ عالم النشـر بالغليان، ومعه موسـم الجوائز الأدبية. هذا الحدث الثّقافي التقليدي في فرنسـا، غدا مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بدينامية ثقافية وإعلامية تشرك المجتمع الفرنسي في التجارة الثّقافية والمتعـة المعرفيـة. مـا هي كواليس هـذا الدخول الثّقافي؟ كيف يتمّ نشـر أزيد مـن 600 كتاب في ثلاثة أسابيع؟ وهل يمكن الحديث عن لعبة إعلامية؟ أم أنه مجرد احتفال بالأدب؟

الدخول الأدبي الفرنسي ليس مجرَّد احتفال بالأدب!

سعيد بوكرامي

الدخول الأدبي، تقليد فرنسي سنوي عريق، يعود إلى العام 1880. لكن الدخول الأدبي الفرنسي ليس قديماً قدم الكتاب وصناعته، على الرغم من أن وسائل الإعلام الفرنسية تميل إلى جعلنا نعتقد أن هذه العادة الفرنسية قد تواجدت منذ الأبد في فرنسا. ولا شك أنه استثناء ثقافي دعم مكانة فرنسا وامتدادها الفرنكفوني، لكنه لم يصنع دائماً أدباً رفيعاً كما قد يسطع أحياناً من القارات البعيدة والمغمورة، ليجد الفرنسيون أنفسهم مضطرين لترجمته ومحاولة فرنسته، بل إن الأدب الفرنسي الجيد قدم مع المهاجرين ومن البلدان الفرنكفونية على الخصوص.

ومع ذلك تبقى سمة الاحتفاء بالأدب وترويج الكتاب خاصية فرنسية انبثقت من داخل الصالونات الأدبية، التي كانت نشيطة بشكل خاص في أواخر القرن التاسع عشر. وللعلم فقد تم إنشاؤها في القرن السابع عشر، حيث كان المثقفون والأدباء وعرابو الأدب يجتمعون لبحث ومناقشة أحوال الأدب والفَّن والسياسة، وعلى وجه التحديد الإنتاج الأدبي المعاصر. خلال هذه اللقاءات، كان يحضر بالاضافة إلى أدباء مرموقين الأخوان غونكور. أما تصور فكرة «الدخول الأدبي» فقد استحدثه إرنست رينان في عام 1880، عندما كان جول وادمون المرجعين الأدبيين الباريسيين، وغيرهما قادرين على جعل عالم الأدب أكثر ازدهاء وإشراقاً وإشعاعاً. وللرفع من الإنتاج وتشجيع الكتّاب المعاصرين على منافسة الأدباء المكرّسين، بادر الأخوان غونكور إلى تنظيم مسابقة لمكافأة أفضل عمل سردي فرنسي نشر خلال السنة. وسرعان ما انتقل الشغف بالغونكور من فكرة وتصوُر إلى روح منافسة بين الكتّاب، ولكن بالتحديد بين الناشرين الذين تحولوا إلى أعداء ناعمين استولوا على سوق النشر ومبيعاته، وحاولوا تجنيد دورهم ووسائل الإعلام عامة والإعلام الثّقافي خاصّة، للظفر بالجوائز الأدبية، التي بدأت تبتكر تدريجياً جوائز أدبية منافسة للغونكور ودائماً بإيعاز من دور النشر وبعض النقاد المؤثِّرين في الوسط الأدبي. فظهرت جائزة فيمينا عام 1904 وجائزة رونودو في 1926 وجائزة أنتيرأليي 1930 وجائزة ميديسيس التي ظهرت بعد الحرب العالمية. وهكذا خلق التنافس على الجوائز دينامية إيجابية بين الأدباء والناشرين على حد سواء، تبدأ- عادة- كلّ عام في منتصف شهر نوفمبر.

لكن سياق «الدخول الأدبي» لم يبرز لأول مرة إلّا في صحيفة الفيغارو عام 1936 لما وضعت العبارة بين مزدوجتين، مما يعني أن السياق دخيل أو غير شائع بين القراء. وفي الواقع، لم يشهد عالم النشر طفرة كبيرة إلّا في العام 1980 حيث سيتحول سوق الكتاب إلى موسم ثقافي واحتفالي سنوي، أدى إلى ازدهار النشر وسوق الكتاب وجذب القراء، فإذا حدث وأخفق ناشر في استعداداته واختياراته، فإن العام يقضيه في كساد وخسارة. وبذلك أصبحت الرهانات الاقتصادية مهمة، خاصّة في السنوات الأخيرة التي عرفت



أزمة ملحوظة في عالم النشر، وأصبح عدد النسخ التي تسحب من كتاب فائز بإحدى الجوائز يتناقص. وتسوق صحيفة «كتاب إبدو» المتخصصة في عالم الكتاب أمثلة عن نسب مبيعات الكتب الحاصلة على الجوائز: فمثلاً، معدل مبيعات الفائز بالغونكور تصل إلى (300) ألف نسخة، وجائزة رونودو (150) ألف نسخة، بينما جائزة فيمينا (100) ألف نسخة... لكن منطق الناشرين التجاري القائم على الترويج للكتاب الأدبي بشتى السبل لحصوله على جائزة معينة ومن ثم الرفع من مبيعاته، منطق لا يعجب البعض بدعوى أنه يجعل الدخول الثّقافي يعرف بعض الانحرافات التي تنهب ضحيتها نصوص أدبية رفيعة ودور نشر صغيرة أو مغمورة.

وبعيداً عن البعد التجاري الذي يطبع الدخول الأدبي الفرنسي، يبقى هذا الحدث مناسبة للاحتفال بالأدب بحماس كبير تعكسه وسائل الإعلام، في مقدّمتها الصفحات الثّقافية للصحف المشهورة مثل لوموند في ملحقها الخاص بالكتب، وصحيفة لوفيغارو والمجلة الأدبية التي تفرد ملفات عن الكتب المرشحة للجوائز أو الفائزة بها وصحيفة «ثقافة بوكس» التي تعد سنوياً ملفاً شاملاً عن الدخول الثّقافي. كما تعقد موائد مستديرة كما كان يفعل برنار بيفو مع برنامجه الشهير «أبوستروف» أو ما يقوم به باقتدار الصحافي والكاتب فرانسوا بوسنيل في برنامجه على القناة الفرنسية الخامسة «المكتبة الكبيرة» والذي ساهم في ترويج الكتاب والتعريف بالكتّاب على نطاق واسع. كما اهتم بشأن المكتبات ومشاكلها... وهذه الصفحات والبرامج الأدبية حول نمط الكتابة الأدبية الفرنسية وموضوعاتها وحكاياتها، تبقى وسائط فعالة لمناقشة النصوص الأكثر رواجاً واكتشاف الأعمال الجيدة حتى وإن كان أصحابها كُتّاباً مغمورين أو شباباً، خاصّة أن الموسم الأدبي يتزامن مع فترة إعلان الفائزين بالجوائز الأدبية الكبرى، وهذا يوفر للقارئ والناقد عنصرَي الإثارة والمتابعة، فيسيل بذلك مداد الصحافة الثّقافية وتزداد تكهنات النقاد وتهافت القراء.

هذا العام، يعرف الدخول الأدبي الفرنسي، صدور عدد مهم من الكتب الأدبية الجديدة. ومقارنة بالسنوات الفائتة تم تسجيل انخفاض طفيف حيث سيصدر حوالي 560 كتاباً بين روايات ومجاميع قصصية ودواوين. دور النشر العريقة مثل دار غاليمار وسوي ومينوي ولافون وأكت سود وكريستيان بورجوا بدأت منذ منتصف أغسطس/آب الماضي في تزويد المكتبات ومراكز البيع بكتب أدبية جديدة باللغة الفرنسية والمترجمة، وستستمر عملية التوزيع إلى غاية أواخر شهر أكتوبر/تشرين الأول.

66 رواية ستصدر لكتاب جدد يقتحمون عالم النشر ويعدون بمفاجآت جديدة كما يحدث عادة كلّ سنة. أما الأسماء المكرسة فهي حاضرة بقوة وستتنافس، كالعادة على الجوائز المعروفة: غونكور، رونودو، ميديسيس، فيمينا، أنتيرأليي أو الجائزة الكبرى للرواية التي تمنحها الأكاديمية



الفرنسية. وتتضمن اللائحة: فيليب فورست، الذي حصل على جائزة الغونكور للسيرة الذاتية في أوائل يونيو عن كتابه «أراغون» الصادر عن (دار غاليمار)، ياسمينة خضرا، لوران موفينيي، جان بول دوبوا، لوران غودي، فرانسوا بيغودو، كارين تويل، ريجيس جوفري، كريستوف دوني والحاضرة الأبدية! منذ عام 1992 إيميلي نوثومب وإريك إمانويل شميث وغيرهم. وفي الآداب الأجنبية، ينتظر القارئ جيم هاريسون، ديفيد فان، عاموس عوز، ودونالد راي بولوك وغيرهم. وفي ما يلي لائحة بأهم الروايات الصادرة في أغسطس الماضي: «اللعبة الكبرى» سيلين مينار، منشورات ضفاف الفرنسية. «التركة» جان بول دوبوا، دار لوليفيي. «العيش بالقرب من أشجار الزيزفون» سرد جماعي، فلاماريون. «اسمعوا هزائمنا»، للوران غودي، أكت سود. «السيد اوريغامي»، لجان مارك، غاليمار. «الجزيئات»، فرانسوا بيغودو. «عبور رواد الفضاء»، إليتزا جورجيفا، غاليمار. «بابل»، ياسمينة خضرا، فلاماريون. «تابع»، لوران موفينيي وتصدر خلال هذا الشهر عن دار مينوي.

ومن الروايات الأجنبية، التي صدرت خلال أغسطس/آب الماضي: «يهوذا»، عاموس عوز، غاليمار. «ياك فالي مونتانا»، سميث هندرسون، بيلفو. «حب متوحش»، كاثرين دان، غاليميستر. «على هذه الأرض كما في السماء»، لدافيد إنيا، ألبان ميشيل. «صبي فريد»، كيت سمرسكيل، دار كريستيان بورجوا.

ومن الأعمال المنتظر صدورها خلال هذا الشهر: «المشعوذ العجوز»، للراحل هذا العام، جيم هاريسون، فلاماريون. «عامان وثمانية أشهر وثمانٍ وعشرين ليلة»، سلمان رشدي، أكت سود. «رحلة هانومان» أندريه إيفانوف، دار ترايبود، و«الغرفة المظلمة»، لإسحاق روزا، عن دار بورجوا.

وتبقى التسريبات التي تدعمها دور النشر تزيد من حماس القراء والنقاد على حد سواء إلى أعمال بعينها. مثل رواية إريك فويار التي صدرت في 14 يوليو/تموز عن دار أكت سود، والتي يمنح فيها الكاتب الكلمة لثوار الباستيل عام 1789. كما تنشر الدار نفسها سيرة المخرج الفرنسي جان لوك غودار، التي أنجزها تييري فوغير في قالب روائي تمزج بين تاريخ فرنسا وسيرة الفنان الكبير، ويتوقع أن تكون مفاجأة أدبية. كما وفرت دار ستوك أعمالاً جديدة لأدباء معروفين وجدد.

كما ستشهد الأعمال الشعرية إصدارات متميزة سواء لدى السلسلة العريقة لابلياد أو لدى دور متخصصة مثل فايار أو ميركور أو غاليمار. كما ينتظر القراء مذكرات الشاعرة مارسلين ديسبورد فالمور و«حياة ممتدة» لرامبو وأعمال الشاعر الروسي أوسيب ماندستام وغيرهم.

ولا يخلو الدخول الأدبي أيضاً من نصوص مفتوحة ومذكرات منها ما صدر في أغسطس/آب الماضي ومنها ما هو منتظر صدوره في أكتوبر القادم بمعدل 87 كتاباً بين أغسطس/آب وأكتوبر/تشرين الأول. من هذه الأعمال مراسلات بين ستيفان تسفايغ ورومان رولان (1928 - 1940) لألبان ميشيل، وستنشر دار أليا «المقدس في الحياة اليومية» للفيلسوف ميشال ليريس.

يُعَدّ الكاتب الصيني «شيو تسي تشين» واحداً من أبرز كُتّاب الأدب الصيني المعاصر. وُلِد عام 1978 في إحدى قرى شرق الصين. تخرَّجَ في كلّيّة الآداب بجامعة بكين، ثم حصل على درجة الماجستير.
صدر له أربع مجموعات قصصية، وثلاثة روايات، بالإضافة إلى رواية «بكين.. بكين» التي تُرجِمت إلى عدّة لغات، منها الإنجليزية، والألمانية، كما صدرت، مؤخَّراً، نسختها العربية عن «دار العربي للنشر»، بالتعاون مع «بيت الحكمة»، في الصين.



شيو تسي تشين

شيو تسي تشين..

الذين يعيشون في ظلّ بكين

حاورته: نسرين البخشونجي

موضوع روايتك «بكين.. بكين» يتحدَّث عن الفساد، والمخدِّرات، والعلاقات غير الشرعية، والفقر.. وكلّها مشكلات تعاني منها العواصم الكبرى. هل تعتقد أن لهذا السبب تَمَّ ترجمة روايتك، إلى عدّة لغات؟

- الطبيعة البشرية عالمية، كما تتشابه الحضارات المختلفة، في مناطق عديدة، في مراحل مختلفة من التطوُّر؛ حيث يجري تقاسم المزايا والمساوئ، كالفقر، والفساد، ومهن الأسواق السوداء... لا أحدَ يستطيع أن يهرب من هذه الأوضاع.

شخصيّات روايتك بسيطة، لكن العلاقات فيما بينها تبدو شديدة التعقيد.

- بالفعل؛ العلاقات المعقَّدة بين شخصيات الرواية مصدرها العلاقات المعقَّدة في حياتهم الحقيقية. كتبت عن الحياة في الصين المعاصرة، المتفوِّقة، حاليّاً، أكثر من عصورها السابقة، وعن الفترة الزراعية، ثم الفترة الصناعية، ورصدت التعايش في عصر العولمة... في هذه المحطّات تحوّلات كبرى تطرح العديد من القضايا والتفاصيل التي تؤثِّر

في حياة الناس اليومية.

يدور جزء كبير من أحداث الرواية أمام جامعة بكين. وأنت متخرّج في هذه الجامعة. إلى أيّ مدى اعتمدت، في كتابة رواياتك، على شخصيات حقيقية وواقعية؟

- في هذه الرواية، أنا واقعيّ جدّاً. فالعديد من المواقف والتفاصيل نبعت من واقع خبرتي الشخصية، ما رأيته، وما سمعته جعلني أتألّم كثيراً، وقد فكّرت في ما هو أكثر من ذلك: أردت تقديم شخصيّات من بكين، وأن أكتب عن مشاعرهم، وعواطفهم وحيرتهم، التي ظلت عالقة في ذهني، منذ كنت طالباً جامعياً. ربّما، لأني، آنذاك، لم أتمكّن من حَلّ أزمة الهوية، نفسيّاً، في مدينة حديثة مثل بكين؛ لذلك أردت أن أكتب عن أولئك الذين يعيشون في ظلّها، لكن الهويّة ليست عائقاً، فأنا أكتب لهم، وأكتب عن نفسي، أيضاً.

فتاة غريبة الأطوار تظهر في روايتك «بكين.. بكين»، لكنها تختفي، فجأةً، من النصّ! لسببٍ ما، يبدو أنك أخفيتها متعمِّداً.

- يبدو أنك قرأت الرواية بعناية فائقة، لذلك تنكّرت اختفاء الفتاة، شكراً لك! إنها تختفي على طول الطريق. في الأدب لابُدّ للشخصيات، في النصّ الروائي، أن تكون موجودة، من البداية إلى النهاية. لا ينبغي أن تختفي عَرَضاً. لكن، إلى يومنا هنا، أنا لا أعرف لماذا سمحتُ لهذه الفتاة الغريبة أن تختفي! ربّما لإيماني بأن الحياة مليئة بالفرص، وأيّ شيء يمكن توقُّعه لهذه الفتاة الغريبة.. أعتقد أن أفضل حَلّ هو اختفاؤها الغريب. وربّما جاء لتنكير البطل «دونهوانج» أنه ليس إلهاً. أدرك أن هذا الموقف كان قاسياً جدّاً على بطل الرواية، لكن.. هذه هي الحياة.

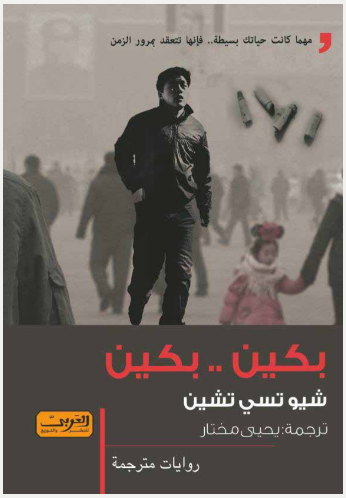
كونك نجماً من نجوم الأدب الصيني المعاصر؛ إلى أيّ مدى تشعر بضغط، حين تفكّر في كتابة رواية جديدة؟

- لا شيء يؤثّر على كتاباتي: لا الضغط، ولا النقد، ولا حتى الثناء. فأنا أكتب منذ سنوات طويلة، وصرت أعرف ما هو المطلوب، وما ينبغي فعله.

القارئ العربي يودّ أن يتعرَّف إليك، بشكل أفضل. كيف كانت طفولتك وبداية شغفك بالكتابة؟

- نشأت في منطقة ريفية، في وسط الصين، وتعلّمت كلّ أنواع العمل في المزارع، بما في ذلك إمساك الضفادع. في السادسة التحقت بالمدرسة، وكانت مدرستي في بيئة بسيطة. سافرت إلى بكين في الرابعة والعشرين من عمري، وفي السابعة والعشرين بدأت عملي محرّراً ثقافياً. طوال هذه السنوات (باستثناء العمل)، كنت أقوم بالقراءة والكتابة. لكن، بالنسبة إليّ، بوصفي كاتباً، وبغضّ النظر عن تعقيدات سيرتي الذاتية، أعتقد أن ثراء المرء الداخلي وحساسيّته هما الأكثر أهمّيّة، لأنهما يجلبان له الخبرات والأفكار الجديدة التي لا نهاية لها، ويسمحان بكتابة المزيد من القصص الرائعة وابتكار العبارات الفريدة من نوعها. الفنّان الحقيقي يحتاج إلى حياة طويلة لمعرفة كيفية التعبير عن نفسه، بشكل كامل؛ لذلك، من الأفضل أن لا تكتب قصّة واحدة في بضع كلمات، وأنا أرجو أن أكون فنّاناً يعيش بالكثير من التفاصيل.

أول رواية كتبتها كانت عام 1994. كنت، حينئذ، في السادسة عشر، لكني صرت جادّاً في الأمر عام 1997، حين بدأت أركّز، بشكل كلي، على الكتابة الإبداعية.



حدّثني عن الكتب التي أَثّرت فيك، على المستويَيْن: الإنساني، والمهني.

- الرواية الصينية الكلاسيكية «حلم الغرفة الحمراء» لـ«كاو تشوشين»، و«دعوة لحمل السلاح والتجوُّل»، للكاتب الصيني «لو شون»، و«بالتازار وبوليميندا» للبرتغالي «ساراماجو»، و«السمك المفلطح» للكاتب الألماني «غونتر غراس»، و«هديّة همبولت» للكاتب الأميركي «سول بيلو»، و«منعطف النهر» للكاتب الإنجليزي «ف.س. نايبول»، وكلّ أعمال الكاتب المكسيكي «خوان رولفو».

نشرت ثلاث روايات، وأربع مجموعات قصصية؛ إلى أيّ مدى تتّفق معي على أن الرواية تصنع نجوم الأدب، الأعلى مبيعاً؟

- بقدر ما يتعلّق الأمر بالروائي نفسه، تنبع شعبيّته من رواياته. لكن الرواية ليست هي الشكل الوحيد للأدب؛ هناك الشعر والقصص. كلّ شكل من الأشكال الإبداعية يمكن أن يحقّق المجد لمبدعه. في الوقت الحاضر، الشعبية للرواية، لكن أيّ شخص بارع في الأدب يعرف أن إنجاز المرء الإبداعي يرتبط، بشكل غير مباشر، بقدرته على التأثير في القرّاء.

من الذي يقرأ المسوَّدة الأولى لرواياتك؟

- زوجتي.

إلى أيّ مدى استفدت، على المستوى الإبداعي، من عملك، بوصفك محرِّراً في مجلّة «People's literature»، والتي تُعَدّ أشهر مجلّة أدبيّة في الصين؟

- هذه المجلّة هي جوهر الأدب الصيني المعاصر، هي الأقدم والأهمّ. وعملي يتيح لي متابعة كلّ ما هو جديد في سوق النشر، ليس، فقط، في الصين، بل على مستوى العالم، وهذه فرصة جيّدة. بالطبع، يفيدني ذلك جدّاً؛ حيث أقرأ أحدث الكتب سعياً لفهم وجهة نظر كُتّابها، أو بحثاً عن اكتشاف أساليب سردية جديدة، و- أيضاً- السعي لفهم الآخر كوسيلة جيّدة لفهم الذات واكتشافها، و- بالطبع- يتيح لي عملي معرفة موقعي بوصفي أديباً.



أمجد ناصر

في المشي والكلام

نعرف «الكوجيتو» الديكارتي الشهير: أنا أفكّر؛ إذن أنا موجود. الوجود هنا متحقّق بوعي ذاته ووعي منزلته في العالم. إنه وجود لا يبرهن عليه التفكير فقط بل يجعله مميزاً عن سواه. التفكير، هنا، هو أصل الكائن في العالم وعلامته المسجَّلة، وبما أن المشي (كما هو عند الفلاسفة المشائين) مرتبط بالتفكير، فليس كثيراً، والحال، أن نقول: نحن نمشي إذن نحن موجودون. مذ شعرت أن لي «عالمي» الداخلي الخاص. لي أسراري. لي تلك الصور والكلمات والترانيم التي تدوّم، على نحو غامض، في رأسي، صرت أمشي وحدي. يربكني الذين يتكلّمون وهم يمشون. خصوصاً الذين يتكلّمون بالهاتف المحمول وهم يغذّون الخطى إلى مكاتبهم المكفهرة، إلى مواعيد عمل مضجرة، إلى مدارس كئيبة، إلى لقاءات منذورة لفرح مأمول. لا أفهم كلّ هذا الشغف بالكلام في أثناء المشي، بهذه الآلة الحجاب التي تسمّى الهاتف النقّال، المحمول، الجوال، الموبايل إلخ. لغط هائل يدوّم فوق المدن الكبرى، ثرثرة لا نهائية تطفو فوق رؤوس أناس، لا يزيدهم الكلام إلّا وحدة وضجراً وعزلة.

«كلا، عيناي حزينتان». هذا ما قالته سيدة ذات جمال مؤلم وروح مرفّرفة، في هاتفها المحمول، وهي تغذّ الخطى بوقع غزالة شاردة إلى محطة قطار الأنفاق، ثم قبل أن تتوارى في جوف العالم السفلي سمعتها تقول لشخص على الطرف الآخر من الخط: «هل تظنني سعيدة؟». فكّرت في الشخص الأبله، أو الوحيد، الذي يغازل، بتحفظٍّ إنجليزيٍّ باردٍ، على ما يبدو، امرأةً كفرس عربية مطهمة، ثم فكّرت بأنَّ الحزن والوحدة والكآبة يمكن أن تتجرأ، بوقاحة، على الجمال فتنهشه بمخالبها، وأن هذا الهاتف الصغير قد يصلح لنجوى عابرة، ولكنه لا ينقل حرارة الأنفاس ولا انقباضات الأعماق ولا لغة العينين وتقلبات ألوانهما.

أعزو فشلي، في إقناع الذين يتكلّمون وهم يمشون، إلى خلل بين طرفي المعادلة. هناك خلل فعلاً. ثمة شخص يتكلم وهو يمشي، وشخص يصغي وهو جالس. الفجوة موجودة ولا سبيل إلى ردمها. لا يكفي أن يقول لك الطرف الآخر: نعم.. صحيح.. بالتأكيد، أنا معك، كي تردم الفجوة التي تفصلك عنه، أو كي يحقّق التواصل هدفه.

هنا يحصل، أيضاً، عندما تكلّم شخصاً، وجهاً لوجه، وتنصرف عيناه إلى تفقّد أثاث المكان، أو يتطلّع، فجأةً، إلى قميصك أو حذائك فتتابعه، وأنت تتكلَّم بارتباك، بنظراتك لتعيد الاتصال مرةً ثانيةً بعينيه. لتلتقط خيط السمع والفهم الذي انقطع فجأة بانصراف العين، وانشغالها بشيء آخر. فليست الأذن التي تسمع فقط، إنها العين أيضاً، فإن تكلِّم شخصاً ولا ترى عينيه يعني أنك فقدت الاتصال به. يعني أنه خرج عن المدار الذي تتحرك فيه.

ألهذا يحرّك الضريرون رؤوسهم، ويشخصون بعيونهم المطفأة في غير اتجاه، وهم يتحدَّثون أو يصغون؟ ألّا يبدو الأمر كأنهم يبحثون في سديم محاجرهم عن ذلك الشعاع الذي يصدر من العين التي تصغي أو تتكلم؟

أرتبك عندما يهاتفني شخص وهو يمشي. أتصور أن الآخرين مثلي لا يركزون في الكلام وهم يمشون. كأن ما يقولونه مجرّد ملء فراغ، أو محاولة عبثية لتبديد وحشة مقيمة. ينتابني إحساس مضحك أن الكلام يطير أثناء المشي. لا يرسخ. يطيش ولا يصل إلى هدفه. أنْ تتكلم مع شخص يمشي، بالنسبة لي، هو جهد ضائع، فهناك حواس أخرى تعمل بقوة وتستولي على منطقة التركيز في دماغ المستمع. هناك الحركة، البصر، الشمّ، التوازن. ولطالما وجدتني أعدت الجملة مرتين، أو ثلاث مرات، لكي أتيقن أنني أوصلتُ، إلى الماشي، ما أريدُ قوله، كمن يحاول، باستماتةٍ، رميْ سهم في قلب الهدف، لا بالقرب منه أو على حوافه. لذلك أعيد، فأضجر من نفسي، وأخشى أن يُضجر التكرار الطرف الآخر، أو يشعره باستهانتي بقدرته على الفهم.

قد يقول: لماذا تعيد؟

أو: لماذا تصرخ؟

هل أنا أصم؟

عندها يتأكد لي، على نحو مزعج، أن سهمي طاش.

مقالة في الحرّيّة..

طريق النظرية إلى الواقع العربي

خالد وليد محمود

«مقالة في الحرّيّة، أو الحرّيّة بوصفها حرّيّات»، عنوان الكتاب الجديد للدكتور عزمي بشارة، صدر، مؤخَّراً، عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الكتاب يقع في 200 صفحة، و يناقش قضية الحرّيّة، بصفتها مسألة متعلّقة بالأخلاق، انطلاقاً من شرط المسؤولية الأخلاقية، ومن كون الحرّيّة قيمة في حدّ ذاتها. وذلك على ضوء الأسئلة الراهنية الآتية: هل ثمّة علاقة بين الحرّيّات الشخصية والحرّيّات المدنيّة، والحرّيّات السياسيّة؟ وهل تصحّ التضحية بالحرّيّات المدنيّة، والحرّيّات السياسيّة لغرض الحفاظ على الحرّيّات الشخصيّة؟ وهل تحرير المجتمع والفرد من الإملاءات الدينية يكفي كي يمارس الإنسان حرّيّته؟

والكتاب هو نتاج تأمُّل ومتابعة، عن كثب، للواقع العربي وظروف تحوُّلاته السياسية، وتحوُّلاته الاجتماعية، ولعلّ الداعي إلى تأليفه يحيلنا إلى واقع حرّيّة التعبير عن الرأي، لا سيّما الرأي السياسي. في ظلّ ثورة التواصل الحديثة، والجيل الجديد من الحقوق، وواقع الحرّيّة وحدودها، يتساءل بشارة: هل تعزَّزت الحرّيّة مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي؟ ما العلاقة بين حرّيّة الفرد وحرّيّة الجماعة التي ينتمي إليها؟ ولِمَن الأولوية: أهيَ للمساواة أم للحرّيّات؟.

منتقلاً إلى الجوانب العملية، يتجاوز الكتاب الطرح التنظيري: يقتفي الفصل الأوّل، أثر لفظ الحرّيّة ودلالاته العربية، ويرسم له مخاضات وتحدّيات، أهمّها القدرة على مغادرة النقاش الفلسفي عن الحرّيّة، والانطلاق إلى مسألة الحرّيّات، وشروط تحقيقها، وحدودها، وعوائق تحقُّقها في المجتمعات والدول العربية.

وحول تصنيف الحرّيّات في العصر الراهن، يرى بشارة أن هذا التصنيف حاصل بين حرّيّات شخصيّة ومدنيّة وسياسيّة: «يمكننا موضعة حرّيّة الفكر والإبداع الفنّي، والأدبي، بين المدني والسياسي، حيث لا يزال النضال لتحقيقها مستمرّاً، أو بين الحرّيّات الشخصية والحرّيّات المدنيّة، حيث ما عادت ممارستها قضيّة سياسيّة». ويتابع، لافتاً إلى إمكان السعي إلى الحرّيّات وتحقيقها وصونها، بوصفها «حقوق المواطنة» في إطار الدولة فحسب: «أمّا الجماعة القائمة خارج الدولة فتحوي السلطة السياسية في باطنها هي ذاتها، ولا حقوق فيها للفرد بما هو فرد، بل استحقاقات وواجبات، تقابلها امتيازات مترتّبة على انتمائه إليها ومكانته فيها».

ويؤكّد المؤلِّف، في الفصل الثاني، على تعريف الحرّيّة بقدرة الإنسان على الحسم بين خيارات، وهي قدرة ملازمة له، يمتاز بها عن باقي الكائنات: «لا حرّيّة للكائنات التي تقع دون الإنسان، أو فوقه، الأولى بحكم طبيعتها، والثانية بحكم تعريفها. وميّزت الديانات التوحيدية الإنسان من الملائكة بهذه القدرة على الاختيار بين الخير والشرّ، وتجعل الإنسان كائناً أخلاقياً، يُتوقَّع منه التمييز بينهما واختيار أحدهما، مثلما يُتوَقَّع منه- بصفته كائناً عاقلاً- أن يميِّز بين الصواب والخطأ، أيضاً». أمّا (ولادة الإنسان حرّاً)، فيردّها بشارة إلى مفهوم آخر، يُقصَد به: «أنّه لم يولد عبداً»، وفي رأيه أنها مقولةٌ صحيحة موجَّهةٌ ضدّ العبودية بنفي طبيعتها. في حين يرى أن: «شروط الحرّيّة ومكوّناتها؛ أي الوعي

والإرادة، لا تتوافر في المولود البشري، عند ولادته مباشرة». وتبقى الحرّيّة، في مقالة بشارة، «مشروطة بالوعي والإرادة والقدرة على تحمُّل مسؤولية القرار المستقلّ، في مجالٍ ما، كي يكون للاختيار علاقة بهذا المجال؛ إذ لا معنى للحرّيّة في مجال ما إذا لم يكن للخيارات علاقة به».

في الفصل الثالث، يضع بشارة الفوضى الاجتماعية في خانة «أشنع أنواع الاستبداد»، لأنها تمنع ممارسة الحرّيّة بالضرورة، ولأن الحرّيّة غير ممكنة التحقيق إن سيطر التعسُّف والفوضى على حياة البشر، لكنها قابلة للتحقّق في ظلّ القوانين، على الرغم من قدرة هذه القوانين على حجب الحرّيّات. فبحسب بشارة، يجد العلماء صعوبة في التعامل مع فكرة الحرّيّة علمياً، ذلك أن الحرّيّة ليست هي المقابل للعلّيّة، ولا وجود لحرّيّة كوزمولوجية، وليس العلم رديفاً للحرّيّة فلسفياً، كما لا يؤدّي عبور حاجز الفكر الديني، إلى المجال العقلاني الوضعي، إلى الحرّيّة، بالضرورة. يقول بشارة: «إذا كانت الحرّيّة موضوع تنظيرات فلسفية ذات معنًى، فلا بدّ من أن تكون، في رأينا، تنظيرات فلسفية في مجال الأخلاق، وتتمحور حول مقولتَيْن: شرط الأخلاق حرّيّة الإرادة، والحرّيّة قيمة».

في الفصل الرابع، يرى بشارة أن الحرّيّة السالبة لا تظهر بذاتها في التاريخ، لا بوصفها حرّيّة اختيار مجرّدة، ولا بوصفها كسراً لأيّ قيد على هذه الحرّيّة. وفي المقابل لا تظهر الحرّيّة الموجبة وحدها من دون صيرورة تحرُّر؛ فالتصنيف القائم بين حرّيّة سالبة وأخرى موجبة هي- في رأي بشارة- ينتمي إلى تصنيفات عقلية لعناصر غير منفصلة في الظواهر الاجتماعية، مع الإشارة إلى أن الحرّيّة السالبة تنفي القيود، إنها: «التحرّر من إكراه الإنسان على اتّباع نمط حياة مفروض، ورفض تقييد حرّيّة الحركة، وتكميم الأفواه، وحظر التجمُّع، والسجن العشوائي. وهي إذا لم تشمل حرّيّة الإنسان بأن يقوم بأفعال معيَّنة تتجلّى في حرّيّات موجبة، وتوفير الشروط كي يمارس هذه الحرّيّات، فإنها تبقى مجرّدة».



ومن ناحية أخرى، يصف بشارة الفصل بين التحرُّر والحرّيّات بـ(المصطنع)؛ فالتحرّر عنده «انطلاق يحمل استعداداً للتضحية، وفرحَ الانعتاق، وقيَمَه الفاتنة، ويُنتج أدباً وفنّاً تحرُّريَّيْن... لكنه إذا لم يؤسّس للحرّيّات والحقوق والمسؤولية عن ممارستها، ينقلب- غالباً- إلى ضدّه. وهذا- في حدّ ذاته- ينفي التمييز بين الحرّيّة الموجبة والحرّيّة السالبة، على المستوى التاريخي، وإن صَحَّ التمييز لحظياً، وصدّقه الناس».

حول الانشغال الفلسفي بالحرّيّة، يدور الفصل الخامس من الكتاب، وفيه يواصل بشارة الخوض في النقاش الفلسفي المستمرّ في شأن العلاقة بين حتمية العلّيّة وحرّيّة الإرادة، ومن ثمّ الحقّ في محاسبة الإنسان، ولا يرى تناقضاً بين العلّيّة والحرّيّة، إذا يلخّص حرّيّة الإنسان بأنه، في فعله نفسه، يضيف سلسلة علّيّة جديدة ناجمة عن الإرادة والفعل، ويلفت إلى مسألة مرجعية مرتبطة بالحرّيّة، وهي كون هذه الأخيرة قضيّةً سياسة ومجتمع واقتصاد، في الفكر الليبرالي المعاصر. ويطرح الفصل السادس تساؤلات عدّة، يجعلها منصّات نقاشية لمسألة الحرّيّة والحرّيّات. يسأل: ما نوع الوعي اللازم لممارسة الحرّيّات السياسيّة؟ أتشترط ممارستها بها، أم أن ممارسة الحرّيّة هي شرط لتطوّر هذا الوعي؟ يقول بشارة إن الوصول إلى درجات عليا من الوعي ليس ممكناً من دون ممارسة حرّيّة الرأي والتعبير، والاجتماع، والاتّحاد، وحقّ الوصول إلى المعلومات، وغيرها من الحرّيّات المدنيّة. فتوافر الحرّيّات الفردية شرط الديمقراطية الليبرالية، وهي معطًى كجزءٍ من حقوق المواطنة الحديثة، ويسأل: «إذا وقعت المفاضلة بين الاستقرار وحفظ الحياة من جهة، والحرّيّة من جهة أخرى، فأيُّهما نختار؟» وهو، في نظره، السؤال الشائع، اليوم، في المجتمعات العربية؛ فالأنظمة الحاكمة تميل إلى تخيير المحكومين بين الاستبداد والفوضى، لكنه، مع ذلك، سؤالٌ وهميّ، فمن يعارض منح الناس الحرّيّات: المدنية، والسياسية، لا يدّعي- عادةً- تأييد الظلم، بل يقابل الحرّيّة بقيمة أخرى، مثل الوطنية أو الاستقرار والحفاظ على الأمن. فهو يتّهم مطالب الحرّيّات المدنية والسياسية بأنها مؤامرة خارجية.

وإجابة عن إشكالية الحرّيّة في العالم العربي، يدعونا بشارة، في الفصل السابع والأخير، إلى تأمُّل العلاقة بين الحرّيّة، والعدالة، والتعريفات المرجعية لهما في السرديّات العربية، ويصل بنا إلى إثبات الحرّيّة بوصفها شرطاً من شروط العدالة التي يتغيَّر مفهوم الناس لها، بالمعرفة والممارسة؛ فـ«نظرياً، أصبحت الحرّيّة مركّباً، لا يمكن تجاهله عند الحديث عن العدالة لأسباب ثلاثة: أولاً، ربّما يكون تقييد الحرّيّة أحد أهمّ التعبيرات عن اللامساواة في الحقوق؛ ثانياً، ربّما ينتج، من تقييد الحرّيّة بحدّ ذاته- لامساواة في الحقوق، ومن ثمّ يؤدّي إلى انعدام العدالة، لا سيَّما تلك العدالة التي تحاول فرض تصوُّر عن السعادة، قائم لدى من يفرضها؛ ثالثاً، لأن الحرّيّة أصبحت، من الناحية الفكرية، وفي حاجات الناس وتوقُّعاتهم وتطلُّعاتهم، أحد الخيرات أو إحدى المنافع الاجتماعية، والوطنية، فأصبح لزاماً- أيضاً- توزيعها توزيعاً عادلاً، حيث أصبحت الحرّيّة السياسية حاجةً إنسانيّة».

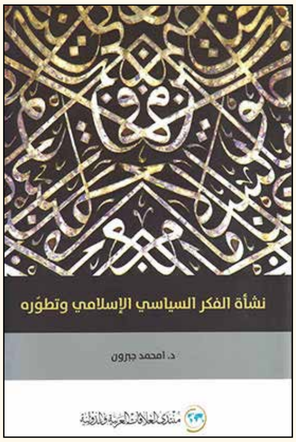
المدنية والعقلانية السياسية

د. خالد طحطح

يُعَدُّ موضوع الفكر السياسي الإسلامي من المواضيع الراهنية في ثقافتنا العربية، اليوم، بالنظر إلى الإشكاليات المحورية المرتبطة به، من قبيل الجدل بشأن الجذور المدنية للفكر السياسي وصفاته النوعية، وكذا إشكالية علاقة الدين بالسياسة والوحي، وغيرها من الموضوعات الآنيّة المرتبطة بموضوع الدولة الدينية والدولة المدنية.

تتبَّعَ الأستاذ امحمد جبرون، في كتابه «نشأة الفكر السياسي الإسلامي وتطوُّره» (دراسة في المثلث الإشكالي: المدنية، والأصالة، والعقلانية السياسية)، الصادر عن منتدى العلاقات العربية والدولية، في الدوحة، أواخر 2015م، المظانّ المختلفة ذات المنحى السياسي في الثّقافة الإسلامية، متجاوزاً بذلك المقاربات التجزيئية التي ركَّزت على فَنّ معيَّن من قَبيل الآداب السلطانية ومرايا الملوك، حيث انتشرت الدراسات التي تناولت هذا الجنس من الكتابة بالدراسة والتحليل والنقد، بكثرة، في العقود الأخيرة.

يقع كتاب «نشأة الفكر السياسي الإسلامي وتطوُّره» في 254 صفحة، وقد توزَّعت فصول الدراسة على أربعة



فصول رئيسة، هي: السلطة السياسية في دولة الرسول (صلّى الله عليه وسَلَّم): دراسة في الجذور المدنية لإشكاليَّتَي الشرعية والدولة، وفي الفكر السياسي الإسلامي قبل عصر التدوين، والفكر السياسي الإسلامي خلال عصر التدوين، والفكر السياسي الصوفي. ولأهمّيّة هذا الكتاب، في مجاله، فإنه حاز على جائزة المغرب للكتاب، لهذه السنة (2016م)، في صنف العلوم الإنسانية، وذلك مناصفةً مع كتاب محمد سرو الموسوم بـ«النظر والتجريب في الطبّ الأندلسي بين ابن رشد وابن زهر»، الصادر عن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثّقافة، في الرباط.

إن تجميع معطيات وأحداث وتواريخ وحِكَم من التراث الإسلامي بهدف ترسيخ تصوُّر معيَّن للسلطة، ورسم صورة عن الملك المطلق، يكون فيه الحاكم أداة للمحافظة على السلطة، وتكون الرعيّة في خدمة الدولة السلطانية، هو الشكل الذي غلب على إنتاجات القراءات الأرثوذوكسية للفكر السياسي الإسلامي. وبهذا الفهم التقليدي تعامَلَ جمعٌ غفير من المؤلِّفين مع الواقع الحالي؛ فيبدو زمن الكتابة وكأنه منفصل عن الزمن الذي تبلورت فيه الأفكار السياسية الإسلامية، كما لو أن التاريخ توقَّف منذ أمد بعيد، فليس هناك ما يعبِّر عن تميُّز أو إضافة تخترق الحالة التي يوجد عليها الحاضر الفعلي، إذ الطابع التكراري الذي تميَّزت به هذه النصوص، جعل أغلب الباحثين، ممَّن تناولوا التراث السياسي الإسلامي بالدراسة، يجمعون على التشابه الكبير بين النصوص السلطانية؛ فهي نصوص لا تنمو ولا تَغْتني ولا تتطوَّر. صحيح أنها كُتِبت في أزمنة متباعدة، ووُجِّهت إلى ملوك وأمراء من عصبيّات ودول مختلفة، إلا أنها، مع ذلك، ظلَّت تتناسل مستعيدةً

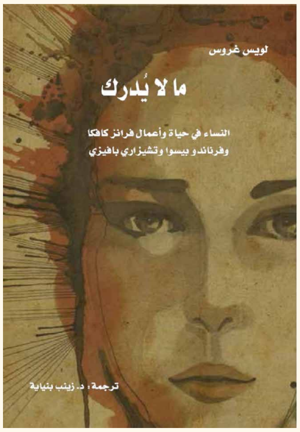
مضموناً معيَّناً، ووجهةً محدَّدة، من دون توليد أيّ أفق في الإبداع قادر على تطوير الرؤية وتنويع الخطاب رغم التجارب السياسية المتعدّدة التي عرفها العالم الإسلامي خلال حقب تطوُّره المتلاحقة والممتدّة داخل زمن التأريخ الإسلامي، في مجراه العام؛ فكُتّاب السلاطين الذين خدموا في سلك الدول لم يقدّموا إجابات مستفيضة للمشاكل الكبرى في عصرهم، كما لم يقدّموا مشاريع نظرية متكاملة تعالج الواقع المعيش، بل لجأ أغلبهم إلى الإحالة على الحكايات المدوَّنة في كتب الآداب والأحكام السلطانية.

إننا نجد أنفسنا، في كثير من كتب مرايا السلاطين، أمام النصّ الواحد- المتعدّد بفضل آليّة التناصّ، فالمحاور تتكرّر وتُعاد بطرق جديدة، فهل نستطيع القول إننا أمام نصّ واحد؛ أي إن التعدّد الظاهري للنصوص يخفي وحدة الرسالة الجامعة لكلّ هذه المصنَّفات، ويرتّب قواعد كتابتها ضمن نمط واحد لا يتغيَّر؟ في نظر عزّالدين العلّام لا يمكن اعتبار كُتّاب الآداب السلطانية أصحاب نظرية سياسية جديدة- باستثناء عبد الرحمن ابن خلدون- بل هم مجرَّد لواحق لِمَنْ سَبَقهم، أي حلقة في سلسلة طويلة، تبدأ من أبي بكر المرادي الذي نقل ما قاله المشرق حول السياسة السلطانية، ويلخِّص أبو القاسم بن رضوان ما قاله المرادي وأبو بكر الطرطوشي، ثم يكرّر أبو عبد الله بن الأزرق ما قاله كلّ هؤلاء على المنوال ذاته، ويرى أن هذه السلسلة سرعان ما تَكَسَّرَتْ وكَسَّرَت معها المجتمع السلطاني، بمؤسّساته التقليدية، أمام ضربات أوروبا الحداثة؛ فالعقل السياسي السلطاني الذي كرَّس نفسه، طيلة مئات السنين، لم يستطع تحقيق الصمود في أوَّل مواجهة بين الشرق والغرب، خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، لأنه خطاب لم يتطوَّر بالشكل الذي يمكّنه من الصمود في وجه المتغيّرات الجديدة التي بدأ التفكير السياسي الأوروبي يعرفها منذ القرن 16م، حيث تحرّرت السياسة- منذئذ، وبالتدريج- من تأثيرات رجال الدين، وسادت قيم المؤسّسات المدنية القائمة على مبادئ القانون والمواطَنة، وفصل السلطات، وغيرها.

إن الوظيفة الأساسية التي أُنشئت من أجلها الكتابة السياسة السلطانية- بحسب كمال عبد اللطيف- تتحدّد في الدور التبريري في إعادة إنتاج أخلاق الطاعة المدعِّمة للاستبداد السلطاني السائد، بالاستناد إلى قراءة معيَّنة للنصوص الدينية، تضع الملوك في مرتبة المستأمَنين على الدين، ومصير العباد، فالكاتب السلطاني يحاول التوفيق بين تجارب الأقدمين، وحِكَم الأوائل، وأقوال الملوك والحكماء، يضاف إليها حِكَمٌ من التاريخ المحلّي، ونصوص من الشرع الإسلامي، وذلك في إطار سعيه لإنتاج سياسية ملوكية تبرّر مشروعية استبدادية الدولة الوقتية، وتنتصر لتدابير السلطة السائدة واختياراتها، وتحذّر من مغبّة الخروج عنها، كما تنشر أخلاق الطاعة والصبر بين العامّة، وتحذّر من مغبة الخروج والعصيان، بحجّة المحافظة على النظام ووحدة الجماعة، وتجنُّب الفتن التي تُزهَق فيها الأرواح، فظلَّت، بذلك، حبيسة الفهم التقليدي والتفكير السياسي الموروث.

استوعب المؤلّف امحمد جبرون، في كتابه، بشكل جيِّد، تقاليد السياسة الملوكية، وأخلاقها، كما صاغتها كتابات مرايا الأمراء، كما تنبَّهَ إلى أهمّيّة مساهمات باقي الأجناس الأخرى من الكتابات التي ظلَّت مهمَّشة، محترماً التسلسل الزمني لظهورها (عصر ما قبل التدوين- عصر التدوين)، ونلمس في هذا المؤلَّف تقاطعات مظانّ متعدّدة، بل نجد تكاملاً بين المواضيع التي يتناولها؛ ما يوضِّح أهمّيّة ما طرح من أفكار وقضايا تتجاوز إشكاليات الماضي، وتغوص في قلب انشغالات العصر الذي نعيش فيه؛ إذ حاول الاستفادة ممّا قدّمته كتابات الكلام السياسي، بشتّى تلاوينها، للإجابة عن إشكاليات الواقع السياسي الحالي، وتبدو الرؤية المقاصدية القائمة على فهم جديد للعلاقة، بين ما هو سياسي وما هو ديني، حاضرةً في ثنايا هذا العمل؛ فالمنزع العقلي والاتّجاه المقاصدي يمكن عدّهما من أهمّ الملامح البارزة لهذا التوجُّه الجديد من الكتابة، التي تهدف إلى مراجعة عدد من المسلَّمات الخاطئة، في مجال العلاقة بين الدين والسياسة، كما تبتغي القطع مع خطابات شرعنة الاستبداد السائدة في نصوص التراث السياسي الإسلامي؛ إذ أعاد تركيب النصوص وترتيبها وتبويبها في متن جديد، يتناقض- بشكل تامّ- مع القراءات الأرثوذكسية السلَفية، التي ظلَّت تفسيراتها بعيدة، في مضمونها، كلّ البعد عن الواقع والتاريخ الفعلي الذي أفرز الممارسة السياسية المدنية في التجربة التاريخية الإسلامية.

اجتهد الأستاذ جبرون، في هذا الكتاب، لتعريفنا بالفكر السياسي الإسلامي، بصورة تسمح ببناء وجهة نظر علميّة حول جذور المدنية والعقلانية السياسية في الاجتماع السياسي الإسلامي، وتطوُّره. وهو ينتمي إلى فئة كُتّاب الجيل الجديد ممَّن يتوخّون مراجعة الفكر السياسي الإسلامي حاليّاً، وهي مراجعات تصطدم بكثير من العوائق المرتبطة ببنية التفكير الديني الموروث؛ حيث يصعب التحرُّر من الهويّات الأيديولوجية والأهواء السياسية القاتلة. وقد سبق للباحث أن تناول، بالدراسة، موضوع مفهوم الدولة الإسلامية: أزمة الأسس وحتميّة الحداثة، في كتاب صدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، سنة 2014. ومن المهمّ الإشارة- أيضاً- إلى أن أطروحة الباحث لنيل شهادة الدكتوراه تطرَّقَ فيها لموضوع الفكر السياسي الإسلامي في بلاد المغرب والأندلس، خلال القرن الخامس الهجري.



> علاقاتهم العاطفية، لم تسعَ إلّا إلى تبادلٍ خصب للرسائل، وتلميحات حميمة في مؤلَّفاتهم الأدبية المتخيَّلة، ولقاءات متفرِّقة بالنساء اللواتي أحبّوهنّ. حيث المرأة هي الصورة الممكنة لما «لا يُدرَك»، ذلك الامتلاء المرغوب به، بشدّة، من خلال الحبّ، حيناً، والحلم، أحياناً أخرى، الدالّ على متعة العيش. إلّا أن كلامهم عن هذه العاطفة كان أكثر من تلك اللقاءات الحقيقية مع ذات المرأة المعشوقة، فيما الاتّصال الجسدي هو الأشدّ ندرةً، بل غالباً ما كان يتمّ تفاديه جرّاء الخوف منه، والتشكُّك بقيمته، أو حتى احتقاره. كائنات عاشت عذاب العزلة المُغوي، كأرواح تائهة، استنفدت تجوالها داخل حلقات صغيرة.

حياة لم تدركها فرادة الكتابة وبلاغة الأمنيات

د. سعد القصاب

شيء ما، لا يمكن وصفه أو تعيينه بدقّة، مَنَع ثلاثة مبدعين كبار: فرانز كافكا (روائي تشكي)، وفيرناندو بيسوا (شاعر برتغالي)، وتشيزاري بافيزي (شاعر وروائي إيطالي)، في أن يكونوا داخل العالم، بالطريقة التي تخيَّلوها، وحلموا بها. ثمّة مشابهات حياتية ووجودية أطّرت حضورهم الإنساني: كانوا مجدّين، بشدّة، في البحث عن السعادة، لكنهم لم يستطيعوا أن ينشئوا (أو يديموا) علاقة ذات طبيعة ثابتة مع الآخرين. جميعهم، لم يتجاوز واحدهم الخمسين من العمر: كافكا وبافيزي توفّيا في سنّ الأربعين، وبيسوا في السابعة والأربعين، بسبب المرض أو الانتحار. لم يتزوّجوا، ولم ينجبوا أبناءً، لكنهم كتبوا من دون هوادة. بافيزي نال الشهرة والتكريم في حياته، فيما كافكا وبيسوا رحلا من دون أن يروا انتشاراً لأعمالهم. هم، كذلك، شهود حربَيْن عالميَّتَيْن، شهدتا هزائم أوروبا وانتصاراتها.

تلك المشابهات، هي بمثابة أسباب مناسبة علَّلَت اختيار الكاتب والأكاديمي الأرجنتيني، «لويس غروس- Luis Gruss» للكتابة عنهم مجتمعين. كتابه الذي حمل عنوان «ما لا يُدرَك» ترجمة: د. زينب بنياية، مشروع كلمة، أبوظبي، 2016، هو تعبير ملتبس، يستدعي مضاهاة ممكنة للمرأة، والحبّ، والحياة، ولكلّ شيء مرغوب فيه بقوّة، عدا كونه توصيفاً لمسيرتهم التي كانت بمثابة انطلاق دائم نحو عوالم تخيَّلوها، إلّا أن قدرتهم على تحقيق أمنياتهم التي واظبوا على تفسيرها في كتاباتهم جاءت شحيحة بامتياز.

كتاب غروس «ما لا يُدرَك» حمل- أيضاً- عنواناً ثانوياً دالّاً: «النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا، وفرناندو بيسوا، وتشيزاري بافيزي». كتاب يبحث في العلاقة مع هؤلاء المبدعين ومكانة الحبّ لديهم، عبر التواصل الشاقّ والشائك مع المرأة، كما يتصفَّح طرائق انشغالهم بالأدب وأفكارهم حول الحياة؛ هم الذين كتبوا نصوصاً حاشدة بالفرادة والقيمة الإبداعية الشديدة الاستثناء، وأنتجوا أعمالاً إنسانية متألِّقة، إلّا أن مفارقتهم الوجودية الوحيدة، تتجسَّد في حياة لم تلحق بـ«ما لا يُدرَك».

ثيمة جوهرية سكنت صفحاته التي يصفها المؤلِّف: «لا شيء يُدرَك بشكل مطلق، ولا حتى تلك الأشياء التي ننالها بسخاء، في بادئ الأمر، ونحتفظ بها لبعض الوقت»؛ مثل هذه المفارقة العتيدة هي ما استدعى قراءة نصوصهم، والبحث في إعلان أمنياتهم ومشاعرهم، بوصفها ألغازاً تدعو إلى اكتشافها.

الكتاب يمضي في تداعيات الأسئلة المحيّرة عن العيش، والحبّ، والمرأة، والكتابة، هو بحث في الأعمال التي تشكّلت من خلال تأهُّلهم في الحياة، وعبر

معرفة تحاول الكشف عن بواعث غامضة لشخصيّات كتبهم، وحيواتهم التي تصل من الماضي غير واضحة، إذ ليس هناك سوى سِيَرهم المدوّنة في نصوصهم. لم يتمكّنوا من تأسيس وحدة تجمع بين الحياة العاطفية والإبداع، ذلك الذي وهبوا له أنفسهم. صور حرمان متعدّدة، كشفَتْها رسائلهم، وسِيَرهم الذاتية، ويوميّاتهم المفعمة بالتوق والرغبة المليئة - أيضاً - بمشاعر الإحباط، المحتشدة بهواجس الوحدة، والمغمورة بالحبّ، كذلك. أسّسوا طبيعة علاقات وطرائق عيش كانوا يتمنّون بقاءها الدائم، لكنها انتهت بصورة عابرة.

كافكا (1883 - 1924)، المتقشّف والمرهف، المرأة - بالنسبة إليه - محاولة للهروب من سلطة الأب القاسي الذي احتقر موهبة ابنه الأدبية. الشعور بالوحدة والذنب كان ملازماً له من دون أن يعرف لماذا. لم يتمكّن من إقامة علاقة عاطفية ثابتة، فلم يحتفظ - تقريباً - إلّا بصديق واحد. يخاف العالم والحياة، فيما الكلمة ملاذه الأخير: «إذا ما تركت الأدب يوماً، فسوف أتوقّف عن الحياة»، هكذا يذكر في يوميّاته. ضروب الخلق الفنّي لديه تعلّة للتواصل مع العالم، وعبر طبيعة وجود، كشفت عنها دفاتر يوميّاته. وصفته صديقته في إعلان نعيه، عام 1929، في إحدى الصحف: «كانت لديه حساسية تقارب الإعجاز، ونقاء أخلاقي صارم إلى أبعد حَدّ... كان يرى عالماً مملوءاً بشياطين لا مرئيّة تحارب الأشخاص الضعفاء، وتدمّرهم».

كان عالمه الأدبي مشيّد من التيه، ومسكون بأشخاص من رجال ونساء لا يعرفون من أين أتوا، وإلى أين هم ذاهبون، آثمون من دون ذنب، يتساءلون، لكن دون إجابة، وُجِدوا كي يَحيوا في عالم مجرَّد من الإنسانية.

بيسوا «1888 - 1935»، الشاعر المعادي للشيوعية والاشتراكية، وللتعصُّب والجهل معاً، كما ذكر ذلك في نبذة مختصَرة عن نفسه. عاش مع عمّة عزباء، وجَدّة مجنونة، كتب بأسماء أدبية لأشخاص مستعارين. سِمَتُه الأكثر وضوحاً تخيُّل كُتّاب وشعراء وهميّين، يعطيهم سِيَراً ذاتية مختلقة: البرودي كامبوس، برناردوسوارس، ريكاردو ريس، البيرتو كائيرو، وجميعهم ينتهون شباباً، أو يغادرون إلى قارّة أخرى. عرّف نفسه بـ(العاشق البصَري)، وكان فعله في الحياة هو الكتابة.

فيما قضى تشيزاري بافيزي «1902 - 1950» منتحراً، في غرفة فندق بمدينة تورينو الإيطالية؛ تلك كانت لحظة تضحيته الخاصّة، يكتب: «كانت لديك كلّ الظروف الملائمة، لكنك تبحث عن الهزيمة». عاش تحت إحساس عارم بصعوبة الارتباط بالعالم الواقعي، وتراجع دائم عن تحمُّل الصراع: «إذا ما وُلِدت من جديد، فعليك أن تمضي ببطء.. إن لم تفعل ذلك فسوف تخسر الكثير». لم يقم، أبداً، بارتباطات مستقرّة مع امرأة، كان كارهاً للنساء، إذ يتصوَّر أنهن ينجذبن إلى العلاقة الحسّية أكثر من كونهن حائرات بسبب الحبّ.

عُدَّت رسائلهم التي غلبت عليها الاعترافات، والقائمة بدافع الحاجة الملحّة إلى تواصل حقيقي، وبناء جسور مع الحياة والمرأة، أحد المراجع للكشف عن عواطفهم ومشاعرهم الأكثر سرّيّةً وذاتيّةً، وكانت، كذلك، أنموذجاً خطابياً متميّزاً؛ لاحتوائها على نصوص جيِّدة. خطابات، لعبت دوراً في التواصل مع معشوقاتهم، حتى وإن خبَّأت، بين طيّاتها، هاجس الاستحواذ عليهنّ: كافكا إلى فليسي، وميلينا، بيسوا إلى أوفيليا، بافيزي إلى كونستانس، ودوريس، وفرنادا بيفانو، وأخريات، تلك الرسائل التي كانت تمضي، بانتظام وحماس، بطابعها الشخصي والخاصّ، وكأنها ذريعة كي يحاوروا أنفسهم، ويتحدَّثوا إلى ذواتهم، من خلالها. تطرَّقوا فيها لموضوعات عدّة، في الحبّ والجنس والموت والأدب، لكنها - في الوقت ذاته - شكَّلت صعوبة لأولئك النساء. تذكر ملينا عن رسائل كافكا: «حتى وإن قلَّبتها ونفضتها بجميع الاتّجاهات، فلاشيء يسقط منها».

هذا الحديث مع الغائب، حيث الحضور الأنثوي - بالنسبة إليهم - يماثل الغياب، يستمرّ، كذلك، مع منكَّراتهم، التي ستشكّل وعاءً، أفرغَ فيه هؤلاء الملهَمون خسارتهم التي تكبَّدوها، ولحظاتهم الحرجة في الحياة. كانوا يفكِّرون كثيراً كي يعشقوا. أفكارهم الكثيرة، في تأويل خيباتهم العاطفية، وفي عالم رغبوا في الدخول إليه، لم تكن - في حقيقتها - سوى شكل من أشكال التواصل مع عزلتهم. لقد كان رهانهم الغريب هو قول الكثير عن أنفسهم.

كتابات تغوص في طيّاتها الأكثر سرّيّة، مطبوعة بالتكهُّن والمخاوف، والتفاصيل اليومية الصغيرة، تتخلَّلها دعوات دائمة للوحدة والسكينة، كطرق للعيش في حياة، يعدّونها تقليدية وغير مثيرة للاهتمام؛ لذا يتركون ذواتهم تنجرف بالكتابة إلى ما هو غير متوقَّع، ويهاجمون - غالباً - عالماً غريباً عنهم، وحيث النساء هنّ الضحايا المختارات لخطاباتهم تلك.

النساء - بالنسبة إليهم - نداءُ رغبةٍ عابر، صديقات حميمات، عشيقات، خطيبات، فتيات عابرات، لكنهن - غالباً - عسيرات المنال، كائنات غير متوقَّعة، يخبِّئن في ذواتهن ألغازاً، تجعلهنّ مستعصيات على الفهم، ومتخيَّلات، ليس بوسع الآخر سوى اختراعهنّ، لكن خلف قناع عاطفي، لا يخلو من التمجيد. إن حضورهنّ الدائم هو بمثابة مجاز وامتلاك يفتقد إلى اليقين. كانت ثمّة أبواب موصدة في ذلك البيت الذي يدعى المرأة.

على العكس من ذلك، شكلَّت الكتابة لهم خياراً وحيداً وبديلاً عن الحياة والعاطفة والحبّ الدائم، وطريقاً للخلاص، وسيطرة على عالم، لم يألفوه كثيراً. حتى أن مؤلَّفاتهم لم تُكتَب بهدف نشرها، أو من أجل تغيير العالم الذي كانوا يعيشون فيه. لقد فعلوا ذلك من أجل البقاء وتحقيق ذواتهم، بوصفهم أفراداً. كانت كتابة من أجل ذاتها، تتأمَّل هدفاً نادراً، من مكان بعيد، وكأن قبول فقدانهم، ذلك الذي «لا يُدرَك»، هو عاطفتهم الممكنة، ولحظة تمضي في التواصل مع وجودهم وعزلتهم.

السماء على نحو وشيك..

رغبات موازية للموت واللاعودة!

إبراهيم عادل

«السماء على نحو وشيك» عنوان الكتاب الجديد للروائي المصري عزت القمحاوي، الصادر، مؤخراً، عن «دار بتانة المصرية»، وهو مجموعة قصصية، تأتي انتصاراً لفَنّ القصّ، بعدما كان «القمحاوي» قد ابتعد عنه منذ أكثر من 15 عاماً، عند إصدار مجموعته الثانية «مواقيت البهجة»، 2000، وقبلها «في بلاد التراب والطين»، 1992. بعدها، جذبته نَدّاهة «الرواية» ليخرج لنا بأربع روايات مهمّة.

تتضمّن «السماء على نحو وشيك» ثماني قصص، تبدأ بقصّتين طويلتين، كما تنتهي - أيضاً - بقصّتين طويلتين، نسبياً (ما دفع للإشارة إلى أنهما روايتان قصيرتان). تدور المجموعة، في أغلبها، حول أجواء قريبة من الموت أو نهاية الحياة، وكذلك الغربة والوحدة وغيرها من المشاعر السلبية، لكنها تحوي - في الوقت نفسه - بعض المشاهد القادرة على لفت انتباه القارئ وجذبه إلى جهة أخرى إيجابية، قد تتوه عنه، في تلك الصورة القاتمة.

وبالرغم من الجوّ المقبض الذي - لاشكّ - سيتلبّس القارئ، بمجرَّد الاقتراب من عالم هذه المجموعة، بدءاً من قصّة



البداية «شَكَر الله سعيك» حيث نجد أنفسنا مع البطل الذي يودّع أخاه إلى مثواه الأخير، حتى حضور الموت في القصّة الأخيرة «عزيزنا الضيف» التي يرصد فيها انصراف الأشياء العديدة عن عالمه، فإذا به يتحدَّث - أيضاً - عنهم: «الموتى ينهبون ولا يعودون ليحكوا كيف كانوا يشعرون في أوقاتهم الأخيرة، هذه مهمّة من يبقى بعدهم ليضفي عليهم، لحظةَ موتهم، هالةً لم تكن لهم طوال حياتهم البليدة، يعيدُ الأحياءُ، دون كلل، الكلمات الأخيرة التي قالها الموشك على الموت..».

بالرغم من ذلك كلّه، ثمّة «تفاصيل» «حياتية» يتمّ رصدها بدقّة، والإشارة إليها ببراعة، لتعبِّر عن الاحتفاء بالحياة، رغم كلّ ما قد يحيط بها وبأفرادها من «موات»!

تسيطر مشاعر الحزن وطقوس العزاء على القصّة الأولى «شَكَر الله سعيك»، ويستعيد «ابن المدينة» ذكريات أخيه الراحل، بأسًى حقيقي، ولكنه يفاجأ، في اليوم التالي، بأن ثمّة انهياراً لجدار الحزن الذي كان جاثماً على صدره، فهاهم المعزّون قادرون على التندُّر بمواقف عابرة، والخروج من حالة الكآبة التي تحيط بهم، بل هاهم يمزحون أيضاً: «بدا الميّت بعيداً منسيّاً، لاشيء في المزاح المفتوح يشير إليه، هو الذي جمع هؤلاء على مائدةٍ في مكانٍ، كان بالأمس مغلقاً على الظلام والغبار..».

ويبدو «ابن المدينة» الأقدر على ملاحظة التغيُّرات، ورصدها، بعناية: «عندما تطعن النخلة في السنّ، ويصبح جذعها الطويلة عرضةً لعصف الريح، لا يستسلم المزارع الماهر، بسهولة، لموت عمّته العجوز؛ يثبت خاتماً من القشّ والحبال قرب رأسها، ويرفع فوقه حلقة من التراب يواظب على ريّها، حتى

تضرب النخلة جذوراً جديدة في ذلك الخاتم، فيقطعها من تحته مباشرةً، ويعيد غرسها، فتكون نخلة جديدة صغيرة مثمرة متمتِّعة بكلّ نضج الأمّ!».

لا تتوقّف الحياة بوفاة أحد الأفراد، مهما بدت درجة قرابته ومحبّته؛ شيئاً فشيئاً، ينزاح الحزن، بل تحلّ محلّه بوادر «فرح» قادم، ليكتشف القارئ - في النهاية - أن ثمّة حياةً جديدة تتشكّل؛ فهاهو ابن المتوفّى يبحث عمّن يتزوّجها، ولن يكون مناسباً لكي يخطب له إلّا عمّه الذي يبدو ذاهلاً، وهو يراقب كلّ ما يحدث!

لا تبتعد تلك الحالة كثيراً عن القارئ، في قصّة «إنه الخريف»، إلّا في تكنيك رصد هذا التغيُّر الذي يحدث للناس وللأشياء، والذي يبدو شغلاً لـ«القمحاوي»، في هذه المجموعة؛ إذ يصوِّر، هنا، سائق سيارة الأجرة والراكب الذي معه، بينما تدور الهواجس داخل نفسيهما، دون أن يحاولا كسر الصمت بأيّ حوار، وكيف يفكِّر كلّ واحدٍ منهما بأن مجرَّد حديثه مع الآخر قد يجعله في موقف ضعف، فيتخلّى كلٌّ منهما عن الحديث لصالح سيطرة «الصمت» ورصد تغيُّر العالم من حولهما، بينما هما يبدوان ثابتَيْن!.

تبقى حالة «الاغتراب» ورصد تغيُّرات العالم، سواء بعد حادثةٍ كبرى «كالوفاة» أو في مواقف حياتية بسيطة، التي يسجّلها «القمحاوي»، باقتدار، مع ذلك الرجل الوحيد الذي أخذ يراقب «حياة» أخرى تتشكّل على زجاج نافذته مقاومةً الظلام، وذلك في قصّة «عتمة صباحية»؛ حيث يجد نفسه مضطرّاً لتغيير عادات حياته اليومية حتى يتمكّن «زوج اليمام» من وضع عشّهما الهادئ بجوار نافذته حيث استقرّ: «قرّر ألّا يزعجهما، وأحس بالرضى عن ذاته. كان يعرف أنه، بقراره هذا، سيتحمّل الظلام نحو شهر، بين وضع البيض وطيران الفراخ الوليدة. ربّما، أراد أن يثبت لنفسه، وليس لأي أحدٍ آخر، أن ثمّة ركناً هادئاً في مدينةٍ فقدت سكينتها، وأن هذا الركن في بيته هو بالذات، ركنٌ لم يزل بعيداً عن التفجيرات التي تقع هنا وهناك، والبرهان الناصع على ذلك هو زوج اليمام البرّي المرتاب بطبعه، الذي يعيش في نافذته بأمان!».

ولكن «الحياة» ليست فقرةً خارجيةً، يتمّ رصدها والتعامل معها من منظور المراقب، فحسب، على الدوام، بل ثمّة «حياةٌ» أخرى يمكن رصدها والاحتفاء بتفاصيلها مهما بدت غريبة أو نادرة، تتمثّل في تلك اللحظات التي يختلسها زوجان عجوزان بعد أن زوّجا أبنائهما الثلاثة «الذكور»، ووجدا، أخيراً، فرصة أن يختلي أحدهما بالآخر.في هذه القصّة، نجد لوحةً فنية للعلاقة بين زوجين، دارت بهما الدنيا بتفاصيلها الغريبة والقاسية والمفرحة، بالتأكيد، حتى انتهى بهما الحال إلى ما هما عليه الآن. تبدو لوحةً شديدة الشاعرية مرسومة بدقّة، بل يكاد «الحبّ» ينضح من جَنَباتها: في غيرة الزوج على زوجته حتى من أولاده، ثمّ في رغبته فيها، في نهاية المطاف، بعد أن ترهّل جسمها وامتلأ جسده هو الآخر.. يدور بينهما حوار من كلمات قليلة وبسيطة، لكنها كاشفة. وهكذا «ظلّا يتدبّران زيارات الرغبة المتباعدة، في ظلام الغرفة محكمة الإغلاق»!.

تأتي القصّة الأخيرة «عزيزنا الضيف» أشبه بالمعزوفة الختامية لتلك الحالة، بشكلٍ عامّ، وهي - وإن اختلفت في تفاصيلها، وتباعدت في شخصياتها وأحداثها - تمثّل، فيما أرى، التصاعد الهرمي لتلك الحالة بكلّ ما تحويه من ملابساتٍ، حيث «الوحدة» و«الغربة» والخوف من الآخرين، ومحادثة النفس كثيراً ومساءلة الماضي، مع رصد الاقتراب من حافّة الموت في الوقت نفسه، والاحتفاء بتفاصيل الحياة الصغيرة البسيطة.

تبدو شخصيات المجموعة كأنها شخصيّة واحدة؛ ما قد يدفع القارئ إلى عَدّها «متتالية قصصية»؛ فليس ثمّة فروق نوعية كبيرة، ربّما، باستثناء قصّة «الموقد» التي جعل الكاتب بطلها هو ذلك البائع الذي - لاشكّ - يتحدّث إلى آخَر، عارضاً سلعته، ويبدو - في الوقت ذاته - وحيداً لا يملك إلّا ذلك «الموقد» الذي جعله محور حياته، وأصبح حديثه عنه كما لو كان يتحدّث عن عزيز لديه! كذلك، لا تبتعد حالة «الضيف» عن حالة الرجل الذي جلس في «مقعد في الحديقة»، وبين يديه تلك الفتاة التي يراقبها الجميع ويتعجّبون من علاقتها بذلك العجوز، فيما هو يؤكّد لها أنه لا يودّ أن يبتعد عنها: «ما يتعبني تكرار الفراق، وليس وجودك»، فهي - كعادة الحياة و«كلّ الأشياء الجميلة» - ما إن نتعلّق بها حتى تختفي وترحل.. أو تموت!

لغة «عزت القمحاوي» - كما عهدناها - تعتمد على شاعريّة الموقف ورسم التفاصيل الدقيقة لخلق حالة شعورية تجعل القارئ جزءاً من الأحداث ومشاركاً فيها بل متورطاً في تصديقها والإعجاب بها، من جهةٍ، وتعكس حالة أبطال قصصه بشفافيّةٍ وصدق، من جهة أخرى.

«السبيليات» لإسماعيل فهد إسماعيل

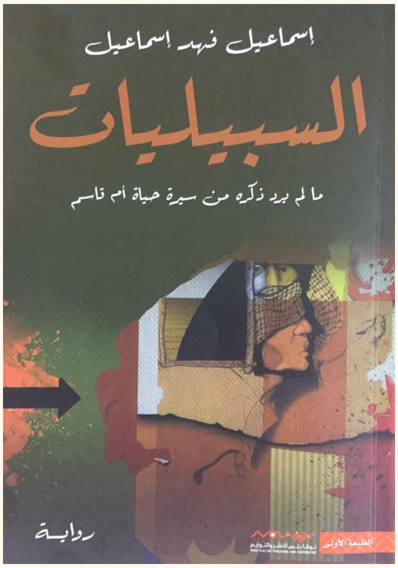
حكاية أمّ قاسم في زمن الحرب

عبدالكريم المقداد

سيمفونية وجدانية يعزفها الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل (1940م) في أحدث إصداراته. فبعد رصيد كبير من الأعمال السردية، كان آخرها «في طيور التاجي»، (2014)، و«في حضرة العنقاء والخِلّ الوفي»، (2014) التي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر، 2015، و«الظهور الثاني لابن لعبون» (2015)، تأتي روايته الخامسة والعشرين بعنوان «السبيليات.. ما لم يرد ذكره من سيرة حياة أمّ قاسم» الصادرة عن دار «نوفا بلس» للنشر.

الرواية توثّق ربط روح أمّ قاسم بروح زوجها، في حياته وبعد مماته، كما توثّق ربطها بالمكان، مسقط الرأس، قرية «السبيليات»، سدى الرواية، ولُحْمَتها، فاستحقّت- بجدارة- أن تكون عنوانها، كما توثّق ربطها- أيضاً- بروح الحمار «قدم خير»، إلى درجة إدراكه لنوايا صاحبته أمّ قاسم، وهواجسها وإحساسها هي «بمشاعره» ومتطلّباته الروحية، إضافةً إلى إدراكه لكلامها، وتنفيذه كلّ ما تطلب ما إن تأمره بذلك؛ ما حيّر مَنْ حولَها، وأفضى إلى ذهابهم مذاهب شتّى في ذلك!

حكاية بسيطة، مركّزة، وبعيدة عن التشعُّب والانفتاح على علاقات وشخوص وحَيَوات متعدِّدة، كما تجنح أغلب الروايات. إنها أقرب ما تكون إلى طبيعة القصّة القصيرة منها



إلى الرواية. عمد الكاتب إلى الحفر في الجانب الروحي، فبنى رواية من حكاية لم تتعَدَّ، في حدثها الرئيسي، إصرار أمّ قاسم على الرجوع إلى قريتها «السبيليات»، على الرغم من الأخطار التي تحيق بالقرية. أجبرت، هي وكلّ أهل القرية، على مغادرتها خلال الحرب العراقية الإيرانية، لكونها ساحة حرب، على وعد حكومي بألّا يطول الغياب أكثر من ثلاثة أشهر، إلّا أن الشهور طالت، واستطالت، ولم تعد تطيق الابتعاد عنها أكثر، فغافلت أولادها وأصهارها، بعد سنتين من لجوئهم إلى النجف، وقفلت عائدة إلى السبيليات، على ظهر حمارها

«قدم خير». وحين لحق بها أولادها، في منتصف الطريق، لثنيها عن المخاطرة، اخترعت ذريعة أن زوجها، الذي مات في طريق مغادرة القرية، أوصاها بدفنه في السبيليات. وبعد عجزهم، لفّوا لها ما تبقى من عظام أبي قاسم، فاحتضنتها، وواصلت المسير إلى القرية: «أنتم في قلبي، لكن روحي وروح المرحوم والدكم لن تطيب لهما الراحة إلّا في السبيليات».

بهذه (الأمّ قاسم) وبتوهُّجها الروحي، حارب إسماعيل الفهد الحرب، وانتصر عليها، وقد استخدم، في سبيل ذلك، أسلحة غير مألوفة، جعلت العسكريين العراقيين يتقبّلون وجودها في القرية، رغم الحظر، كما جعلتهم يخالفون التعليمات العسكرية فيفكّون حبس المياه عن أشجار القرية التي صبغها الاصفرار، وأوشكت على الموت، وكذلك بساتينها. في البداية، كانوا يهزؤون بها حين تقول لهم إن أبا قاسم قال لها كذا وكذا، لكنهم سرعان ما انجذبوا إليها وعَدّوها «مبروكة»، حين تحقّق كلّ ما ادَّعت. كما عَزَّز ذلك ما رأووه من إدراك الحمار لكلامها وتنفيذه ما تأمره به. والنتيجة انقلاب اصفرار البساتين إلى الاخضرار، خلافاً للبساتين الأخرى في المنطقة، بل اعتماد الجنود، في تموينهم، على حقل البقوليات الذي أقنعتهم بزراعته.

وتبدّى العزف الروحي، الذي ارتكزت

عليه الرواية، في إصرار أمّ قاسم على الاحتفاظ بعظام زوجها، أينما ارتحلت. فحين سمح لها الجنود، بدايةً، بدفن زوجها في القرية، والبقاء فيها لمدّة عشرة أيّام فقط، أبقت على القبر مفتوحاً: «لا أضمن بقائي إلى جانبه»، في إشارة إلى اعتزامها أخذ رفاته معها حال إصرارهم على مغادرتها. وحين أخبرتهم أن الجندي جاسم، الذي بترت كفّه اليسرى بدانة مدفع معادية، وتَمّ نقله إلى بغداد، سيعود، أشفقوا عليها، لجهلها بأن الجنود الذين يصابون بالإعاقة يُعفون من الخدمة العسكرية بشكل آليّ، لكنه التحق بالخدمة ثانية بناءً على رغبته، وعاد فعلاً. وقبل ذلك، وحين حدَّد لها الضابط مدّة عشرة أيّام، فقط، كي تغادر القرية، حلمت بأبي قاسم يطمئنها بأنها باقية، وهو ما حدث.

حكاية مستقيمة ومباشرة، وبعيدة عن التدوير، عَرَضها الكاتب بأسلوب بسيط أيضاً؛ إذ عمد إلى سردها بشكل تتابعي، بلا تقديم ولا تأخير، معوّلاً على الزخم العاطفي في تحدّي الأخطار، ومن ثَمّ اقتناص فضول القارئ، واهتمامه. وللتركيز على بؤرة الحكاية ومنعها من الوقوع في «الفلاش باك»، توسَّل الكاتب تقنية الحذف، فأسقط الكثير من الأحداث التي لا تتساوق مع روح الحكاية؛ لذلك رأيناه يطوي الأسابيع والشهور والسنين أحياناً: «بعد استقرارهم بثلاثة أسابيع»، «مرَّت شهور ستّة»، «انقضاء عامين على المغادرة»... وقد تَمَّ إسقاط الحلقات الحكائية المتضمَّنة في هذه الأسابيع وهذه الشهور وهذه السنين، في ستّ صفحات، في حين تَمَّ فرش رحلة عودة أمّ قاسم من النجف إلى السبيليات، والتي استغرقت أسبوعاً واحداً، على نحو ثلاثين صفحة، بينما امتدَّت مهلة الأيّام العشرة التي منحها لها الضابط، للبقاء في القرية، إلى حدود ستّين صفحة من الرواية؛ ما يفسِّر سعي الكاتب إلى التمحور حول بؤرة الحكاية، وصبّ اهتمام القارئ في منحًى محدَّد، ومنعه من الشرود والزوغان، أو- بالأحرى- الحرص على خاصّيّة التشويق التي ستجعله يتابع القراءة، بانجذاب واهتمام.

اعتمد إسماعيل فهد الراوي كلّي العلم لتولّي السرد؛ ما مكَّنَه من نضح هواجس بطلته أمّ قاسم ومشاعرها، عند كلّ موقف متوتّر، إضافةً إلى رصد تداعياتها في استحضار مشاهد من ماضيها، تكفَّلت بإضاءة جوانب أخرى من شخصيَّتها. كما مكَّنَه هذا الأسلوب السردي من التلصُّص على مضامين زيارات زوجها لها في الحلم، بل قراءة هواجس الحمار «قدم خير»: «شاغلت «قدم خير» رغبة حادّة في أن يرفع رأسه عالياً، مادّاً رقبته تمهيداً لكي يطلق لحنجرته عنان النهيق، تذكّر تحذيرها له أن لا يفعل، أصدر حمحمة محاصرة..».

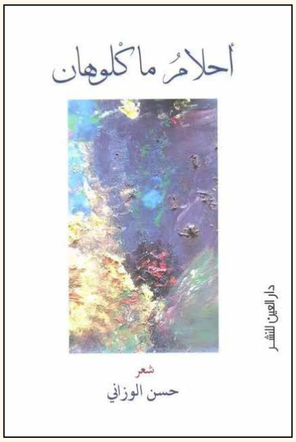
يبقى لنا التنويه بالكلمة التي استهلَّ بها الكاتب روايته، وكشفت لنا أن قرية السبيليات هي مسقط رأس إسماعيل الفهد نفسه، كما كشفت السبب الذي شغله، وقاده إلى تأليف هذه الرواية. وقد تبدّى ذلك في مكالمة من صحافي أخبره أنه لبّى دعوة السلطات العراقية، فور انتهاء الحرب، للاطِّلاع على حجم الخراب الذي خلّفته، مشيراً إلى ذهوله، وزملاءه، خلال متابعتهم، من الطائرة المروحية، للمشهد على الأرض، إذ رصدوا اصفرار بساتين النخيل، وذبولها، ابتداءً من الشريط الساحلي الغربي لشطّ العرب، حتى ميناء الفاو جنوباً: «فجأة غاب اللون الأصفر، كنا نحلق فوق أرض مزحومة بالأخضر، أشبه بواحة غنّاء، عرضها لا يتجاوز كيلومترين... بعدها، مباشرةً، عادت سيادة الأصفر... تساءلت... اكتفى أحد الأدلّاء، قال: هذه قرية السبيليات». بعد ذلك، يختم الصحافي مكالمته قائلاً لإسماعيل الفهد: «بصفتها مسقط رأسك، يلزمك أن تكتشف السرّ». والبادي أن الكاتب قد استجاب لطلب الصحافي، فجاءت هذه الرواية لتميط اللثام عن سرّ الأخضر.

أحلامٌ أقلّ، شِعْرٌ أكثر

رشيد الخديري

يقدّم الشاعر المغربي حسن الوزّاني، من خلال منجزه النصّي «أحلام ماكلوهان» (صدر عن دار العين المصرية، 2016)، مأدبةً شعريّة تنبني على المفارقة والتضادّيّات، ولعلّ العنوان الذي اختاره، بما يحمله من إيحاءات ورموز تتعدّى ما هو قدسي طقوسي إلى كتابي شعري، يَنِمُّ عن مسافةٍ من الكشف والمكاشفة، وثمّة وعي في الاشتغال على مُمكنات الرمز، وقدرته على تمرير الخطاب، بوصفه معرفة مسكوتاً عنها، بين ثنايا النصوص. والواقع أن التقابلات الضدّيّة أخذت حيّزاً مهمّاً من أحواز الكتابة لدى حسن الوزّاني. وهكذا، تتشكّل العبارة الشعرية في هذا العمل، ويتمّ استسعافها- ربّما- عبر مجموعة من المتعاليات النصّيّة، وفضلاً عن ذلك، تخوض في مرجآتها وأوفاقها الكتابية وفقَ رؤيا شعرية للواقع، في علاقته الجدليّة بالحلم والحلم الرؤيَويّ بمفارقات الحياة، وهي تخوض مستحيلها مع الموت.

ما يميِّز هذه التجربة ويعلن فرادتها هو حالة التماس التي تنسجها النصوص فيما بينها. صحيح أن السمة الغالبة في كلّ ما كُتِب، وما لم يُكتب، هو- بتعبير



أنسي الحاج- الهَمّ، ونلمس هذا الهمّ الأنطلوجي موجوداً في هذه التجربة، وثمّة «إيمان» مُعْلَن بقدرة القصيدة على الإرباك والدهشة، هذا وقت القراءة، قراءة الزمن الشعري، منذ السفر الأوّل إلى منتهاه، ودوماً، طابور طويل من الكلمات، وأفول حتميّ للبدايات. هنا، في هذه التجربة الشعرية، يحرص حسن الوزّاني على دخول معترك الكتابة؛ بحثاً عن شجرة السرّ، وعن مكنونات الذات، يقول في قصيدة «برج الدلو»:

«أنا سليل برج الدلو / منحتُ بعضاً من اسمي / للوزن كي أبتلّ بالموسيقى / بعضه لنهر الوزّاني / كي أتدفّق منتشياً / من جبل الشيخ إلى بحيرة طبريا..» (ص:34).

يجترح الشاعر لنفسه، في هذه التجربة الشعرية، خطّاً يمور بتعدُّد الأنساق، ويمكن القول إنها تحملُ رؤيا لقيم الحياة الأثيرة: الموت/ الحياة/ الوجود/ العدم/ الآنا/ الآخر، وبكلّ بساطة، تحملُ على عاتقها هموم الإنسان ومكابداته الطويلة في مواجهة صخور سيزيف، ويتنوَّع المدّ الشعري بتنوُّع الرؤى التي تخوض في الممكنات وفي ما لا يتحقّق، هي لعنات في مواجهة سطوة الأمكنة ومفارقات الحياة، بغاية ترميم شقوق الذات، والتحرُّر من الكوابيس الطويلة. يقول الشاعر في قصيدة «أنصب فخاخاً للشمس»: «يوماً ما/ سأفيق من كابوسي الطويل/ ألمس حينها سريري الصغير/ مصباح غرفتي الذي لم أطفئه البارحة/ سمرة يدي/ دفتر التاريخ جنب رأسي...» (ص:101). وهنا، نجد الشاعر (يستعيد) كلّ التفاصيل، وكأنه يحاول الخروج من حربه مع الحياة بأقلّ الخسائر الممكنة،

رغم أنه يعلن، في أكثر من مَرّة، أن «ليس له ما يخسره» على الإطلاق، وكلّ الدروب والحيوات تتشابه، تماماً، كما تتشابه الوجوه والأمكنة.

تنبني نصوص «أحلام ماكلوهان» على مرجعيّات متعدّدة، وآليّات قرائية ترفد من عديد الحقول والمعارف، لاسيَّما أن المساحة الزمنية بين أوَّل إصدار «هدنة ما»، 1997، وديوان «أحلام ماكلوهان» تجعلنا أمام نصوص مكتملة، لأنها اختمرت في الرؤى والمتخيَّل، لأكثر من عشرين سنة، وهي مدّة كفيلة بأن تمنحنا تجربة شعرية مختلفة، على امتداد تسعة نصوص، فقط. وحسن الوزّاني حين يحتفي بالشعر، يحتفي - في الوقت نفسه - بما علق في الذاكرة من ترسُّبات ماضوية؛ ما نعنيه أن ثمّة حنيناً إلى الطفولة، بشغبها وجنونها، في أفق الاسترفاد من هذا النبع الخلّاق، من خلال محاورات مع الأب، ومع طيفه، ومع المكان الذي جمع بين الوحشة والألفة. وفي تصوُّري، إن هذه المحاورات أخذت طابعاً سجالياً، ونلمس عتاباً خفيفاً لما كان، ولِما سيكون في المستقبل، هذه الإقامة في الطفولة، لا تفسدها إلا الرغبة في الكتابة، ولملمة شتات الذاكرة: الصبيّ في مقابل الشيخ / الكينونة والصيرورة / الأحلام المؤجَّلة ودفتر الذكريات، كلّ هذا الاحتفاء الجنائزي بسيرة المكان مدعاة لمواصلة الحفر العميق في الذات- أوّلاً- ثم في تاريخ السلالة. يقول الشاعر في قصيدة «أحتفي بما تبقّى»: «عزيزي / تقدُّم قليـًلا / كي أرى ما تبقّى من شجن صباي / أيُّنا الطفل. أيُّنا الشيخ الذي سأكون / كنت تحتمي أنت بالبلاغة دائماً / كي تؤجِّل زحف الثلج على صوتك الخفيض، وعلى ما تبقّى من أحلامك الصغيرة / كي لا تبرح شغب الطفولة كي تظلَّ كما كنت / ولوعاً بالذي لن يكون» (ص: 19).

قصائد الديوان سفر في الدواخل، ومساءلة للسراديب السفلية للذات، فضلاً عن تأبيد القول الشعري وترميم تصدُّعات الكون وتشقُّقاته. إننا أمام عمل شعري يخوض في شعرية المفارقة والمقابلات، ممّا نتج عنه أحلام أقلّ، وشعر أكثر، وبين هذا وذاك، يصير الشاعر سيِّداً للريح، وناسجاً للخسارات، مدجَّناً للفرح، وحارساً للألم. يقول في قصيدة «حارس الزلزال»: «أنا / حارس الألم / أعرف كيف أُلَيِّنه / أفتعل قليلاً من الغضب / كي أستدرجه / إلى مكيدة الفرح / أنا ناسج الخسارات / أعرف كيف أشذِّبها / أنسج من أطيافها / بيتاً للوهن / وبيتاً للريح /.. (ص: 58 و59).

هكذا تقترن الكتابة الشعرية، عند حسن الوزّاني، بالألم والفرح، وإن كان الفرح ليس مهنة الشعراء، كما يقول محمَّد الماغوط، ولن يكون، يوماً، مهنة الشاعر، فهو يحترف الألم، ويعيد صياغته من أجل كتابة قصيدة تنزف ألماً وعنفواناً.

صدر للشاعر: «دليل الكتاب المغاربة»، (1993)، و«هدنة ما»، 1997)»، و«الأدب المغربي الحديث: 1929 - 1999.. دراسة ببليوغرافية»، (2002)» و«معجم طبقات المؤلِّفين على عهد دولة العلويّين لعبد الرحمن بن زيدان: تحقيق ودراسة ببليومترية»، جزءان، (2009)، و«قطاع الكُتّاب بالمغرب: الوضعية والآفاق»، بالفرنسية، (2009). كما شارك في العديد من المهرجانات الشعرية: الوطنية، والعربية، والدولية، من بينها: لوديف (فرنسا)، ومايوركا (إسبانيا)، وميدلين (كولومبيا)، وآسفي (المغرب)..، وغيرها.

على خطى ريجيس دوبريه..

تقاطعات بين نارين وأربعة جدران

علاء خالد

كان تعرُّفي بكتاب «منكّرات برجوازي صغير بين نارَيْن وأربعة جدران»، لريجيس دوبريه، في العام الثاني أو الثالث من عقد التسعينيات. كتب دوبريه منكّراته خلال فترة اعتقاله السياسي في بوليفيا، بسبب نضاله مع تشي جيفارا. بعد مرور قرابة أربعة وعشرين عاماً من قراءتي الأولى لهذه المنكّرات (وكانت من المصادفات السعيدة التي غيَّرت حياتي)، أستعيد، الآن، المحطّات النفسية والمحطّات الأخلاقية التي توقَّف عندها دوبريه في كتابه الذي يشكّل مرجعاً إنسانياً في النقد الذاتي، وفي إعادة النظر في العديد من المواقف الفكرية.

تمّ القبض على دوبريه والحكم عليه بالسجن 20 عاماً، تقلّصت إلى 3 سنوات إثر تغييرات سياسية حدثت في بوليفيا، ولكن هذه المنكّرات كُتِبت تحت الجدار الطويل، الذي يحجب الضوء، خلال العشرين عاماً، بدون أيّة ثقة في أن هناك مستقبلاً يمكن أن يلمسه، وستعيش فيه هذه المنكّرات. كانت مساحة الصدق ضيِّقة لكنها جارحة، أو- بمعنى آخر- كانت «الجرح داخل الصمت»، وهو حال السجن.

نقرأ في هذه المنكّرات: «في تلك اللحظة/ السنوات، كانت هناك رغبة في تضييق المسافة بين الداخل والخارج، لأظهر على حقيقتي، أو لأتبع الحقيقة حيثما كانت، حتى ولو كان في اكتشافها قضاء عليّ... إن ما يسمّى حقيقياً بالنسبة إلى فرد، هو هذه الحقبة من حياته المتطابقة مع الفكرة التي كَوَّنها عن الحياة، حين يحسّ أن حياته ترتفع وتتساوى، ذات لحظة، مع جوهره الحميميّ، تنتزع نفسها من نفسها، تتخفّف، تصبح تضحيتها الذاتية المتهلّلة- بالنسبة إلى كاتب- أن يكتب...» (ص 165).*

...

عشت، وعاش الكثيرون، لحظة تمرُّد طويلة مُحاطة بنارَيْن وأربعة جدران. لم يكن تمرُّدي منصبّاً على أيّ هدف أو فعل ثوريّ، بل على صفات شخصية وعائلية وطبقية، لا تطمح لتغيير مجتمع، بل لتغيير إحداثيات الذات. وكأن هذا التمرُّد خيط، لو شددته سَحَب معه قائمة من البناءات الفكرية الجمعية، والتقاليد، وأشباحاً، وصوراً، ونماذج تاريخية جاهزة، في نهاية هذا الخيط، لتنقضّ على تلك اللحظة.

كنتُ راكباً على الحياة.. البحث عن الحقيقة وضَعني في مكان متعالٍ عليها. ربَّما، كان هنا هو الخطأ؛ أنك لم تعدل مع الآخر الذي تريد منه العون. هنا التعالي سمح بدخول شعور طبقي برجوازي داخل ضفيرة ما هو حقيقي بالنسبة إليّ، وإلى منبت تمرّدي نفسه، وإلى حقيقة رغبتي في التحرّر. جزء غير متَحَكَّم فيه، يأتي من زمن أسبق في التكوين.

تقدّمت وسط البحر، وسحبت من ورائي كلّ الأبواب، كعادة أيّة لحظة تحرُّر، ليس لها أبواب خلفية مفتوحة للهرب. كنت أبحث عن منفذ وسط «ورطة التحرّر» هذه، التي تشبه من يتحرَّك في غرفة مظلمة مليئة بالجثث الفكرية؛ في كلّ خطوة، هناك فرح بملامسة الموت، و- أيضاً- تثبيت له. وفي كلّ خطوة، هناك استبعاد عن الجماعة وعن الأسرة، وعن السلطة الأبوية والسلطة الأمومية، واستبعاد لإمكانية استئناف الحياة، كشخص عادي، لا متمرِّد، وهو ما كنْتُه قبل أن أدخل هذا المعترك الكبير من التحوُّلات. التمرّد، أو التحرّر، له قوائم جاهزة، سَبَقَنا الكثيرون إليها، ولم يتركوا لنا امتيازاً من طول عمره، وقِدَمِه، وتعقيد مساراته.

جاء هذا الكتاب وفَتَح لي كلّ الأبواب الخلفية المغلقة؛ تلك التي أوصدتها خلال رحلة التمرُّد/ التحرُّر. مَنَحَني الكتاب إمكانية التراجع، لكن بلا أيّ شعور بالسقوط أو الانكسار أو الذنب أو الخيانة، الشعور الذي يصاحب- عادةً- هذا النوع من التراجعات الفكرية. لكن، بانفتاح الفكرة نفسها ثمة استسلام بدون أن تفقد احترامك لنفسك؛ كونك تفتح، بهذا الاستسلام، مكاناً جديداً لرؤية

نفسك، والحياة، والآخرين؛ مكاناً ليس أحادياً، ولا يتّسع، فقط، لعبورك، بل لعبور الكثيرين؛ الجماعة.

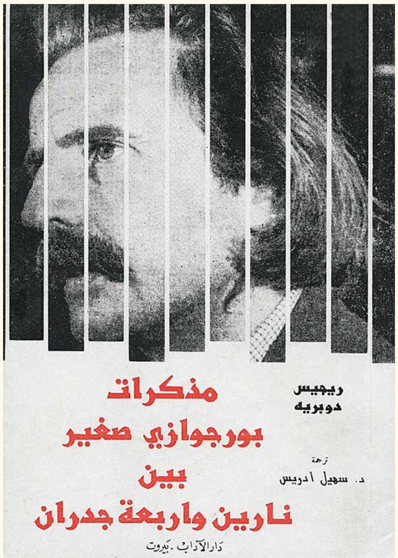
...

كتب ريجيس دوبريه متحدِّثاً عن مصير الوعي الحادّ الذي يتكوَّن بسبب وحدة السجن، وأيّة وحدة مشابهة في سجون أخرى مَجازية: «... إن وعياً مشحوناً أكثر ممّا ينبغي يصبح - إذا طال الزمن - شَفْرة مِدْية: ماذا يفعل بها المرء إن لم يوجِّهها إلى نفسه؟ حين يتحمَّل فرد ما وحدته تحمُّلاً منهجياً، فإنه لا يجد مخرجاً آخر إلّا الانتحار». (المقدِّمة، ص 8). وإن هذا الوعي الذي يتوجّه ضدّ صاحبه، نحمله، جميعاً، لحظة مواجهاتنا الحبيسة بين أربعة جدران، سواء أكانت جدران السجن أم كانت جدران العائلة، أم كانت جدران الطبقة الاجتماعية. هذا الوعي المشحون هو ميراث الطبقة البرجوازية وتناقضاتها، هو مزيج الموهبة الشخصية، والكسل، والحساسية، والخجل... وسط الوحدة الكبيرة، يتحوَّل هذا الوعي، سواء داخل السجن وبين جدران المجتمع، إلى وعي دمويّ مُوَجَّه ضدّ الذات.

في عزلته داخل السجن، يكلِّم دوبريه نفسه كآخَر مُخاطَب. وعبر هذا الحوار الباطني، يقيم التصالح وسَرْد سيرته؛ بالتعديل والحذف والإضافة. يتمّ ذلك بهذيان واعٍ، متيقِّظ، لغته المعرفة، والمقولات الفلسفية، والحِكم (جوهر العقائد والأديان)، والصور السينمائية، والروايات وصور الحياة اليومية، و- أيضاً- صور من خياله الشعري. وقد خلط دوبريه كلّ ذلك، منتقلاً، تارة، إلى من عالم قديم إلى آخرَ جديد، وبالوصل بين العالَمَيْن، تارةً أخرى. يقول في تجميع كلّ ذلك: «وهكذا بفضل جمع عدد من الكتب، عبر الزيارات التي كانت تقوم بها رفيقتي كلّ ستة أشهر(....)، تحوّل العقاب الجزائي إلى فترة قصيرة في تدريب للدرس والاستبطان، من الصعب توفُّره في الحياة العادية (...) ولئن كان المجال الحيويّ شديد الضيق فقد كان المرء - على الأقلّ - سيِّد وقته». (المقدِّمة، ص 9).

...

ربّما كان الجزء الشبيه، في حياتي، الذي



كنت أملك فيه فائض وقت ممزوج بتساؤل وجودي وبألم شخصي، هو الفترة التي أتت بعد وفاة والدي. لقد جعلني هذا الحدث أعيد تقييم كلّ ما حدث: كنت داخل عزلة نفسية اضطرارية، أحاول الخروج والصراخ، لكن بلا صدى. وفاة أبي سحبت منّي امتياز الابن المتمرِّد، وأخذ موته سلطة الرمز الذي كنت أقاوم، عبره، ضعف نفسي وقلّة حيلتي. امتدَّت هذه الحالة لسنوات من الصمت الخارجي مصحوبة بنوبات من الصراخ الداخلي. فيما بعد هدأ هذا الصراخ، عندها، استعدت القدرة على الكلام والكتابة والوضوح بعد توقُّف دام ستّ سنوات تقريباً. فترة التوقُّف هذه كانت فترة الاستيعاب، وسجني الإرادي الذي قمت، داخله، بمراجعة أولى لفصل جديد من حياتي، عنوانه «التمرُّد».

بدأت أشعر بأن هذا «التمرُّد» أصبح سجناً، قيداً على مقاس الجسم بالضبط، فكان سجني مضاعفاً؛ السجن الأصغر فَضَح السجن الأكبر. سجن الأفكار كان أقوى من أيّ سجن آخر، حتى ولو كان اجتماعياً، أو طبقياً، عكس ما كان يطمح إليه توفيق الحكيم في سجن العمر، سجن الطبع. كنت مسجوناً داخل فكرة «التحرُّر» أو التمرُّد، ليس لخطأ فيها، بل لأن لها ضحايا، يجب أن يغذّوا نيرانها، والتي لابدّ أن تظلّ صاحية إلى الأبد. كانت هناك قيود لأيّة فكرة، ولأيّ مجتمع، مهما كانت خطورتها وفرادتها وتضحياتها.

هناك أجندة ما، ونظام ضاغط يجعلك تعيش، فقط، جحيم الفكرة وسلبها لحرِّيَّتك، وعبوديَّتك لها، أو منحها لك حرّيّة بلا حدود، وعبوديَّتها لك. تخضع لها أكثر من خضوعك لحياتك، خصوصاً بعد أن أصبحت منفلتاً من أيّ قيد اجتماعي، وغير خاضع لآراء القبيلة الاجتماعية التي أنت منها، وأثبتَّ أمام نفسك قدرتك على التخلّي، والتضحية، والجَلَد. تقف- أخيراً- في العراء، تحاول أن لا تذهب إلى دفء قبيلة أخرى، مهما كانت لها عضويّة مميَّزة كعضوية نادي المليونيرات. الفكرة- مهما كانت- يجب ألّا تكون أقوى من حياة الإنسان. الفكرة تعيش، بينما نحن نموت.

الفكرة أقوى دائماً؛ لأن لها كياناً غير مادّي، ولأن تطوُّرها يأخذ عقوداً وقروناً وأحقاباً، وكذلك دورة حياتها وميلادها وموتها؛ لذا يشغل الإنسان جزءاً، فقط، من دورة حياتها، ولا يرى بدايتها أو نهايتها. يقف داخل لحظة تَحَوُّل، سكون لها أو موت، أو ميلاد. في تلك اللحظة الحرجة، يريد أن يخرج منها، حاملاً كلّ تراث الهزيمة واللوم والذنب؛ كونه تخلّى عن الأبديّة التي تعيش فيها هذه الفكرة / الأفكار لصالح تراث هذه الفكرة. لكنه- في الوقت نفسه- يستردّ تراثاً مشابهاً من الكينونة، «الأنا الصغير»، الذات الشبيهة، الآخر الداخلي. لم تعد الذات تستسلم بسهولة، كأنها نفضت عنها ثوبها الواسع أو «الأنا الأعلى» التي كانت توجِّهها، متسلِّطة عليها، وتدفعها للمواجهة.

...

يقيم دوبريه حوارات افتراضية مع فلاسفة، وساسة، وعلماء نفس واجتماع، وشعراء. يستشهد بفكرهم ويجادلهم: «إن المرء ليتطابق مع وجوه تاريخية أو روائية كبيرة، لكنها كلّها حصرية، ماثلة في وقت واحد: ينبغي أن تصبح هكذا... ولا ينبغي لك، في أيّ حال، أن تخلّ بهذه الرغبة (...). يرجع المرء دائماً إلى الأنموذج، يكبر في مكان آخر، خارج ذاته، فهو ليس، أبداً، نفسه، ولا قيمة له إلّا بالمعايرة» (ص 59 - 60).

...

نقطة مفصلية؛ أن تعود لنفسك وتجعلها



أنموذجاً بديلاً، دون تعالٍ أو تفاخر أو تضخيم للذات. لكنك، في هذه الحالة، يجب أن تستحقّ هذه النفس صدق هذه الدور، يجب أن تكون في حالة تحوُّل وعدم ثبات دائمَيْن، يجب أن تعيش وتكتشف وسيطاً يمنعها، دائماً، من التعالي ومن تكوين هذه «الأنا الأعلى».
كان سؤالي: كيف نكبر في «مكان آخر»، وبدون «أنموذج»؛ بحيث لا نكون متنصّلين من أنفسنا، و- أيضاً- لسنا متربّصين داخلها؟ أين يكمن هذا المكان البَيْنيّ؟ ربّما، كانت رحلة البحث تبدأ من هنا، من رفض أن نكبر في «مكان آخر»، متغرّبين عن أنفسنا. إنه ليس مكاناً آخر، بل جزءاً من تكويننا، وكينونتنا، ومن تاريخنا الأسريّ، والطفوليّ؛ إنه مكاننا السرّيّ الاجتماعيّ، الذي يجمع الداخل والخارج معاً.
في هذه الحالة، حيث الأنموذج يكبر في مكان آخر، يُرجّح دوبريه التراجع إلى الواقع، كثوريّ يجب أن يزحف على بطنه في الوحل، كما يقول لينين في «فَنّ الانسحاب بلا يأس»: «إن لم يكن المرء مستعدّاً للزحف على بطنه في الوحل، فهو ليس ثوريّاً، وإنما ثرثاراً». (ص60). وبحسٍّ قويّ بالمسؤولية تجاه نفسه، وتجاه الدولة التي تعاني أزمات طفولة الأفراد نفسها، يقول دوبريه: «إذا لم تُرِد مأساة، فتصرَّف كما لو أنها تتهدّدك دائماً».
يحفّز دوبريه الفرد لمنع عودة التاريخ الذي يشكّل عُصاباً للفرد، منذ طفولته، وللدولة أيضاً. وعي بالتاريخ الشخصي، بدون تراخٍ، يمنع أسطورة «العود الأبديّ» والتكرار؛ فهناك، عند إعادة تكرار التاريخ، مأساة ستقف في الطريق.
في كتابي «خطوط الضعف»، الصادر عام 1995، كتبت عن «التبكير بالتناقض» قبل أن يأتي، في وقت، أكون فيه غير قادر على تحمُّله أو التعامل معه. كنت أستثير بعض معضلات الطفولة النائمة.
في لحظة الخطر الحياتية؛ لحظة التغيير، كنت أثبّت مجسّاتي لرصد الزلازل، والتي كانت مستنفرة، وأرسلها في الماضي والمستقبل، لتستقرئ الانهيارات الداخلية التي ستأتي من كلا الزمنَيْن: المستقبل، والماضي، اللذين يكمّل أحدها الآخر. داخل هذه اللحظة، كنت أعيش تحت ضغط هذه المسؤولية الكبرى عن حياتي، وعن ماضيّ وعن مستقبلي.
...
- هي لحظة الاتّصال والعودة إلى الجذور؛ لحظة الانفصال عن الانفصال الأوّل. كان الانفصال الأوّل عودة ما إلى الذات، ثمّ الانفصال الثاني عن الذات وانكشافها على تاريخها وعلاقاتها وأدوارها. المتحرّكة داخلَها: طريق ذهاب وعودة.
- «إن الناس يساوون، بُعدياً، بين الفرد وعمله، ناسين أن في الثورة أكثر كثيراً ممّا في الثوري. قال فيديل : لقد قمنا بثورة أكبر منّا كثيراً».
- أرشدَني دوبريه إلى أن مهمَّتي في الحياة هي الفَنّ، من غير أن أشعر بأني أقف وراء هذا الفَنّ خوفاً من المواجهات السياسية التي تمنح الإنسان مصداقيّته أمام نفسه، أو خوفاً من السجن أو الموت: «كنت بحاجة إلى هذا السجن لتترك هذه البديهية بوضوح: لست مثقفاً بالمعنى الدقيق، من غير أن تكون، من جهة أخرى، فنّاناً». (ص 135).

---

*المختارات من كتاب «منكّرات برجوازي صغير بين نارَيْن وأربعة جدران». ريجيس دوبريه. ترجمه عن الفرنسية: سهيل إدريس. الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 1977م.



أمير تاج السر

رواية وحيدة

مازلت أحتفل سنوياً، في داخلي على الأقلّ، بذكرى نشر أوّل عمل روائي لي. كان ذلك في دار نشر صغيرة في القاهرة. وأتذكر أن ثمّة رواية أخرى كتبها عامل في مصنع، تزامن نشرها مع نشر روايتي في الدار نفسها. كانت رواية ذلك العامل هي الوحيدة له وقد شحنها بكلّ ما أراد ذكره من تفاصيل حياته وعمله، وكفاحه المستمرّ، لكنه بعد ذلك انزوى، أو بالأصح، لم يظهر على السطح، وظلت روايته محدودة القراء، في زمن لم يكن ثمّة إعلام واسع، ليطارد كاتباً طارئاً، وينبشه في تجربته.

هنا السلوك، أي كتابة عمل روائي واحد، يختفي بعده الكاتب، ليس اختراعاً حديثاً، فمنذ أن بدأ الناس بكتابة الرواية، كان دائماً هناك من يكتب مرّة ولا يكتب بعدها أبداً؛ وذلك لأسباب كثيرة، منها: أن الكاتب لم يكن متفرّغاً للكتابة، لانشغاله بوظيفة يعتاش منها ولا يريد أن يزحم نفسه بضرة لها، فلا يخلص للاثنتين، فيما تكون الرواية الوحيدة التي كتبها شحنة عابرة خنقته، واضطرته لإخراجها وكفى. من الأسباب أيضاً أن تكون الكتابة عند البعض انشغالاً مؤقّتاً، جاء في فترة ما وذهب، فلا تبقى حاجة له.

في المقابل، كانت بعض الروايات (الوحيدة) لكُتّاب بعينهم، مرموقة جداً. استطاعت أن تحدث نقلات جيدة في الكتابة، مثل رواية المكسيكي: خوان رولفو، بدرو بارامو، ورواية المصري النوبي محمد خليل قاسم «الشمندورة»، وهناك نماذج كثيرة في الأدبين: العربي، والعالمي.

كتب خوان رولفو مجموعات قصصية، فكان مشروعه، غالباً، في القصة القصيرة، وكذلك كانت رواية بدرو بارامو، في تركيبتها أقرب للقصّة القصيرة، والشمندورة رواية وحيدة، أغنت عن عشرات الروايات التي كان من الممكن أن تُكتب عن منطقة النوبة في صعيد مصر... وأعتقد أن قاسم بعدما أنجز «الشمندورة»، لم يرد أن ينجز غيرها حتى تظل جوهرة.

من الأمثلة أيضاً رواية «موفي ديك» الشهيرة، للكاتب هيرمان ملفيل، وهي رواية وحيدة وشاهقة في عالم الروايات، وكانت السبب في الاحتفاء بكاتبها كثيراً وإيصاله، وهي موجودة إلى القمة بترجمات جيدة في مختلف اللّغات.

سألني كاتب ليس من الشباب، يعمل موظفاً، كان قد أنجز رواية واحدة منذ عشر سنوات، ولم يجد وقتاً أو دافعاً لينجز غيرها، برغم وجود كثير من الأفكار التي تتحاوم في رأسه، ولا يستطيع أن يدفع تكاليف النشر بلا عائد. إن كان ذلك عيبا، أي أن يظل هكذا صاحب رواية واحدة؟

كان ردّي هو أن الأمر عيب كبير، إن كان الكاتب مهتماً فعلاً بالكتابة، وسبق أن راودته فكرة تبنّي مشروع خاص به، ففي هذه الحالة عليه أن يضاعف من تحليقه، وينسى تكلفة نشر الكتاب. في هذه الحالة قد يكتب شيئاً جيداً. أمّا في حالة أنه لم يكن مهتماً أصلاً، وكتب بدافع شحنة أجبرته، فلا مشكلة، وهنا، سيحتفظ التاريخ باسم روايته الوحيدة، ومضمونها، إنْ كانت شحنته المفرغة جيدة، وقد لا ينكرها أحد رغم أنها كذلك. والكاتب- بالطبع- لن يهمّه شيء، لأنه خارج دائرة الاهتمام بمنجزه ومنجز الآخرين..!

غنائمي كثيرةٌ في الأرَق

صالح لبريني (المغرب)

هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى

وَآتِيكِ عَبْرَ الْمَسَافَاتِ مُعَفَّراً بِغُبَارِ التِّيهِ.. ظَمَئِي سِيرَةُ الصَّحْرَاءِ.. تِرْحَالِي كِتَابٌ يَتْلُو مِحْنَةَ الْقَوَافِلِ فِي مَهَبِّ الْمَدَى.. غُرْبَتِي بَوْصَلَةُ التَّائِهِينَ فِي مَدَائِنِ الرَّيْبِ.. الْعَازِفِينَ عَنِ الْيَقِينِ.. الْمُرْتَدِّينَ عَنِ الضَّوْءِ.. وَالْعَاشِقِينَ سَرَادِيبِ الْعَتَمَات.

أَنَا الْعَاشِقُ قَبَائِلَ الرِّمَالِ.. أُرَوِّضُ عُوَاءَ الْبَرَارِي السَّاكِنَ فِيَّ.. أُرَبِّي عَصَافِيرَ الْمَحَبَّةِ فِي قَفَصِ الرُّوحِ.. أَرْعَى عِيسَ الصَّبْرِ فِي بَيْدَاءِ الْجَسَدِ، وَأَرْقُصُ فَرَحاً مِنْ شِدَّةِ السَّأَمِ.. أَعْزِفُ إِيقَاعَ الْحَنِينِ عَلَى نَايِ النَّدَم.

وَأَنْتِ الْقَرِيبَةُ فِي الْبُعْدِ.. السَّامِقَةُ فِي حَيَاةِ الذِّكْرَيَاتِ.. الْحَاضِرَةُ فِي الْغِيَابِ.. تَرْقُبِينَ نَشِيدَ الْعُيُونِ يَتَسَلَّلُ خِلْسَةً مِنَ الْبَابِ الْوَحِيدِ.. آهَاتٍ تَصْدَحُ غُرْفَتَنَا الْفَرِيدَةَ مِنْ شَرِيطِ أُمِّ كَلْثُومَ، وَهِيَ تَحِنُّ عَلَى النَّدَمِ، حَتَّى لَا يَعْصِي الْحَياة.. تَحْرُسِينَ ظِلَالَ الشَّوْقِ تَحْتَ شَجَرَةِ التُّوتِ، وَتَطْرُدِينَ شَغَبَ الْعَصَافِيرِ حَتَّى لَا تَمُوت أَغْصَانُ الْحُبِّ.. تُلَوِّحِينَ بِيَدَيْكِ غَضَاضَةً فِي وَجْهِ الِانْتِظَارِ، وَتَبْكِينَ حُرْقَةً عَلَى رَسَائِلَ ضَيَّعْنَاهَا فِي النَّارِ.

وَهَا أَنَا أَعْزَلُ مِنْكِ، بِلَا ذَخِيرَةٍ

أُحْصِي خَيْبَاتِي تَحْتَ نُجُومِ الْحُرُوبِ.. أُوَارِي جَثَامِينَ قَتْلَايَ فِي الْعِشْقِ..أُصَلِّي عَلَيَّ؛ أَنَا الشَّهِيدُ فِي مَعَارِكِ الصَّبَابَةِ.. غَنَائِمِي كَثِيرَةٌ فِي الْأَرَقِ..

فُتُوحَاتِي ضَيِّقَةُ الْخَرَائِطِ فِي مَمَالِكِ الْوِصَال.

هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى

أُرَتِّبُ الْيَأْسَ أُصُصاً فِي وَجْهِ الْحَيَاة

الْخَرَابَ صَدِيقاً لِلْعَدَم

الْجَثَامِينَ هَدَايَا لِزَفَافِ الْقُبُورِ،

وَأَطْرُدُ الشُّهَدَاءَ مِنْ غَنِيمَةِ السَّمَاء

الْجُنُودَ مِنْ مَرَاسِيمِ الْحَيَاةِ،

وَأَحْتَفِي بِصَدِيقَاتِي الرَّصَاصَات وَهُنَّ

يَسْتَمْتِعْنَ بِفَرَحِهِنَّ فِي نَزِيفِ الْمَوْتَى،

وَيَحْتَفِينَ بِانْتِصَارِهِنَّ عَلَى الْحَيَاة،

وَأَدْعُو الْمَوْتَ لِوَلِيمَةِ النَّشِيدِ الْجَنَائِزِي

عَلَى فُقْدَانِ الْكَمَنْجَاتِ مَنَاعَةَ الْفَرَح

عَلَى انْهِيَارِ جِدَارِ السَّلَامِ
وَحُلُولِ الْحَرْبِ، الْخَرَابِ، الْمَوْتِ، تْرَاجِيدِيَا التِّيهِ
فِي صَحْرَاءِ الْعَبَث
هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
اللَّيْلُ يَصُومُ عَنِ النَّهَارِ
يَرْتَدِي السَّمَاءَ،
وَيُغَنِّي خَرَابَ الْمَحَبَّةِ
فِي
أَرْضٍ
تَعْشَقُ
الرَّمْل
تَطْرُدُ الْغُيُومَ
مِنْ سَمَاءِ
الْوَطَن
تَرْشُقُ الْأُفْقَ
بِغَرَابِينِ
الْمَوْتِ
وَتُعَبِّئُ الْحَيَاةَ بِيَأْسِ
الْحَيَاةِ..
تَنْثُرُ وَرْدَ الْأَسَى عَلَى الْجُثَثِ
وَتَبْتَسِمُ فِي وَجْهِ الْعَدَمُ
الْعَدَم الذِي يَسْرِي فِي الْجَثَامِينِ
وَيَنْفُضُ عَنْهُ النَّدَم..
هَا وَرْدَةٌ أُخْرَى
وَأَنْتَ تَفْتِلُ الْخَطْوَ فِي طُرُقَاتٍ تَرْعَى صَمْتَ الْمَدَى
تُقَبِّلُ رِيحَ الْمَسَاءِ بِشَفَتَيْنِ ذَابِلَتَيْنِ

وَحَنِينٍ يَقْرَأ تَفَاصِيلَ الذِّكْرَيَاتِ قُرْبَ بَابٍ
يُرَبِّي زَهْرَةَ الْغِيَابِ
وَيَحْضُنُ فَرَاغَ الطَّرِيقِ مِنْ أُغْنِيَاتٍ كَانَتْ تَزْهُو
عَلَى شِفَاهِ الصَّبَايَا
الْجِرَارُ تَكَسَّرَتْ
مَاتَ الْمَاءُ فِي السَّوَاقِي
رَحَلَتِ الْخُضْرَةُ عَنِ
الْمُرُوجِ
بَاتَ الْخَرِيفُ يُغَنِّي،
وَيَصْهَلُ فِي الْفِجَاجِ..
وَأَنْتَ الْوَحِيدُ
فِي صَحْرَاءِ الْأَبَد
تَقُودُ الْقَوَافِلَ تِيهاً
تُضِيءُ الْخِيَامَ بِشُمُوسِ الْأَنْفَاسِ
وَلَوْعَةِ الرَّاحِلِينَ إِلَى الصَّمْت.



العمل الفني: كاي سافيلسبيرغ - ألمانيا

هل، حقاً، نجوتُ؟!

بيان أسعد مصطفى (الأردن)

وصلتُ هذه المرّة مبكّراً، على غير العادة؛ أي قبل ساعتين، تقريباً. لم يكن ما يحدّد وقتي هو ساعة انطلاقي من البيت، بل عدد السيارات التي تتجوّل في الشوارع. في العادة، حين أصل إلى المستشفى أدخل سريعاً لآخذ رقماً لي، أو كما اعتدنا على تسميته نحن- المرضى- (دَوْراً)، يكون رقماً كئيباً لا يفضي إلى شيء ويختلف، في كلّ مرّة. هذه الأرقام التي ننساها؛ إذ لا تأخذ منّا شعوراً تجاه أيّ شيء، تُنسى ما إن تنتهِ، ولكنها تكون أجمل من ملامح وجه الطبيب، وهو يصف حالتنا ذاتها، التي لم تتغيّر منذ سنين.

كان الجوّ جميلاً جدّاً، اليوم: حول المكان أشجارٌ كبيرة، والغيوم قد حلّت على السماء، في هذا الشهر الأوّل من المطر. عندما أرى الأشجار حولي، دائماً، أؤمن أنهم قصدوا إيواءنا هنا، كي يكبر الأمل فينا أكثر.. الأخضر- كما تعلمون- يمدّنا بالأمل والطاقة الجيّدة. وبالفعل، كانت طاقتي قويّة اليوم: سرت باتّجاه الكافيتيريا، واشتريت كوباً من القهوة، ثم قرّرت أن أجلس خارج المستشفى، حيث كانت هناك مقاعد وطاولات كثيرة مهيّأة لحشد كبير غير المرضى، المقاعد بيضاء لا تتّسخ- ربما- لأنها تابعة للمستشفى، ورائحتها- أيضاً- نظيفة. ربّما، يخافون عليها، دائماً، من أجسادنا أن تنقل إليها خليّة سرطانية- هذا ما كنت أقوله في الأيّام السابقة، أما اليوم، فلم أفكّر بهذا أبداً، بل- على العكس- قد أعجبتني هذه الرائحة، مع أنها تخلّلت كلّ جسدي، وليس أنفي، فحسب.

وضعتُ الكأس على الطاولة، ولمحتُ يدي: كانت عروقها بارزة، وملمسها جافّاً. لم أدرِ لِمَ تجاهلتها! ربّما، لأن الجو جميل فعلاً، نظرت إلى السماء، وألصقت يديّ المفتوحتَيْن برأسي.. هطل عليهما مطر كثير، ثم أنزلتهما، ولم أنتبه إليهما، أيضاً. كان الطقس هادئاً، ولم أكن أرغب أن أتكلّم مع أحد، مع أني حين أعود إلى البيت لا أجد أحداً.. أبقى طوال اليوم حتى منتصف الليل وحيدة إلى أن يأتي ابني (الأخير)، وحين أراه أقول له: صباح الخير، ثم نتكلم قليلاً عن أيّ موضوع سهل.. أسأله الأسئلة نفسها كلّ يوم: عن العمل، وهل تناول الطعام أم لا، ثم أرجع إلى نومي القصير، فأنا أحبّ أن أستيقظ في الصباح وأذهب للتسوُّق، أسأل البائع عن ثمن البضائع التي أريد شراءها. وهذا كلّ ما أقوله، يومياً، كلمات قليلة جدّاً وضرورية، لكني، اليوم، أرغب- فعلاً- أن أبقى صامتة، حتى لو سألني الطبيب شيئاً فسأجيبه بالإيماءات أو بكلمات مقتضبة، سيحسبني كئيبة، وسيتعاطف معي، وسيختصر الكلام ووصف حالتي التي لا أرغب في تذكُّرها اليوم أيضاً، وسينتهي الأمر.

جلستْ امرأة كبيرة في السنّ على الطاولة التي تقابلني، كانت تغطّي عنقها بشال أسود، ترتدي تنّورة سوداء وسترةً مرسوماً عليها جلد النمر، لا أعلم لماذا، دائماً، تجذبني هذه الخطوط! على الأرجح، لأنها تدلّ على الوحشية، ولطالما أحببت أن أرتدي مثلها، فأنا أشعر أن كلّ من يرتديها يصير مخيفاً وقاسياً، نعم، أحتاج أن أكون قاسية. ربّما هذه المرأة هكذا.. على الأرجح، هي مخيفة، كما تُظهر ملامحُ وجهها: حاجباها رفيعان، عيناها ضيّقتان حادّتان. تخيفني هذه المرأة كثيراً، لكن ليس الآن، فقد أحسستُ أنها تحتاج إلى مساعدة، لقد أنزلت رأسها، وأغمضت عينيها، وبدأت يداها ترتجفان. نهضتُ سريعاً، أمسكت جسدها، كان ساخناً جداً.. حملتُها أتعكّز على أبواب المكان، أوصلتها إلى الطبيب، حيث لم تكن تدرك ما تقوله؛ كان كلاماً مبهماً، خرجتُ وأغلقتُ الباب، ثم اخترتُ أن أبقى داخل القسم، فنحن نكون مخيفين، في بعض الأحيان، ثم إنني وحيدة. سأجلس، هنا، بجانب الكثيرين، وسأنتظر دوري بهدوء.

يصبح الوقت طويلاً جداً حين نتمعّن في الوجوه التي بقربنا، الوجوه التي لا نعرفها ولا تهمّنا، كنتُ أتمنّى أن يكون هناك مثل وجه تلك السيدة؛ فالوجوه، هنا، عادية ومريضة فعلاً، كلّها شاحبة بطريقة متشابهة. مضى من الوقت نصف ساعة فقط، فقرّرت أن أتمشّى في الممرّ الطويل المطفأ والفارغ، تقريباً، لأن الوقت ما زال مبكّراً. ونحن نتمشى نتذكّر آخر شيء حدث... لقد تذكّرت كيف أوقفتْ الشرطيّةُ السيرَ الذي كانت فيه حافلتنا: كانت الحافلة تقف في المقدّمة، ثم رأينا إشارة من يدها بالتوقُّف، ثم أدارت ظهرها إلينا، هذه الحركة التي كنت أودّ كثيراً فعلها في مواقف كثيرة مررت بها، كنت أودّ أن أوقف بعض الأشخاص



العمل الفني: كاي سافيلسبيرغ -ألمانيا

مـن المرور في ممرّ حياتي بحركة يدها تلك نفسـها، ثم أدير لهم ظهري بتلك السهولة وتلك الثّقة. لمَ لمْ أفعل ذلك؟!

أدرتُ وجهي إلى القسم الذي كنت أنتظر فيه، فرأيت المرأة تخرج مـن عنـد الطبيب شـاحبةَ الوجـه، مثـل كلّ الوجـوه المنتظِرة، صارت تشبههم: وجهها متعرّق، ضعيفة جدّاً، كما يجب أن تكون عليـه ما دامـت تأخذ مكانـاً هنا. وقفتُ أمامها بعـد أن كانت في الصبـاح تمدّنا بالقوّة، والحدّة التـي تملأ ملامح وجهها، والآن، ماذا عليّ أن أفعل؟ (أنزلتُ) عينيّ إلى الأرض، بضعف بالغ جداً، ثم انضممنا إلى غرفة الانتظار من جديد.

بـدأت الأرقـام تظهر علـى الشاشـة أمامنا.. كان رقمـي (9)، رقم سـهل للحفظ، بالإضافة إلـى أنّ أحداثاً كثيرة أخـذت الرقم (9) غيـر شـهر ميلادي؛ فقد سُـجن زوجـي (9) أيّـام بتهمة اختلاس الأموال قبل أن يقودوه إلى السجن المركزي، حيث تحمل زنزانته رقـم (9)، وتوفّيت ابنتي البكر قبل (9) سـنوات، وتطلّقَت ابنتي الأخرى من زوجها بتاريخ 9/9 من هذه السـنة، وأستأجرُ شقّة في مبنى رقم (9) في الحيّ، يطالب مالكها أن نتركها بعد 9 أيّام، بسـبب عدم تأميننا النقود، وسـيتخرّج ابنـي الأصغر في الكلّيّة العسكرية في اليوم التاسع من هذا الشهر... ربّما، هناك أحداث أخـرى لـم أتذكّرهـا... آه، كم تدوّخنـا الأرقام! كـم هي بغيضة حين تعني لنا شـيئاً! ثم جاءني السـؤال الشـديد: «هل سـأبقى فـي العراء، بعد كلّ ذلك؟» لكنـه انقطع بعد أن رأيت رقمي يظهر علـى الشاشـة، فذهبت لأُتمَّ الإجراءات المملّـة التي نواجهها، في أيّ مستشفى حكوميّ، لنتمكّن من رؤية الطبيب.

وقفتُ، في انتظار أن أسـمع اسـمي. هناك ثلاثة أرقام لم يظهر أصحابهـا، وفجـأة شـعرت أن كلّ مـن حولي يحدقـون بي.. لا أعلم لماذا! نظرت إلى شاشـة هاتفي، فظهر وجهي في عتمتها.. أنكـر أننـي كنتُ أبتسـم في الصبـاح... يـا للعنة الأشـياء! أين ذهبتْ بابتسـامتي؟! لِمَ ذابت عيناي، هكذا، بهذه السـذاجة؟! نعم إن وجهـي يومـئ بالضعف أكثـر من كلّ المرضـى حولي، حتى شَعري تحوّل إلى خيوط مسكونة بالحُمّى... مستقيمة ومنسابة في اتّجاه واحد.

سـمعتُ اسـمي من الممرّضـة. كان وجههـا مستبشـراً كالزهور، وسُـمِعَ اسـمي، بصوتها، كلعنة، كان وجهها يقول لي شـيئاً لم أفهمـه، فتحتْ لي الباب كالعادة، وقادتني إلى الطبيب على غير العـادة، دخلتْ معي عنـد الطبيب أيضاً، هناك شـيء يحدث... وجهه يقول لي أشـياء أكثر، نظرت إليهما نظرة تسـاؤل مريبة، أظنّهمـا قد خافا منها... لكنهما لم يفعـلا. وجهاهما يختلفان عن الوجوه في الخـارج، الفرح كثير فيهما ويبعث على الأمل. عندما بـدأ الطبيـب يتحـدّث أمعنتُ كثيراً فـي كلامه، حرفـاً حرفاً. كنت أخـاف أن تفوتني كلمـة ما فلا أفهمها، ودون أن أدري، تسـلّلتْ ابتسـامتهما إلى وجهي، وشعرتُ أنني بانتظار مفاجأة عظيمة، لطالمـا انتظرتُها. وقبل أن أسـمعها باغتتني الممرضة بالعناق. نعم، لقد أدركتُ ذلك من دموعي الخفيفة التي «غسلت وجهي»، هكـذا علّق عليها الطبيب. الدموع الحزينة تشـوّه وجوهنا، دائماً أحسّـها كذلك، والشـفاء من مرض سـيّئ مثل هذا أشبه بالخطو نحـو الجنّة، يشـبه كثيراً النجاة من الغرق (فـي البحر)، وهواءً يدخل من النافذة بشـراهة إلى غرفـة مختنقة جدّاً. «لقد نجوت»، قال لي الطبيب.

طـال هذا المشـهد كثيراً؛ ربّمـا لأنه لم يزرني مثل هـذا الفرح منذ زمن بعيد! لا أعلم كيف يشعر الجسد حين يصبح نقيّاً تماماً. ربّما هو، الآن، يطير (في داخلي).

وقفتُ على قدميّ، واستطعتُ أن أغلق صورة وجهيهما الفرِحَيْن، حين أدرتُ ظهري ومشـيتُ. حينها، لفـحَ وجهي هواءٌ كثيفٌ من النوافذ التي فتحها المرضى في غرفة الانتظار، لم أشأ أن أفزعهم بابتسـامتي؛ لذا بقيت أسـير مسرعة. نعم، ها هو جسدي يطير فعلاً...

عندمـا أغلقـتُ باب المستشـفى خارجـةً اتّسـعت الأرضُ أمامي، وأنـا أردّد: «لقد نجوت...لقـد نجوت...»، كنتُ كلّما خفّ صوتي أنعطف إلى الذكريات السيّئة التي مازالت تغلّفني، وإلى الوجوه الحزينة التي تنتظرني، وأتساءل: هل، حقاً، نجوتُ؟!

ما الذي ينبغي على الأديب القيام به في ظلّ الحروب المستعرة في عدد من البقاع في العالم؟ هـل يرضخ لدويّ الأسـلحة وأزيز الرصاص، ويصمت في انتظـار التهدئة المرتقبة؟ ما الذي يمكن تحصيله في حالة وقوفه إلى جانب الداعين إلى تأجيج الحروب، واختلاق التبريرات لهذا الطرف المحارب أو ذاك؟ إلى أيّة درجة يمكن للكتابة أن تسـاهم بالتخفيف من آثار الحروب المدمّرة؟ هل تجد الكلمة صدى في ظلّ جنون الحرب وضجيجها؟ كيف يمكن للكتابة أن تلعب دوراً ما في عالم مضطرب تتجدّد فيه دورات العنف وتتنامى حالات الكراهيّة باطّراد؟

الكتابة في أزمنة الحرب

الأدباء.. من طروادة إلى بغداد

هيثم حسين (أدنبرة)

قارب كثير من الأدباء والكتّاب الحرب في معالجاتهم وخطاباتهم، توقّفوا عند آثارها الكارثيّة التي تخلّفها على البشر، وكيف أنّها تساهم في تدمير الحضارة الإنسـانيّة في البقاع التي تسـتعر فيها، وخدعة مؤجّجي الحروب والتذرّع بشـعارات يتمّ إسـباغ القداسة عليها لتكون معبراً إلى الحضّ على العنف والتحريض علـى القتال، بحيث تكفل للمحاربين أقنعـة ليتخفّوا خلفها في رحلة إسـالتهم الدماء، وتعميمهم الدمـار، والثقة بأنّهم يؤدّون واجبهم المقدّس إزاء وطنهم وجماعتهم وأنفسهم.

ارتبـط مفهـوم الحرب في زوايا معينة فـي الأدبيّات التاريخيّة - نظريّـاً - بأخلاق رفيعة يتمتّع بها المحاربون من أجل قضايا عادلـة، لذلك كانت محاولاتهم تنصبّ في إطار حماية الأسـرى واحتـرام القتلى وكسـب احتـرام الأطراف المغلوبـة من خلال التحلّي بروح المسـؤولية والفروسيّة، وإن كان مفهوم الحرب نفسـه يتناقض مع الفروسية حين يوصَف بالخدعة، والخدعة هنـا تحمـل نقيضها أيضـاً، فقد تكـون مثـار إعجـاب أو مثار استهجان أيضاً.

يمكـن التقاط حكايات معـدودة من التاريخ عن إحسـان العدوّ لعـدوّه بعـد هزيمتـه، والتعامل معـه، انطلاقاً مـن أخلاقيات رفيعـة، لا انطلاقـاً من جانب الانتقام المدمّر الذي لا يفسـح أيّ مجال للنظر إلى الآخر على أنّه يستحقّ أيّ تقدير إنسانيّ، لأنّه عدوّ ومهـزوم. في مقابل تلك الحكايات المعدودة يمكن العثور على كثير من القصص التاريخية التي تعكس الجانب التدميريّ في النفس البشـريّة، وكيف تم الانتقام من الآخر بعد الانتصار عليه، ولم يكن ذاك الانتقام يستثني الموتى والقبور، كأن يتمّ إحـراق الموتى، أو نبش القبور للإسـاءة الى الجثث، أو حتى العظام المتبقية.

إعـادة قتـل القتيـل عـادة حربيّـة، وتكـون بأكثر مـن صيغة وطريقة، وتعكس مدى غضـب الخصم وجنونه وتركه المجال للوحـش الكامن فيه أن يتغلّب على الإنسـان ويقوده في رحلة التدميـر الذاتـيّ، ذلـك أنّ الإنسـان الـذي يتمكّن منـه التوحّش يغدو خطراً على نفسـه، يقع في فخّ شهوة القتل، ويضيع في متاهات الانتقام.

فـي خطابـه لمناسـبة افتتـاح مؤتمر القلـم الدولي فـي برلين مايو/أيـار 2006، والذي كان قد اختار جملة «الكتابة في عالم مضطرب» شعاراً له، نوّه الألمـانـي غونـتـر غراس (1927 - 2015) الحائـز على جائزة نوبل للآداب سـنة 1999م، إلى أنّ الذي يكتب يعلم أنّ الشكّ في ما يعتقد به يصدّه عن الركون إلى أمل قد يكون مصيره الخسـران. ويلفت إلى استمرارية الحروب عبر الزمن، وأنّها كثيراً ما تقنّعت بقناع «فرض السلام» أو بقناع «تطبيـع الأوضاع»، وبأنّهـا كانت تفرز الموت في كلّ الأحوال. وذكـر أنّ الحرب سـادت دومـاً، وحتى معاهدات السـلام ذاتها كانـت تخفي بين سـطورها، بحسـن نيّة أو عـن قصد خبيث، النواة التي تتولّد منها حروب قادمة.

غراس الذي تمحورت معظم كتاباته عن الحرب بطريقة مباشرة



غونتر غراس أمام باب منزله المتفحّم عام 1965 (برلين)

أو مواربة، يؤكّد أن الحرب تسخر من اتّفاقيات السلام وتهزأ بها. ويجد أنّ فاعلية الحرب تقارن بفاعلية الكوارث الطبيعية، وأنّها تفاخر بالدمار الذي تحقّقه الأسلحة التي تستعملها، وأنّها تقدّر خسائرها من القتلى بعدد قتلى العدو. وتبرهن للأدباء أنّ كلماتهم لن تحول دون اندلاع الحروب حتّى وإن كانت صائبة كلّ الصواب، ويلفت إلى سخرية أنّها ترى في نفسها حقّاً من حقوق الإنسان.

وبسؤاله عن كيف يمكن التعامل مع الكتابة في عالم مضطرب، لفت غراس إلى أنّ الأدباء من طروادة إلى بغداد كانوا (ولا يزالون) يتأوّهون من خلال القوافي، ويروون الوقائع بموضوعية، يطرون السلام في مكان وفي مكان آخر ينشدون البطولات. ويعتقد أنه يسهل تكذيب المقولة التي يصفها بالبالية: «حينما تكون الكلمة للأسلحة تصمت الفنون».

يقول غراس إنّ الأدباء ينبشون الجثث، يعيشون من الأمور التي يضيعها أو ينساها الآخرون، يعيشون من الحطام الصدئ الذي تخلفه الحروب، يتجوّلون في ميادين القتال وأكوام الحطام التي خلفتها حروب العصور المنفرطة ويعثرون على أزرار الملابس العسكرية التي ارتداها ضحايا هذه الحروب والدمى الصغيرة التي كانت تسلّي الأطفال الذين قضوا نحبهم في تلك الأيام الدامية. ويجد أنّ هذه المخلّفات تعيد إلى الذاكرة قصّة الجنود الذين مُزّقوا إرباً والأطفال الذين طُمروا تحت الأنقاض.

أطلق غراس كثيراً من الأسئلة التي ما تزال تبحث عن أجوبة شافية في عالمنا المعاصر الذي يزداد توتّراً وعنفاً واضطراباً، من قبيل: هل يمكن رواية الوقائع الحربية؟ وحين يزول الخطر، ألا تقف بالمرصاد الأقصوصة الطريفة التي عاشها المرء في الحرب مناشدة الكاتب أن يرويها؟ ما هي المشاعر التي تفرزها وقائع معركة حربية يروي قصتها كاتب منها وصار مضطراً للحديث باسم الأنا ولبذل قصارى جهده لتنكّر تلك الوقائع؟ هل يمكن للوسائل الأدبية، ولو على نحو تقريبيّ، أن تنقل الفوضى المنظّمة التي ترافق هذه الحرب أو تلك؟ وهل يستطيع الكاتب المتحدّث عن معايشاته إعطاء الجواب عن الأسئلة التي يخلّفها له المؤرّخ المتخصّص؟ وماذا وقع في الزمن الذي تخلّلته المعارك الشهيرة؟ كيف كانت الحياة اليومية خلف خطوط القتال؟ ممّن يخاف المرء أكثر: من العدو أو من جنود الوطن؟ ما هي المناحي التي لا تتطرّق لها أبداً البيانات الإحصائية؟

أشار غراس إلى واجب الكُتّاب بإحصاء عدد الموتى لا بأسلوب مختلف فقط، ولا بجردهم بعيداً عن التحيّز فحسب، بل ضرورة النظر إلى كلّ واحد منهم، سواء أكان من قتلى الأصدقاء أم من قتلى الأعداء، سواء أكان امرأة أم كان طفلاً، باعتباره إنساناً له كيانه الخاصّ به، وليس واحداً من كومة قتلى لا اسم لهم، ويؤكد على وجوب المطالبة برؤيته إنساناً صرعته عملية اسمها الحرب، عملية لها أسباب كثيرة.

عبد العزيز المنصوري..

العائد من النّسيان

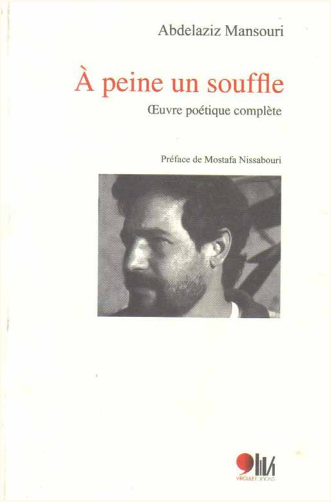
تقديم وترجمة: مبارك وساط

تقرأ قصائد للشّاعر المغربي الفرنكوفوني، عبد العزيز المنصوري، فتشعر أنّك أمام شاعر مبدع ذي صوت متفرّد ونظرة إلى العالَم، يسِمها عمقٌ أكيد. و- بالطّبع- إنّك ستتساءل عمّا يجعل هذا الاسم شبهَ مجهول، بل مجهولاً من قِبل من يكتبون عن الشّعر والشّعراء، في المغرب نفسه (الذي هو بلد المنصوري) وخارجَه.

وبالفعل، فقبل صدور الأعمال الشّعرية الكاملة لعبد العزيز المنصوري - تحت عنوان «نَفَس، بالكاد»، في إبريل/ نيسان، من هذه السّنة، كان متعذّراً العثور على كتاباته، ومن أراد أن يبحث عنها، بإصرار، فلن يجد- في الغالب- سوى نصوص له، سَبَق أن نُشِرت في مجلّة «Sooffle» (كانت قد ظهرت إلى الوجود سنة 1966، ثمّ أصبحتْ، لاحقاً، تحمل اسمَ «أنفاس»- أيضاً - إضافةً إلى اسمها الفرنسيّ، وذلك بعد أن صار لها قسم عربيّ)، أو نصوص أخرى كانت قد نُشرت في أعداد من مجلّة «أنتيغرال» أو «كلمة» (وهذه الأخيرة فرنكوفونية أيضاً، وقد توقّفت عن الصّدور منذ عقود).

من أجل الحديث عن عبد العزيز المنصوري، نبدأ بأهمّ تاريخين، ينبغي أن نعرفهما- بدايةً - بخصوصه: ولادته سنة 1940 في مدينة سَلا، ووفاته في العام 2001، في الدّار البيضاء.

نشير هنا- أيضاً- إلى أنّ أعمال عبد العزيز المنصوري الكاملة، المُشار إليها آنفاً، والصّادرة عن دار «فيرغُولْ إديسْيُون» في طنجة، إنّما قام بجمعها وتنظيم محتوياتها والتّقديم لها الشّاعر المغربي الفرنكوفونيّ مصطفى النّيسابوري، ساعدَتْه في ذلك جوسلين اللعبي وزوجُها عبد اللطيف اللعبي. وقد اعتمدنا، في هذه



المقالة التّعريفيّة بعبد العزيز المنصوري، إلى حدّ بعيد، على مقدّمة مصطفى النّيسابوري المذكورة.

كان المنصوري، في حياته، ميّالاً إلى نوع من العزلة والابتعاد عن الأضواء وعن وسائل الإعلام. ويُشيرُ مصطفى النّيسابوري إلى ما شَكّل حالةً استثنائيّة، في هذا السّياق، لدى المنصوري؛ ويتبدّى في كونه استجاب، في نهاية خريف 2000، لدعوة من «بيت الشّعر» في الدّار البيضاء، وشارك في قراءات شعريّة، رفقة شعراء آخرين.

لا يعني هنا أنّ شعره لم يكن فيه حضور للعالَم الخارجيّ، بل إنّنا، على العكسيّ، نجد أنّ المسافة التي احتفظ بها إزاء ما يحيط به، مكّنته من إدراكٍ شاعريّ عميق وقويّ للعالَم من حوله.

ولم يكن عبدالعزيز المنصوري يميل إلى الحديث في شؤون الأدب مع أصدقائه المُقرّبين، بل كان ينصرف معهم إلى إثارة شؤون والحياة اليوميّة، وشجونها.

وهكذا، هو لمْ يكتب أبداً في الصّحافة، عن تصوّره للأدب، ولم يحدثْ أن منح الفرصة لأن يُجرَى معه حوار صحافيّ. وكان ينشر في مجلّات متميِّزة، و- بالطّبع- غير جماهيريّة. ففي فترة بداياته الأدبيّة- مستهلّ النّصف الثّاني من ستّينيات القرن الماضي- نشرتْ له مجلّة تصدر في فرنسا قِصّة قصيرة تحمل عنوان: «انتحار طائر نادر»، كما ظهرت له قصيدة ذات نَفس قصصيّ في «Souffle - أنفاس» (ستليها قصائد) بعنوان «مرحلة».

وقد كان لحرب 1967 أثرُها على شعره، ثمّ إنّه كفّ عن الإسهام في المجلّة المغربيّة المذكورة. وكانت اليد العاملة مطلوبة في ليبيا بعد 1969، فتخلّى شاعرنا عن وظيفته ومضى في تاكسي كبير، رفقة مجموعة من أبناء بلده، صوب ليبيا. هكذا اشتغل هنالك شهوراً، ولأنّ عائلته لم تكن غنيّة، فقد كان يُرسِل إليها قسطاً وافراً من أجرته. ولكنّه بدأ يشعر بأنّ حياته، هنالك، لم تكن، في الواقع، لِتُطاق، ثُمّ «جاءه» نداء الشّرق، فانطلق صوب بيروت، حيث سيتعرّف إلى عدد من شعراء المشرق، وخاصّة شعراء مجلّة «مواقف» التي كان يشرف عليها أدونيس. وبعد عودته من لبنان، سيقوم عبد العزيز المنصوري بترجمة عدد من قصائد شعراء مشارقة، ومختارات من «المواقف والمخاطبات»، للنِّفَّري، إلى الفرنسيّة.

تتشكّل أعمال المنصوري من ثلاث مجموعات، لم يُرتّبها النيسابوري حسب التّوالي الزّمني لِما تتضمّنه كلٌّ منها من قصائد، وهي: «كتاب الماء»، و«قصائد متفرّقة»، و«زيلاشة: قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها».

المنصوري في سائر الأيّام*

تعرّفتُ إلى عبد العزيز المنصوري سنة 1966، غِبّ مساهمته الأولى في مجلّة «Souffle- أنفاس». في اليوم الذي التقيته لأوّل مرّة، وجدتُ أمامي شابّاً بشوشاً، باسماً، حيويّاً في هيئته، ومن دون نزوع إلى التّباهي. وكان يتكلّم بصوت هادئ، وكان- على الخصوص- يُحسن الإصغاء إلى ما يقوله مسيّرو المجلّة الآخرون الذين كانوا حاضرين يومها. وعلى العموم، فهذه اللقاءات كانت تجري في الرّباط، في مقرّ المجلّة، في نطاق أشغال تهيىء الأعداد المرتقَبة، وكان يَحضرها بانتظام. كان يشتغل، حينذاك، في الإدارة المركزيّة لإحدى الوزارات، ويسكن في البيت الذي وُلد فيه، في أحد الأحياء العتيقة، في مدينة سَلا، رفقة عائلته. ومثل أغلب الشّبان المغاربة العُزّاب الذين كانوا يعيشون مثل ظروفه، كان يشعر بضرورة أن يساهم في المصاريف اليومية لوالديه.

منذ صيف 1971، كان المغرب يمرّ بفترات خطيرة. ففي خضمّ الأحداث التي كانت تهزّ البلاد خلال تلك السّنوات الكالحة، وفي سنة 1972، تحديداً، تمّ اعتقالُ شبعة (محمّد شبعة: فنّان تشكيلي مغربي)، الذي كان شاعرنا قد أصبح يشتغل في محترفه للفنون التّخطيطيّة، وأُلقي به في السّجن بتهمة «المسّ بأمن الدّولة»، وسيُفْرج عن الفنّان التّشكيليّ بعد سنة من اعتقاله، لكنّ أنشطة المحترف لن تعود إلى الوجود مجدّداً.

وعاد عبد العزيز المنصوري إلى بيت عائلته في سلا، وسيبقى فيه فترة، يُعيد فيها تأمّل أموره برَويّة، ثم قفل إلى الدّار البيضاء ليقيم فيها بشكل نهائي هذه المرّة، بعد أن التحق بوكالة تَواصلٍ مهمّة في المدينة (كان يُقال «وكالة إشهار» في تلك الأيّام). وتزوّج، عاقداً العزم على أنْ يعيش حياةً منضبطة، كما في الحقبة التي كان يشتغل خلالها في الوظيفة العموميّة. وكان سعيداً في تلك الأيام باقتنائه كتاب «الأغاني» للأصفهاني. التقيتُه في الدّار البيضاء خلال التّسعينيّات، بالصّدفة، و- تحديداً- في الشّارع الذي كان يقطن به في حيّ «غوتييه»، فيما كنتُ ماضياً لزيارة واحد من معارفنا المشتركين، وقد كان يسكن في الحيّ نفسه.. كان ذلك الرجل نفسه، الطّلق المُحيّا والودود الذي عهدته في السّنوات المنصرمة، وقد احتفظ بأسارير الشباب وبالبساطة الأنيقة التي كان عليها في أثناء لقائنا الأوّل في الرباط.

وفيما كان منشغلاً بإدخال تعديلات على «قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها»، أصيب، فجأةً، بتوعّك، وشعرَتْ عائلته بقلق شديد. أُدخل الشّاعر المستشفى، لكنّه، رغم حالته ورغم نصائح طبيب أمراض القلب الذي كان يعالجه، بقي على توتّره الذّهني، يعيش حمّى انتظارٍ ما، ودُوارَ قلق ملازم، ثم عاد إلى بيته، وفيما ساد الظّن بأنّه استعاد عافيته، انتابته أزمة جديدة أيّاماً بعد ذلك.

وقد توفّي في السّابع من ديسمبر/ كانون الأول، سنة 2001.

ليس الحديثُ عن حياة عبد العزيز المنصوري وأعماله بالأمر السّهل؛ فهو لم يكن بالمعروف فعلاً، وكان يتمسّك بعزلة صارمة إزاء العالَم الخارجيّ، إذا استثنينا- طبعاً- العلاقات التي كان يحافظ عليها، على المستوى الاجتماعيّ، بارتباط مع العمل الذي كان يقوم به في سائر الأيّام.

رغم ما كان يعدّه متتبّعو مَساره، في وقت معيّن، بأنّه انطواء على الذّات مِن قِبله، فقد كان يبرهن- باستمرار- على أنّه لا يفقد، أبداً، ارتباطه الخاصّ بالأدب، فقد كان يقرأ كثيراً.

وهو لم يكنْ ميّالاً إلى الخوض في الحديث عن حياته الشّخصية، ولا عن نشاطه في مجال الكتابة. وكان يحلو له، في رفقة أصدقائه المُقرَّبين، ألّا يتحدّث إلّا عن الأمور البسيطة وعن مشكلات الحياة اليوميّة، مشيراً- أحياناً- إلى الحِمْية التي كانت قد فُرِضتْ عليه فيما يخصّ الغذاء.

مع هذا، ورغم الارتباط الشّديد لكتاباته بذاته (...)، فإنّ عبد العزيز المنصوري بقي راسخ الانتماء إلى الذّاكرة الثّقافيّة لجيلٍ بأكمله.

هامش:

* شهادة مصطفى النّيسابوري (مقاطع من مقدّمة الأعمال الكاملة لعبد العزيز المنصوري)

ليلة تمضي نحو الصباح

قصائد لعبدالعزيز المنصوري

ترجمة: مبارك وساط



العمل الفني :أيمن طاهر -مصر

ليلةٌ تمضي نحو الصّباح..

- 1 -

كلُّ شيء، ولا شيء..
بدايةُ ونهايةُ ليلةٍ
تمضي نحو الصّباح
عابرةٍ، وبلا غد

كلّ الحاضر
بأزقّته وبيوته..
كلّ المستقبل المقيّض له أنْ
يصير
ذكرى بعيدة

كلّ الماضي
المُغطّى بالغبار
مقلوب الغطاء
لا يطاله الضّوء

ما يجب أن يكون
وهو لن يكون
ما كان،
وكان ينبغي ألّا يكون

ما كان ولمْ يعد
النّظرات المنثورة على البلاط
والتي ترتفع وتنخفض
مع المدّ

النّظرة التي ترى كلّ شيء
شديدَ القرب وشديدَ البعد
تقبض على الرّوائح
التي تسلك الطّريق متباطئة.

- 2 -

كلّ شيء ينبغي أنْ يُكتب مجدَّداً
الغضب المقدَّس والابتسامة
المقدَّسة
اللذان يأتيان مع النّهار
اللذان ينامان في الفِناء

كلّ شيء يجب تدميره
وإعادةُ إنشائه
شتاتُ المترادفات

انتظاماتُ الجِناسات

كلّها تمضي.. كلّها تأتي
الأشْتيةُ وبناتُ عمومتها
تولَد وتموت، كبيرةً أو صغيرةً
وبلا قيمة.

- 3 -

الطّريق طويل
ينظرون إلى السّاعة



كلٌّ أمام خوفه
إنّه موتُ لحظةٍ، موتُ إنسان

ماذا تُصبح السّاعات
التي ترحل عنّا؟
إنّها تُخلّف عَرَقاً
وعُثّاً

إلى أين يمضي الإنسان الذي
يَمرّ
بعد أن يكون قد أفرغ كأسَه؟
لا أحد سلّم عليه بحرارة!
وشخصٌ آخر سيجلسُ حيثُ كان

الرأسُ قاعةٌ مُغطّاة الجدران
باللبَد
للكاتبِ تقلّباته النّفسيّة
لقد أضَاع مركبَه،
ولم يعثر على مجاذيفه.

- 4 -

حين يبتسمُ الزّمن
يخفره النّسيم،
ويذوبُ في الفم
فتكون له نكهة الكَرز

حين يبتسم
لابساً قوسَ قُزح
تكون الأزهار سبّاقةً لرؤيته
فتكتسب الخلود

يجمعها المرء في نظرةٍ
تُنافس فراشات الغروب
على الألعاب الغراميّة

التي يقوم بها الرَّحيق تجاه غُبار
الطّلع

حين يبتسم
تكون الغَلّة جيّدة
يأخذ القلب ويُعطِي
يتألّم.. ينسى، ويَغفر.

- 5 -

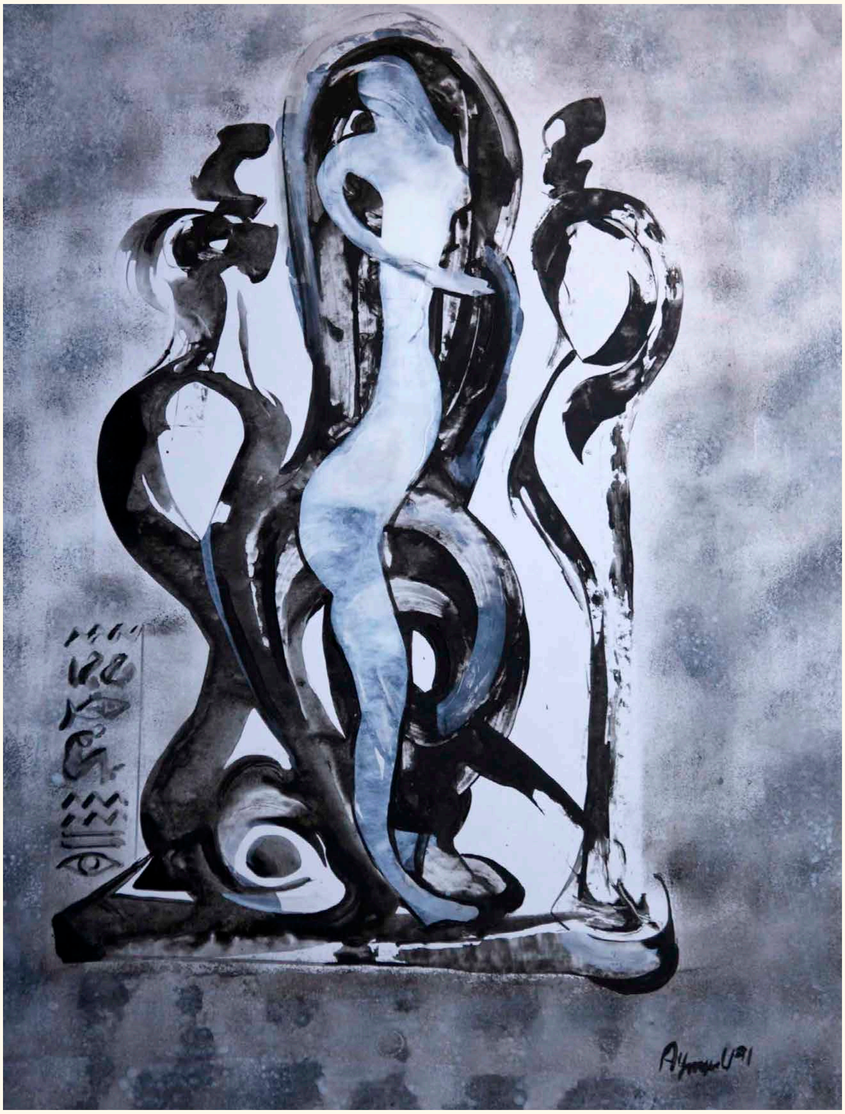
يُفارقنا الزّمن
مع هبوط الليل
تاركاً خلفه حلماً
مأهولاً بالوطاويط

في مدينة البُرُنز
المنسحبة إلى حدائقها
يلتمع الصّمت
مرآةً، ظهرُها بلا طلاء

يتركُ صيغةً تتعذَّر قراءتُها
مشدودةً بدبّوس إلى الباب
الجوّالون يحلّون غوامضها
كلّما أصبح القمر في المحاق

لا للإزعاج بأيّ مبرّر
المُسجّل الآليّ
يجيبُ مُخبراً بِغيابٍ على الطّرف
الآخر،
ويُحيل على «التّيليتيكس»

لحظةٌ لقول صباح الخير
لحظةٌ لقول شُكراً
وللتّظاهر بأنّ هذا
يومٌ جديد.



- 6 -

يعود إلينا الزّمن
على مِحفّة صُنِعت كيفما اتّفق،
ممدَّداً أمام باب النّهار
في انتظار الإسعاف

من سيعتني بعاهاته
نحن نمشّط عُرْفه
نَحمله إلى الخارج
نُحَمّله وِزر كلّ الأضرار

الزّمن هو الذي نفتقده أكثر
كبشُ الفداء قد ضُحّي به
موسومَ الجبهة بقطرة دم
من أجل إبعاد «التّيفوس»

أمام أعيننا يُصبحُ فضاءً
ثمّ يأكله الفضاء
تبقى فتافتُ
تنقرها طيور

الطَيور ترفرف بأجنحتها..
تضيع في السّماء
السّماء الزّرقاء تصبح سوداء
بعد النّهار، يحلّ المساء

الفِرَق العاملة ليلاً
تهيّئ في مستودع الثّياب
قنابلَ حارقة
صواعقُها على أجفانهم.

- 7 -

رياحٌ تهبّ
على حيواتٍ وجيزة،
كانت لها أحلام مشدوهة
طُمِرت في غالب الأحيان

رياحٌ متسكّعة
مشحونة إلى أقصى حدّ
تُفرّق النّاس
وتدفع الصّخور

الأزهار الشديدةُ الخِفّة
تفقد بَتلاتها.
ولتعثُر عليها من جديد
تتأكسَد في احتكاكها بالهواء

إنّها تتطاير سجينةً
في سماءِ الصّخب الصّافية
إنّها تنمو إلى أعلى
إذ ترغب في العودة إلى سطح
الأرض.

- 8 -

الانعزال غريزة قديمة
لكنْ، حتّى وإن حاقتْ بالمرءِ
الظّلمة
فإنّ ذبالةَ شمعة صغيرةً
تغدقُ عليه سيول الأمل

نتعلّم أن نقرأ الأحكام
على شفاه الصّمت..
نسمع الأصوات بصورة أحسن
إذ يَحلّ الليل

نسمع قلباً يدقّ..
إنّها المدينة وقد اعتراها الخوف
ظِلٌّ يحتلّ الأرصفة
يمنع الحُلم من المرور

إنّها المدينة كلّها، في عزلة
القلوب تجتمع وتتآزر،
لِتخلق توازناً
حين ترتعد الأرض.

- 9 -

الزّمن يُشعل ناراً كبيرة
مستعملاً خشباً أخضر
يتصاعد منه دخان كثير
مُسربَلاً بالضّوء

إنّه يتحكّم في اندفاعه،
فيكون مرّةً جدولاً سريع
النّضوب،
وأُخرى سيلاً جارفاً
قطرةَ ندىً ثمينة

الزّمن يكبر معك
الزّمن يعتني بكلّ شيء
إنّها الحياة تبدأ،
والحياة تستمرّ

إنّه يتجدّد
ماتِحاً من ينابيع ضارّة
من ينابيعِ المسافات الحارقة
التي استَولى عليها الأفق.

- 10 -

أيّةُ مهارة عالية ستوجّه يدك
بين العوسج
من أجل أن تَقطف العِنبيّة
التي تُوقِف الآلام؟!

هنالك جرحى يُجيلون، فيما
حولهم،
نظرة قويّة،
ومنهم من يدلقِ
ملءَ بئرٍ من الكَرب

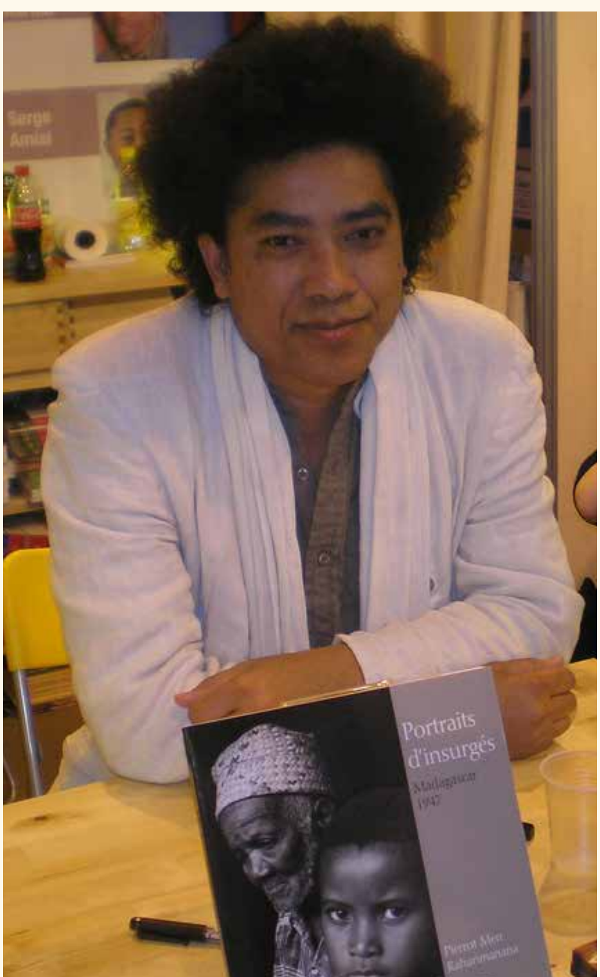
نرغب في مَلء صندوق بالقمامة
واستغلال لحظةٍ تصحو فيها
السّماء
لإفراغه في مكان ما،
وإغلاق الباب في وجه الكابوس

الخوف يُرافقك..
ولتدَفِّئ سريرك
حينما لا يأتي النّوم،
سيكون الحُلم دائم الحضور.

فاهافالو (1)

جان لوك راهاريمانانا

ترجمة: محمد عبد الغني



جان لوك راهاريمانانا، كاتب مدغشقري متنوِّع الإنتاج، يكتب بالفرنسية، يتّخذ من باريس مستقرّاً له، ومن مدغشقر وطناً لقصصه. كتب القصّة والرواية والشعر والمسرح وأدب الطفل. وُلِد سنة 1967، في العاصمة المدغشقرية، أنتاناناريف، وفيها تلقّى تعليمه حتى حصل على شهادة جامعية في الأدب، ثم حصل على منحة فرنسية لدراسة علم اللّغويات الإثنيّ، في جامعة السوربون والمعهد الوطني للّغات والحضارات الشرقية في باريس، عمل، بعدها، معلّماً وصحافياً.

يكتب راهاريمانانا القصّة والرواية بأسلوب شعري قويّ، متأثّر بالتقليد الشفهي، ويتمحور أدبه حول تاريخ بلاده، و(راهنها)، وتتداخل فيه الأساطير والخرافات القديمة مع الأحداث السياسية المعاصرة.

سنة 1992، نشر مجموعة قصصية بعنوان «المجنوم»، ثم حصل على «الجائزة الأدبية الكبرى» عن مجموعته القصصية «أحلام تحت الكفن» (1998)، وهي المجموعة التي نُشرت، ضمنها، القصّة التي ننشر ترجمتها. وفي سنة 2001، أصدر روايته الأولى «نور 1947»، وفي العام ذاته، خاض تجربة الكتابة للأطفال فنشر «لانديزوا والأحجار الثلاثة»، مستلهماً أساطير بلاده، ثم أصدر، سنة 2004، سيرة روائية بعنوان «الشجرة آكلة البشر»، ثم رواية بعنوان «زا»، سنة 2008، ثم مجموعة شعرية بعنوان «كوابيس أبي بريص»، سنة 2010. وفي سنة 2012، شارك عدداً من الكتّاب الفرانكوفونيّين، من بينهم الجزائري بوعلام صنصال، في مجموعة شعرية، بعنوان «بيان لأجل كَرَم اللّغات».

فبراير 1994

يغمر الماء الشـاطئ كلّه، ممتدّاً إلى ما وراء الكثبان. يطفو كلب نافق، تحت فرائه الخشـن جـرحٌ عميق، يتصاعد نتنه إلى أعلى السموات.. تنجرف الأسقف الصفيحية، وسعف النخيل الضخم. علـى مبعدة، تحرق الدبابات كلّ شـيء. هنـا، يحلو النظر نحو الأفق، يحلو كثيراً.

خطاب مقطوع من السحاب

أتذكّـر- يـا حبيبتي- رجلاً مسـنّاً كان يبكي على هذه الشـواطئ التي دمَّرها الإعصار، واجتاحتها المياه. كان يجرّ بؤسه، بينما تصبّ الأمطار غضبهـا. كان يصيح وقـد قَهَره المطـر المتدفّق، ولم يخبرني كلُّ من سـألت عمّا جعله يفعل هذا. كم كان عمره؟: سـبعون؟ ثمانـون؟ لا أدري. كانـت بشـرته تبدو كسـعف نخيل قديـم، أبلته الشـمس، وكذلك المطـر، ممزّقة وجافّـة، وتبدو كالتراب.

أتذكّـر الرجـل العجوز الـذي كان يرجم كلباً ميّتاً، وهو يغتسـل على الشاطئ. كان يؤلمني أن أراه يومئ بهذا الجنون. خطر لي أنـه ينبغي أن أسـاعده ليبتعد عن ذلك المكان، لكـنّ يداً حانية منعتني.

رفيـق، صديق، زميل محلّي، قـال: فلأخبرك بقصّة هذا الرجل. فلأخبرك بتاريخ هذا المكان.

سوف أقصّ عليك، بدوري، هذه القصّة- يا حبيبتي- كي نقرأ، بلا بغض، في روحَيْنا. لا لنشـعر بالأسـى لأنفسنا، وننغمس- إلـى الأبد- فـي مصائبنا، بل لكي لا ننسـى ما شـكّلنا بالأمس، وجعل منّا ما نحن عليه، اليوم.

نوفمبر 1947

هبـط الغـزاة خارجيـن من الليـل مروّعيـن كلّ من فـي القرية، متعقّبيـن المتمرّديـن الفاهافالـو، والمشـعوذين. فليصطـفّ الجميع: الرجال، والنساء. الأطفال.

تنبح الكلاب. كلاب أصيلة السلالة، ضخمة، لا تطيع إلا الجنود الاستعماريّين السود.

اصطفّ الرجال، والنسـاء، والأطفال، يا صديقتي. كان بعضهم عراةً ما يزالون، انتُزعوا من نومهم. سأل الغزاة عن الفاهافالو. لـم يحـرْ أحدٌ جواباً. أطلق الغـزاة النار على عشـرة رجال، ثم ثلاثة آخرين، وخمسة أيضاً...

كان ذلـك الرجـل يعرف أين ذهـب الفاهافالـو. ذات ليلة، بينما كانـوا يفـرّون مـن السـاحل.. ذات ليلـة من الخوف من أشـباح المحيـط، قطعـوا الأمـواج، وسـبحوا نحـو الجـزر الزائفة في البحيرة.

ظلّ الرجل صامتاً.

صديقتـي، يقولـون إن الصمـت، رغـم أنـه قـد يسـكّن الروح، فاللسان- بطبيعته- يبغض ثقله.

عسـكَرَ الغـزاة في القرية، وطردوا سـكّانها منهـا. هناك، كانت ترقد الجثث، تشويها الشمس.

ومرّت الأيام.. وكان القرويون قليلاً ما يعودون ليطالبوا بجثث ذويهـم، ليدفنوهـا. خسـئتم أيّها الزنـوج القـذرون.. هذه جثث الفاهافالـو! كان الغزاة يصيحون، وجباههـم ناضحة بالعرق، وأيديهم ترتعد.

ظلّ الرجل صامتاً.

كانـت الرائحـة النتنة طاغية، وكانت طباع الـكلاب تزداد حدّة، ووجـد الجنـود الاسـتعماريون السـود صعوبـةً متزايـدة فـي إبعادها.

وما زال الرجل يلزم الصمت.

وبعـد ذلك- يا صديقتـي- انفتحت السـماوات، وهطلت الأمطار مـدراراً. نـزل الماء على الجثـث المتعفّنة، وأخـذ يضربها بقوّة. أُطلقت الكلاب، وَثَبَتْ على الجثث وافترسـتها، في وقت لا يكاد يُذكر.

صـرخ الرجل.. كان هناك طيلة الوقت، جالسـاً، أو- بالأحرى- مقرفصـاً أمام عمود أحد الأكواخ. هناك، كان يصرخ وقدماه في الوحـل، ثم جثا على ركبتيه. فَرَّ الجنود المحلّيّون من المشـهد، ولم يعـرف أحد، بعدها، ماذا أصابهم: ربَّمـا ذبحهم القرويون! وربَّمـا تحـوّلـوا إلـى أرواح شـريرة، كُتـب عليهـا أن تهيم على وجوهها في هذه الأنحاء!

قـرَّر الغـزاة أن يقتلوا الـكلاب، ويرحلـوا. عـاد الفاهافالو إلى البـلاد، وحاولوا أن يشكروا الرجل، لكنَّ مـا وجدوه لم يكن إلا قشـرة رجل بـلا روح، يقف في المطر ملقيـاً اللعنات، غير قادر على أن يتحمَّل رؤية حتى كلب واحد.

ولهذا السبب تُحظر الكلاب في تلك القرية.

صديقتي، تدبّري هذه القصّة، ولا تقولي إنني كذبت، فقط، لأردّ اعتبـار رجل عجـوز، طاش منه صوابه. صحيـح أنه ليس من المألوف أن يتصرَّف رجل ناضج بهذه الكيفية، ولكنَّ الرجل نبذ وجوده يوم حاول أن يحفظ حياة الآخرين.

تلك هي قصّة ذلك الرجل؛ تاريخ ذلك المكان.

خطاب، نَفَس مأخوذ من الريح

الجزيـرة غارقـة.. الجزيـرة تحتـرق. ضباب مـن الرعب، ومن المـاء، ومـن ألسـنة اللهـب، فوقها تحلّـق، تأوي إلـى أحلامي الثقيلة التي ليس لها قرار، وتظلّ جاثمة.. تظلّ جاثمة.

أنتظر أن ينفجر الوجود.

....

(1) فاهافالو- Fahavalo: العدو، هي كلمة استخدمها الاستعماريون الفرنسيون بين عامَيْ 1896 و1948؛ للإشارة إلى الثوّار المدغشقريّين. (الهامش للمؤلّف).

النبرة السياسيّة في سـينما

محمّد خان

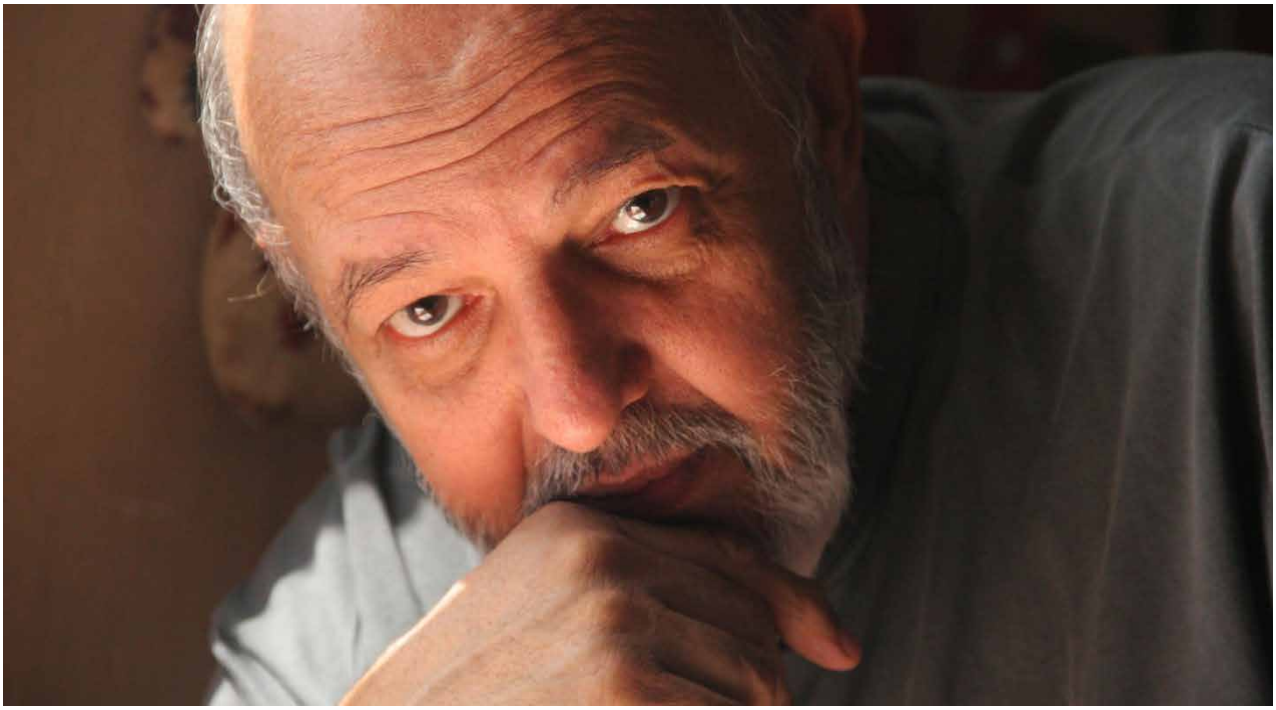
أمجد جمال

كان المخرج المصري الراحل «محمد خان» دائم التعبير عن ولعه بسينما الإيطالي «أنطونيوني» أحد أعمدة سينما الحداثة الأوروبية في الستينيات. يقول خان في كتابه، الذي صدر العام الماضي بعنوان «مخرج على الطريق»، إنه في اليوم الذي شاهد فيلم «المغامرة» لأنطونيوني تأكَّد أن صناعة الأفلام هي الشيء الذي يريد فعله بقية حياته، وتابع: «دارت الأيام والتقيت بأنطونيوني في أثناء انعقاد مهرجان قرطاج السينمائي عام 1984 وذكّرت أنطونيوني بمقولة قرأتها له تصرح بأن كلّ مخرج، فعلياً، يخرج فيلماً أوحد في حياته، وأن بقية الأفلام ليست إلّا تكراراً لهذا الفيلم. وكان رده طريفاً وساخراً حين قال: إذا كان المخرج مجتهداً بما فيه الكفاية فربما يقدّم فيلمين بدلاً من فيلم واحد».

نظرية أنطونيوني وإن بدت متطرفة يظلّ بها جزء من الحقيقة، فهناك عامل مشترك يجمع بين أفلام كلّ مخرج، هذا العامل هو جزء من شخصيته، لمحة شكّلت وجدانه، أو هَمّ ظلّ يؤرقه ونتج منه فَنّه، فتكرّر رغماً عنه مع توالي أعماله. ولا شكّ أن محمد خان كان أحد المخرجين المُجتهدين في عُرف أنطونيوني، أي الذين يصنعون الفيلمين بدل الواحد، أو بكلمات أخرى، يسهل تقسيم مشواره الفَنّي إلى توجُهين، فأفلام النصف الأول من هذا المشوار تنتمي لنوع السينما المهمومة بقضية ذات بُعد سياسي، وذلك منذ أول أفلامه في أواخر السبعينيات وحتى مطلع التسعينيات. أما التوجه الثاني ففي النصف الأخير من مشواره، حيث سينما أكثر تصالحاً وزهداً.. سينما تخطت حاجز القضية واكتفت بكونها مجرد قصص إنسانية تقدّم البهجة أو المتعة أو الشجن وعلى وعي بأنها لا تستطيع تغيير العالم، بما في ذلك فيلمه «أيام السادات - 2001»، حيث يقول خان إنه لم يخرجه إلّا من أجل صديقه ورفيق نجاحاته «أحمد زكي»، وأن ما شدّه بالقصة هو ثراء الشخصية وبُعدها الإنساني، وكانت رؤيته خالية من أي أغراض سياسية.

اختصاراً، لو اعتبرنا مشوار خان السينمائي رجلاً فسيكون تجسيداً للمقولة المنسوبة إلى «وينستون تشيرشل»: «إذا لم يكن المرء اشتراكياً في العشرينات من عُمره فهو بلا قلب، وإذا لم يتحوّل إلى يميني في أربعينياته فهو بلا عقل». وقد كان خان يرى، فعلاً، بالفكرة الاشتراكية نوعاً من الرومانسية، ففي أحد حواراته المصورة عندما يُسأل عن ميوله الاشتراكية، يجيب: «الفنان يجب أن يكون اشتراكياً، ينبغي أن يؤمن بعدالة اجتماعية، وأن يثير الفقراء اهتمامه، فالاشتراكية تعطي الفنان رؤية عاطفية للعالم، لأنها متجرّدة من القسوة». ربما هناك كثير من الأمثلة التي تدحض تعميم خان، منها مثلاً المخرج الأميركي «كلينت إيستوود» الذي صنع أفلاماً شديدة الإنسانية رغم أنه اشتهر بكونه يمينياً صرفاً، لكن ما يهمنا في تصريح خان أنه يؤكّد على ميوله هو على الأقل.

أتوقف أمام مقطع آخر من كتابه المذكور، يحكي فيه ذكرياته وهو شاب في إنجلترا بمطلع ستينيات القرن الماضي، فيقول: «... تلك كانت أيام الموجة الجديدة في السينما الفرنسية والتشيكية والإنجليزية وغيرها. كلّها التقت في لندن قبل أن تبتلعها هوليوود مع وصول (ماكدونالد) و(بيتزا هات) و32 صنف آيس كريم». نلاحظ في الحديث نبرة ازدراء للثقافة الاستهلاكية والرأسمالية ورموزها، وكيف يراها كانت سبباً في تفسخ القيم وانحدار الفَنّ. ولعل تلك النبرة كانت الهمّ السياسي الرئيسي الذي غلب على أفلامه في النصف الأول من مشواره، هذا النصف الذي تزامن مع قرارات الرئيس السادات بالانفتاح الاقتصادي لمصر على العالم والحدّ من السياسات الاشتراكية. وبدأ هذا الهمّ



المخرج المصري الراحل "محمد خان"



في أعمال خان المُبكرة مفتقداً للنضج والتسييس الكافي، واقتصر على احتفاء بالطبقة العاملة والبسطاء، مقابل غضب تجاه طبقة الأثرياء وخاصة باقتران هذا الثراء بالنفوذ والسلطة والفساد، ويظهر ذلك في أفلام مثل «ضربة شمس- 1978» و«موعد على العشاء- 1981».

أول الأفلام التي يمكننا القول إن الهمّ بها قد تحوّل من مجرّد انفعال إنساني إلى بذرة رؤية سياسية ناضجة حول أسباب الظلم الاجتماعي، كان فيلم «نص أرنب- 1982»، الفيلم الذي يروي قصة مجموعة من البشر من مختلف الطبقات تتصارع على مبلغ مسروق، هذا المبلغ كان رمزاً للثروة العامة، فكلّ منهم يريد الاغتناء على حساب الآخر، وفي سبيل ذلك يدخلون في معارك عبثية طاحنة لا يخرج منها في النهاية أحدٌ فائزاً. المشهد الأبرز في هذا الفيلم كان حين دلفت العصابة لتفتيش منزل «يوسف»، مُمثل الطبقة المتوسطة الذي تورط في الصراع على المبلغ (الثروة)، وقتها ظنّت الأم أنهم أفراد البوليس السياسي، كما جرت العادة قديماً، فصاحت بهم أن ولدها يوسف ليست لديه ميول سياسية! ولم تكن ما قالته مجرد جُملة عابرة يوحي فيها صانع الفيلم بسذاجة الأم، بل نص تحتي يريد القول إنه في عصر الانفتاح ورفع يد الدولة عن الاقتصاد أصبحت عصابات المال المسيطرة على العالم هي الوجه الجديد من الاستبداد.

تستمر تلك النبرة مع فيلم خان التالي «الحرّيف 1983-»، عن حياة لاعب الكُرة الهاوي بالحيّ الشعبي الفقير، ويذكرني هذا الفيلم بالمقولة الشهيرة: «نحن نعمل لنجني المال كي نستطيع الحياة، لكن في خضم التكالب على جني هذا المال، لا نجد الوقت للحياة»، هذا تحديداً ما يقدّمه خان في «الحريف»، فهناك خياران، إما اللعب كرمز للحياة، وإما الصراع العبثي على الثروة، يحدث ذلك أيضاً على إيقاع الانفتاح الاقتصادي وأعراضه الجانبية من شيوع التسلّق والاستغلال والغش، فنجد «شعبان»



بعض من ملصقات افلام «خان»

الذي ترك اللعب واتجه لسرقة وتهريب السيارات حتى كوّن امبراطوريته، وهناك «سلامة» الذي ترك اللعب أيضاً واتجه للمنطقة الاقتصادية الحرة «بورسعيد» للعمل كتاجر شنطة، ليبقى بطل الفيلم «فارس» في صراع داخلي/خارجي حول الخيارين، فنخرج كمشاهدين في النهاية بصورة واضحة عن حجم التفسخ في القيم الذي تسببت به الرأسمالية، وتحويلها الإنسان إلى ترس في ماكينة (كما يجري التعبير الماركسي الشهير)، وقد كان بطل الفيلم يعمل (حرفياً) على ماكينة في أحد المصانع قبل أن يُرفد لأنه لم يستطع مجاراة قوانين الواقع.

ويمتد رصد تفسخ القيم كنتيجة للسياسات الاقتصادية في أفلام خان التالية، وأبرزها «خرج ولم يعُد - 1984»، الذي آثر فيه هذه المرة حل الهروب من العاصمة بصراعاتها وضوضائها وفسادها وتلوثها وقبحها وجشعها، والرجوع للطبيعة، حيث عالم نقي وبشر تتحدث لغة أخرى غير لغة المال. لكنه يعود مجدّداً للمواجهة بفيلم «عودة مواطن - 1986»، عن ذلك الأخ الأكبر الذي يرجع لمصر بعد سنوات من العمل في الخليج، مُدخراً مبلغاً وقدره من المال، ويسعى به لدعم أشقائه الصغار، لكنه يُفاجأ بعالم جديد غير الذي تركه، عالم أشبه بغابة، يسعى كلّ فرد فيها للصعود على جثة الآخر، فيكتشف في أيام قليلة من عودته أنه تعرض لعملية نصب مالي، وأن حبيبته القديمة تركته وتزوجت رجلاً ثرياً يكبُرها بقدر كبير من العُمر، وأن محل عمله القديم تحوّل إلى «كباريه»، وأن عصر الوظائف قد انتهى، وانهارت الطبقة الوسطى، لدرجة أن بناتها أصبحن يعملن نادلات في الفنادق مثل أخته الصغرى، ولم يعُد أمام الشباب طريق سوى التغافل بتعاطي المخدرات أو الانخراط في أنشطة سياسية خطرة لتغيير الأوضاع.

في هذا الفيلم قيلت بعض الجُمل على لسان «مهدي» الأخ الأصغر لشاكر، يمكنها تلخيص هواجس وهموم خان عبر النصف الأول من مسيرته السينمائية، فمهدي العدمي المتشائم (الواقعي) ينصح أخاه شاكر في نهاية الفيلم بترك القاهرة والعودة للخليج إذا لم يكن مستعداً للقبول بقيم المجتمع المصري الجديد وإيجاد سكة للتسلق والاستغلال مثلما فعلت أختهم «فوزية». هذه الرؤية تتكرّر بفيلم تالٍ لخان هو «سوبر ماركت - 1990»، ومن عنوانه يطرح مفهوم تحوّل العالم إلى سوق، والبشر إلى سلع، وتتكرّر جملة مهدي السابقة، هذه المرة، على لسان شخصية عزمي الرجل فاحش الثراء الذي يرى أنه لا سبيل للارتقاء الاقتصادي سوى بتقديم تنازلات أخلاقية.

ما يميّز المحتوى السياسي في الأعمال السابقة شيئان: أولاً عدم المُباشرة، فالسياسة كما أسميها في عنوان هذا المقال مجرد «نبرة»، أي أنها لم تتحوّل بَعد لصوت أو لغة صريحة بالمقارنة، مثلاً، مع أفلام «عاطف الطيب» رفيق جيل خان، والذي شغله نفس همّ خان السياسي، ولكنه عبّر عنه في أعماله بشكل أكثر مباشرة من خان. وثانياً أن ذلك المحتوى غير مقيد بالظرف المحلي ويتسم بصبغة عالمية يمتد الشعور بها من القاهرة إلى نيويورك إلى هونج كونج، أو



«الحريف»



«خرج ولم يعد»



«موعد على العشاء»



«زوجة رجل مهم»

أي بقعة جغرافية طغت بها الثّقافة الاستهلاكية على حياة الإنسان. لم يقدّم خان نقداً للسلطة المصرية بعينها أو به صبغة محلية حصرية سوى في فيلم «زوجة رجل مهم - 1987»، عن ضابط الشرطة هشام (أحمد زكي) الذي يستغل نفوذه ويتورط في ممارسات يُقال إنها ضد القانون، فيُفصل على إثرها من عمله. ويُمكن اعتبار هذا الفيلم نزوة شخصية من خان، حيث قدّمه على خلفية مشاجرة فعلية حدثت بينه وبين ضابط شرطة فقرّر بعدها أن ينتقم منه بفيلم.

لكن يبدو أن شخصنة الخلاف داخل فيلم نتج عنها رؤية مُتحاملة لشخصية هشام أو لتعقيد الأوضاع في ما عُرف بانتفاضة 18 يناير/كانون الثاني 1977، التي قامت ضد قرار سيادي برفع الأسعار، وهي الانتفاضة التي شارك الضابط هشام في قمعها. هذا التحامل رصده الناقد «سمير فريد» في مقال هجومي على الفيلم نُشر بمجلة «القاهرة» عام 1988، كرّسه في تفنيد كلّ الحجج ضد هشام، يقول في مقطع من المقال: «المشكلة هنا أن ضابط الشرطة يمارس عمله إزاء مظاهرات وصلت لحد التخريب، كما جاء على لسان «منى»... حتى استخدام هشام لزوجته في الحصول على معلومات من زملائها يأتي في سياق ممارسته لعمله... وهذا الموقف من هشام ضد زوجته يعني أنه عندما يختار بين الواجب والعاطفة يختار الواجب مثل أبطال الدراما الكلاسيكية النبلاء، على عكس ما يتصور صناع الفيلم. فالنذالة لا تكون إلّا حين تكون الشخصية على وعي تام بالفعل الذي يوصفها بالنذالة، وقناعة هشام هنا والتي لا ينكرها الفيلم أنه يفعل ذلك من أجل «إنقاذ البلد» دون أي قدر من الادعاء أو الكذب على نفسه، فما الذي يجعلنا كتمفرجين نكره هشام؟»

ويتابع فريد: «تظلّ نصيحة بريخت صحيحة تماماً عندما قال لا تصنعوا الأفلام السياسية بطريقة غير سياسية». حسناً، إن اتفقت مع فريد في أن هناك تحاملاً على شخصية هشام وأنه لم يستحق فعلاً تلك النهاية المأساوية، فإني أختلف معه في كون ذلك سبباً لكُره الفيلم، لأنه مَبنيّ على افتراض غير دقيق بأن الحياة، في الدراما أو الواقع، لابد أن تكون عادلة.



المخرج جون ستورجيس

لـم تتوقـف هوليوود عـن التمـدُّد شـرقاً، بحثاً عـن الأفـكار الجديدة في أعمالها وكان آخرها دور سـكارليت جوهانسـون في فيلم Ghost in the Shell (مدرعة شـرطة مكافحة الشـغب المتنقلة) والنسخة الجديدة من فيلم «سـبعة». ورغـم ذلك لم يُبـدِ اليابانيون قلقاً من هذا (السـلب الثّقافـي) الذي تتعرَّض له صناعتهم السـينمائية.

بين الساموراي وراعي البقر:

سلب للهويّة أم تبادل ثقافي؟

علي فاضل

تقـول الأخبـار إن المخـرج الياباني صاحـب الفضـل علـى هوليـود أكيـرا كوروسـاوا لـم يكـن معجباً بالنسـخة الهوليودية لفيلم «سـبعة»، بعد أن قام جون سـتورجيس بإعـادة صياغته هذا العمل، واصفاً الجهود بنقل الملحمة إلى العهد الغربي القديم، «بخيبة الأمل»، رغم أن النسـخة الجديـدة لم تخل مـن طابع «التسـلية» الأصلي.

في ذلـك الوقـت أرجع معظـم النقاد عوامـل فشـل سـتورجيس إلـى حقيقة التزام العمل الأصلي بالأنماط الاجتماعية اليابانيـة الصارمـة: وصـف هـوارد ثومبسـون من صحيفة نيويـورك تايمز إعـادة العمـل بأنـه «بانعكاس شـاحب وطَنّـان وزائـد علـى الفكـرة الأصليـة أكثـر مما ينبغي»، ويفتقر إلى التشـويق و«محـاكاة للقصص الإنسـانية القصيرة والمعبرة» علـى غرار فيلم كوروسـاوا.

رغـم ذلك، وعلى مـدى عقود، لم تتوقف هوليوود في مناسـبات عديـدة عن نهب الثّقافـة اليابانيـة. فـي نهاية سـنوات 1990م، شـجّع نجـاح عمـل المخـرج اليابانـي هيديو ناكاتا بعنـوان (رينغ)، وهو الجزء الأول من أفلام الرعب لسلسلة رينـغ، علـى إعادة تصويـر نفس العمل في عدة مناسـبات بالولايـات المتحدة، فضلاً عن سيل من عمليات إعادة صياغة أخرى لأفلام رعب يابانية: نبض، الحقد، مكالمـة فائتـة، والمياه المعتمـة، التي كانـت مسـتوحاة من الثّقافة الآسـيوية. وفـي الآونة الأخيـرة، أثار عمـل كيانو ريفز (رونين 47) انتقادات بسبب تضمينه لأسـطورة اليابان الوطنية السـاموراي.



واسـتناداً إلـى تقاريـر بالصحـف الأميركيـة فـإن المانجـا الكلاسـيكية «الذئـب الوحيد والشـبل»، التـي أنتجت سـتة أفلام فـي اليابـان، والمعروفة في الغـرب تحت عنـوان «شـوغون القاتل» سـتخضع إلى إعادة إنتاج جديدة من قبل اسـتوديوهات هوليـوود، بالإضافة إلى الدعوات المتجدّدة لإعـادة تصوير الفيلم الكرتوني الياباني (أكيرا) بواسطة مخرج فيلـم (سـريع وغاضب) جوسـتين لين.

وفي إبريل هذا العام، تعرضت سـكارليت جوهانسـون لعاصفة انتقادات واسـعة على تويتر بعد نشـرها الصـورة الأولى لنجم (المنتقمون)، الشـرطي السايبورغ، الرائد كوسـاناجي فـي طبعة جديدة حية للعمـل المقبل مـن فيلم الخيـال العلمي (مدرعة شـرطة مكافحة الشغب المتنقلة). وتركـزت الانتقادات على مظهـر المانجا الممثل الأميركي، الحامل لشـعر سيبراني مستعار بالأسود والأزرق، ونتج عن ذلك عريضـة، وقع عليها حتـى الآن أكثر من 100 ألف شـخص، تطالـب بوضع ممثل من أصول شرق آسـيا للقيام بالدور بدلاً منها .

لكن في اليابان، هناك ارتباك واسـع النطـاق حول الجدل القائـم. «اليابانيون تغمرهـم السـعادة مـن أن جوهانسـون تقمصـت دور الشـخصيات الكرتونيـة الشهيرة، وهم يعتقدون أن وجودها سوف يساعد على تعزيز شعبية السلسلة»، كما علق جون بيرا، رئيس التحرير المشـارك في موقـع الفيلم الآسـيوي VCinema ورئيس تحريـر دليل السـينما العالمية: سلسـلة كتب اليابان، وأضـاف «في هذا الصـدد، كانـت الجماهيـر اليابانية أكثر اتزانـاً من نظيراتها الغربيـة». وقال بيرا إن التلاقح بين هوليوود والاستوديوهات

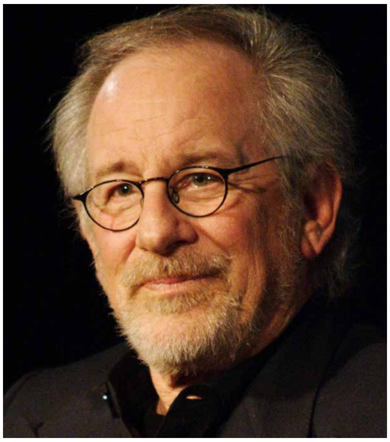


مشهد من فيلم « Ghost in the Shell »

اليابانيــة أصبــح الآن «مقبــولاً إلى حد كبيــر، ومرحّباً به في اليابان عندما تكون النتائج جيدة»، مشــيراً إلى تزايد شعبية النســخة الأخيرة لورنر بــروس (غنزيلا) وفيلم (رينغ) الياباني الذي أعاد تصويره غور فيربينسكي بتقنيات هوليوود. ولكنه شــدّد على ضرورة «أن تبدي كل نســخة جديدة الاحترام للعمــل الأصلي من خلال تعيين الكفــاءات المناســبة وقيم الإنتاج الكافيــة، بحيــث لا يحط مــن قيمة العمل الأصلي»، وأضاف «حقّق (رينغ) شعبية كبيرة فــي اليابان، وعلــى الرغم من أنه أزال الغموض عن العمل الأصلي للجمهور الغربــي، فقد ظل المفهوم والرواية وفيّين إلى حــد كبير ونقلا المزاج المقلق بحرفية عالية إلــى الجمهور الأميركي».

إلّا أن التبــادل الثّقافــي يتدفــق فــي الاتجاهيــن. فقــد أعيــد تصويــر الأفلام: (غيــر مغفــور) و(جانبيــا) وبدرجــة أقل (شــبح) في اليابان، ومن السهل ملاحظة بصمــات الصناعة الأميركية فــي بدايات الســينما الصامتــة من خــلال عمل قصة طوكيو (أوزو ياســوجيرو)، الذي يستند إلــى أفكار إرنســت لوبيتش، وتشــارلي شــابلن وهارولــد لويــد. ويرى جســبر شــارب، الناقد الســينمائي ومؤلف كتاب القامــوس التاريخــي للســينما اليابانية (2011)، أن الاتهامــات الأخيرة المتزايدة بخصوص الســرقة الثّقافيــة لاينبغي أن تحظــى بقدر كبير مــن الاهتمام. ويضيف «يفتــرض فيلــم (مدرعة شــرطة مكافحة الشــغب المتنقلة) وجود عالم لا حدود له بالكامل، حيث تتداخل الحدود بين الإنسان والآلــة والعالم الحقيقــي والافتراضي.. شخصية يوهانســون للرائد كوساناجي هي ســايبورغ آلــي تماماً فــي القصص الأصليــة، على الرغم من أنها تحمل وعياً بشــرياً. لذلك مازال النقاش قائماً حول ما إذا كان مــن المفتــرض أن تكون في هيئة الرجــل الياباني أم لا، لأنه عــادة ما يتم رسم شــخصيات أنيم في مظهر القوقازي بشــكل عام». ويرى شــارب أن الخلاف لا يظهر إلّا عندما تتجاهــل هوليود التعامل بالاهتمــام الكافي مع الثّقافة الآســيوية، كما هو الحال بالنســبة إلى «منكرات فتاة الجيشــا» لروب مارشــال (2005)، الذي عرف فشــلاً ذريعاً فــي اليابان، بســبب اعتمــاده على مجموعة مــن الممثلين من أصول صينية بالأســاس.

مضيفاً بــأن «(أكيرا) هو فــي الواقع، وبشــكل خــاص، غير مناســب تماماً لأن يكون موضوع طبعة جديــدة لهوليوود، لأنه يتعامــل ضمناً مع قضايا مثل هزيمة اليابان فــي أثناء الحــرب والاحتجاجات الطلابية في سنوات 1960» . وقال «يحمل الفيلم الكثير مــن الخفايا المبطنة، وأظن أن ذلــك ســيدفن تحــت أي صيغــة عمل للصورة في النسخة الجديدة». وكان فيلم (الذئب الوحيد والشــبل) قد تبوأ (موقعه) بيــن الجمهور الأميركي بعد إعادة صياغة الفيلم الأميركي الياباني (شوغون القاتل) فــي عــام 1980. وفي الواقــع قد لا تملك الســينما اليابانيــة مصلحــة حقيقية في رؤيــة طبعة جديدة مــن هوليوود، ولكن فــي نهايــة المطــاف، إذا كانت النســخة الجديــدة من الأفــلام تلفــت الانتباه نحو الســينما اليابانية، فإنها لا يمكن أن تكون خطوة سلبية.



المخرج ستيفن سبيلبيرج

ستيفن سبيلبيرج في فيلمه الجديد The BFG يثبت أنه أقدر المخرجين على جعلك تتعلّق بمشاعر وأفكار طفل، فعلها من قبل في (هوك) ورفاق بيتربان، وفي (الذكاء الاصطناعي)، ومع الأولاد الذين يحاولون تهريب (إي تي) لكوكبه، ربما لم ينجح في الأمر ذاته سوى المخرج العظيم مارتن سكورسيزي في (هوغو)، ولكليهما المقدرة الفائقة على أن يخرجا أفضل ما لدى الطفل الممثل أو الممثلة من إمكانيات.

«The BFG»

خيال بلا حدود في مدينة العمالقة

د. هاني حجاج

صوفي ابنة العاشرة تلتقي بعملاق صديق، هذا هو تفسير عنوان الفيلم «the BFG: the big friendly giant» وهو بالرغم من منظره المخيف يبدو أقرب لعملاق الجميلة والوحش، صاحب قلب طيب مسالم، وروح طفل، مكروه من جنس العمالقة. لماذا؟ لأنه يرفض التهام الأطفال طبعاً! بالطبع تخشاه صوفي في أول لقاء، قبل أن تجده يعاملها بمنتهى الرقة واللطف كأي جنتلمان مهذب، لكن الصداقة بينهما لا تدوم طويلاً؛ إذ تلفت انتباه بقية



الوحوش والعمالقة أصحاب القلوب الميتة والنفوس المتعطشة للدم! وبالتالي على صوفي وصديقها العملاق الطيب الرحيل إلى لندن لاقناع الملكة إليزابيث بأن تساعدهما في التخلص من الوحوش المفترسة الخبيثة التي تلحق بهما، مرة واحدة وللأبد.

الفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب والممثل ومؤلف أغاني الأفلام (روآلد دال)، ومعروف بأسلوبه الساخر وكتابته التشويقية ذات الإيقاع البسيط، وهو الذي كتب روايات وأفلام: ويلي وونكا ومصنع الشيكولاتة (1971)، ماتيلدا (1996)، وشارلي ومصنع الشيكولاتة (2005)، والسيد فوكس المدهش (2009). وهو الذي كتب



The BFG

سيناريو وحوار فيلم جيمس بوند (أنت تعيش مرتين فقط)، والحلقة الأولى من مسلسل (رعب آخر الليل) المعروف، والحلقة الأولى من مسلسل (ألفريد هتشكوك يقدم) بعنوان «رجل من الجنوب»، وكاتب أغنية (أكل الخوخ) في فيلم (جيمس والخوخة العملاقة). وهو هنا يشترك مع سبيلبيرج في نفس المقدرة العظيمة على اكتشاف ما في جوهر الطفل من نضوج وحكمة ومناطق مظلمة كذلك أفادت منها شركة ديزني وهي تنتج (فانتازيا/ سنو وايت والأقزام السبعة/ دامبو)، أما صوفي فهو اسم إحدى حفيداته، صوفي دال، الممثلة والموديل التي مثلت دور السجينة في فيلم (أبقار مجنونة) 1999.

أهدى سبيلبيرج العمل بالكامل إلى السيناريست ميليسا ماثيسون، والتي كتبت سيناريو وحوار الفيلم، بعد توقف دام لأكثر من عشرين عاماً، وتوفيت بعده مباشرة ضمن باقة من الكتاب والممثلين توفوا عام 2015 فور تأدية آخر دور لديهم، كتبت سيناريو فيلم «إي تي» 1982 (وظهرت في دورها الوحيد بمشاركة قصيرة كممرضة في مدرسة الصبي إليوت)، وكوندون 1997 من إخراج مارتن سكورسيزي، ومنطقة الشفق 1983.

قامت بدور صوفي، الطفلة بارني بارنهيل، التي يكتشفها سبيلبيرج هنا، فلم يكن لها تاريخ يذكر إلّا بعض أعمال مغمورة مثل (نادي الساعة الرابعة)، ومسلسل (صباح الخير يا أميركا). وهي ابنة الممثل والكاتب بول بارنهيل ومكانه المسلسلات التليفزيونية غير المعروفة، وسبيلبيرج يجعل من بارني الصغيرة هنا أول أنثى تلعب دور البطولة في أفلامه منذ فيلمه (اللون القرمزي) عام 1985، ويلعب دور العملاق الطيب، الذي يقوم بتأدية صوته طبعاً، الممثل مارك ريلانس أشهر ممثلي المسرح في جيله، وقدم مع سبيلبيرج قبل هذا العمل، بلم جسر الجواسيس أمام توم هانكس، في دور رودلف آبيل، وقام ببطولة أفلام: أيام وليالي، بليتز (الرجل الذي قام بدور روبرتس)، ملائكة وحشرات، كتب بروسبيرو (في دور فرديناند)، قلوب النار (في دور فيز)، وظهر في دور دافينشي في برنامج وثائقي بعنوان «ليوناردو». وقامت بدور الملكة إليزابيث الممثلة بينيلوبي ويلتون التي ظهرت في مسلسلات معروفة: دكتور هو، عائلتي، آرينا، ماربل لآجاثا كريستي، العاطفة، الشهرة، السقوط، بنات التقويم، ورأيناها في دور هام بفيلم آيرس، وفي دور السيدة جاردينير مؤخراً في أحدث نسخة من كبرياء وتحامل. وكان أحد الأدوار محجوزاً لروبين ويليامز عندما فكر سبيلبيرج في النص، لكن الموت له رأي آخر.

الفيلم من إنتاج شركة والت ديزني، بالمشاركة مع شركتي والدين ميديا وأمبيلين إنترتينمنت، وللأسف لم تعد التقنيات التي تستخدمها ديزني كافية لمواجهة إنتاج شركة منافسة مثل بيكسار وشبكة فوجي التليفزيونية، ودنتسو، الأرقام تقول إن فيلم سبيلبيرج يتراجع بعنف أمام أفلام رسوم متحركة أخرى معروضة في التوقيت نفسه، مثل «الحياة السرية للحيوانات الأليفة» لأسباب غير تسويقية فقط تتعلّق بانصراف الجيل الجديد إلى نوعية مختلفة من شكل الأنيميشن، إذن فنحن أمام فيلم يعتمد في الأساس على روح ستيفن سبيلبيرج وذكرياتنا معه. وهذا هو بالمناسبة أول فيلم في تاريخه يخرجه لصالح شركة ديزني!

شركة أمبيلين المساهمة في الإنتاج هي الاسم المعلن لشركة دريم ووركس الخاصة بستيفن سبيلبيرج ولا يظهر لها لوجو خاص في بدايات الأفلام، ربما لأسباب تخص صاحبها وصلته بالعمل الذي يقدمه. الفيلم الذي بدأ رسمياً في أواخر يوليو/تموز الماضي (طبعاً عدا نسخ النقاد والعرض الأول التي بدأت قبل ذلك)، وتحدّد الموعد في الذكرى العشرين لظهور الفيلم الكبير للمؤلف روآلد آل، (جيمس والخوخة العملاقة) 1996م من إنتاج ديزني أيضاً، وحاول سبيلبيرج مراراً أن يقنع جين وايلدر الذي ظهر في (ويل وونكا ومصنع الشيكولاتة) أن يشارك بصوته في الفيلم الجديد لكنه رفض. موسيقى الفيلم لجون ويليامز رفيق مشواره، ومؤلف موسيقى أفلام: هاري بوتر وحرب الكواكب والحديقة الجوراسية وامسكني إن استطعت، وإنقاذ المجند ريان، وسبعة أعوام في التبت، ومولود في الرابع من يوليو، ولائحة شيندلر، ودراكيولا، وتو سوير، و- بالطبع- الفك المفترس!

مضــى زمن طويل لم تقــارب فيه الســينما الهوليوودية شــخصية طرزان، بحيث طال انتظار عشــاق تلك الشــخصية الأســطورية التي ابتدعها الأديب الأميركي إدغار رايس بوروز، حتى ظنها كثيرون شــخصية تاريخية حقيقية مثــل دون كيشــوت وشــرلوك هولمــز وإنديانا جونز. مضــى 17 عاماً علــى آخر فيلم أنتج لشــخصية طرزان، وهو «طرزان والمدينة المفقودة» (1998) وكان نصيبه الفشل.



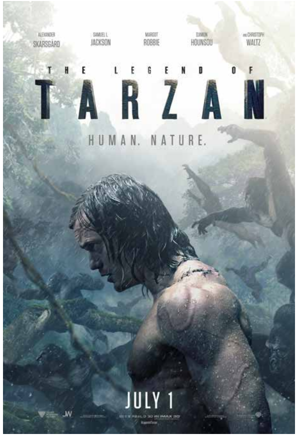
المخرج البريطاني ديفيد ييتس

طرزان الألفية الثالثة

د. رياض عصمت

هـا هـو طرزان يعـود من جديد في حلة تناسب الألفيـة الثالثة في فيلم «أسطورة طرزان»، إخراج البريطاني المخضرم ديفيد ييتس، الذي سبق أن أخرج أربعة أفلام من سلسلة هـاري بوتـر، وبطولـة النجم ألكسندر سكارسغارد.

بـدأت فكرة إنتاج فيلم جديد عن طرزان بعد انصرام كلّ هذا الزمن الطويل تراود مجموعـة من المنتجين ليعيدوا إلى عشاق تلـك الشخصية البطوليـة الخارقة أمجاد سيد الوحوش في إطار فنّي جديد ومعاصر يستفيد من تقنيات الكمبيوتـر الحديثة. في البدايـة، كانت الفكرة أن يقتبس السيناريو عـن روايتـي إدغـار رايس بـوروز «عـودة طـرزان» و«طـرزان ومجوهـرات أوبـار»، (و«أوبـار» هـي مدينة مفقودة متخيلـة في روايـات بـوروز عن مغامرات طرزان). لكن كاتبـي السيناريو آدم كوزاد وكريـغ بروار مـا لبثـا أن ابتعدا عن الروايتين معاً ليؤلفا قصتهمـا الخاصـة التـي تـدور عـن مطامـع ملـك بلجيـكا فـي الحصـول علـى المـاس والجواهـر مـن الكونغـو لتمويـل جيـش مملكته، فيرسـل أحد أعوانه الدهاة القساة ليفـاوض زعيـم أكبر قبائل الكونغـو، فإذا بـه يطلـب ثمناً لتلـك الثروة رأس طـرزان، الـذي سـبق أن قتـل ابنـه الوحيـد قبـل أن يهجر الغابـة ليعيش مع زوجته جين حياة



أرسـتقراطية فـي لنـدن. فـي الواقـع، يعـزى قدر كبير من نجاح فيلم «أسـطورة طرزان» إلى موهبة المخرج ديفيد ييتس في توزيع الأدوار، فبالرغم من المرشحين والمرشحات اللامعيـن لأداء الشخصيتين المحوريتيـن، راهـن المخـرج علـى ألكسندر سكاسـغارد ومارغـوت روبـي، ونجـح فـي رهانـه. لكن الخطوة الأهم كانت في اسـتقطاب اثنيـن مـن حائـزي أوسـكار التمثيـل، الأول منهمـا هـو الممثـل النمسـاوي القديـر كريسـتوف وولتـز، الـذي لمـع فـي دور الشـرير فـي فيلـم جيمـس بونـد «سـبكتر»، وقبلـه فـي دور الطبـب فـي «دجانغـو» ونـال عـن دوره أوسـكار أفضـل ممثـل مسـاعد، وهـو ممثـل قـادر علـى تقمـص شخصيات متباينة للغاية كمـا عهدنـاه فـي دور (الكردينـال ريشـيليو) فـي فيلـم «الفرسـان الثلاثـة»، و«مجـزرة» و«مـاء للأفيـال»، وجميعهـا كانـت عـام 2011م، مـا رسـخ شـهرته كممثـل مسـاعد شـديد الحضـور والحرفيـة. مجـرد جلـب كريسـتوف وولتـز لأداء دور (الكابتـن روم) فـي فيلـم «أسـطورة طـرزان» مكسـب كبيـر، فقـد أضفـى ببـروده القاتـل شـعوراً بالخطـورة والتوتـر، خاصـة وأنـه يسـتخدم سـلاحاً غريبـاً لخنـق خصومـه، هـو عبـارة عـن مسـبحة لا تفـارق يـده طيلـة الفيلـم. أمـا الممثـل الكبيـر الآخـر الـذي اسـتقطبه المخـرج ييتـس بنجـاح فهـو النجـم الأسـود المخضـرم صموئيـل ل. جاكسـون، مسـنداً إليـه دور شـخص أميركـي غامـض يسـاعد طـرزان فـي مهمتـه لإنقـاذ العبيـد مـن الـرق، فـي تحريـر زوجتـه (جيـن) مـن الأسـر، وفـي الإيقـاع بعمـلاء ملـك بلجيـكا وإفشـال مخططهـم.

أحسـن المخـرج ديفيـد ييتـس اختيـار طاقـم تقنـي كفـؤ، يتصـدره مديـر التصويـر هنـري براهـام، وبالأخـص المونتيـر الـذي سـاعده فـي أفـلام هـاري بوتـر، مـارك داي. كمـا اسـتعان بمصمـم إنتـاج بـارع هـو سـتيوارت كريـغ، وبمؤلـف موسـيقي موهـوب هـو روبـرت غريغسـون- وليامـز. أمـا باقـي الطاقـم التقنـي، فتضمـن أسـماء عيـدة جـداً قامـت بالحيـل الكمبيوتريـة المدهشـة، والخـدع البصريـة المبهـرة، فـي فيلـم حافـل بالحركـة والإثـارة، لكنـه حافـل أيضـاً بقصـة جيـدة وتمثيـل مقنـع. حـاول

ديفيد ييتس ألا يترك ثغرة في الفيلم، ربما باستثناء حس النكتة الذي كان من شأن ستيفن سبيلبرغ لو تصدى لإخراج الفيلم أن يحققه. رغم ذلك، لم يخل الحوار من بضع جمل مثيرة للضحك، كتعليق الشرير، واصفاً صيحة طرزان بأنها «تحسنت مع الزمن». كذلك، بضعة ردود فعل طريفة من صموئيل ل. جاكسون أمام سلوك طرزان الغريب في مواجهة الطبيعة أو مخلوقاتها. لعل العنصر الذي سعى إليه المخرج جاهداً مع كاتبي السيناريو هو استعادة فَنّيّة لقصة نشأة طرزان في الرواية الأصلية من خلال استعادات زمنية وذكريات، بحيث لم يوفر انتقالاً بين حاضره في إنجلترا وبين ماضيه كربيب قرود وسط الغابات الكثيفة، وفيما بينهما استعادة ذكرى ردة فعله على اصطياد ابن زعيم القبيلة الكونغولية أمه الغوريللا التي ربته وحمته، فقتله انتقاماً لها. حاول الكاتبان والمخرج من ناحية أخرى خلق نوع من التوازن بين قوة طرزان الأسطورية التي تجعله يقتحم عربة قطار ويضرب مجموعة كبيرة من الجنود دون وجل، وبين هزيمة طرزان في معركة مع غوريللا شرس اعتبر رحيله عن قبيلته خيانة تستحق الضرب. باختصار، نجحت فكرة جعل طرزان مخلوقاً من لحم ودم، ينتصر تارة، ويُهزم أخرى. إنه هنا يحب ويكره، يتمتع بتصرف ذكي حيناً، ويخطئ التقدير حيناً آخر. تلك اللمسات الإنسانية في سيناريو الفيلم قادت الشخصية في النهاية أن تنجب طفلاً من شريكة العمر، مما يبشر بالتأكيد بفيلم ثانٍ قادم.

تاريخياً، لعب شخصية طرزان في السينما والتليفزيون نحو 16 ممثلاً. أقدم هؤلاء هو إلمو لينكولن، الذي مثل طرزان في 3 أفلام بين عامي 1918 - 1922. لكن أشهر من جسد شخصية طرزان في 12 فيلماً سينمائياً هو بطل السباحة الأولمبي جوني ويسملر، جاعلاً من شخصية ربيب القرود وسيدها أيقونة بطولية خالدة، ومضفياً لمسة إنسانية عليها من خلال علاقته بحبيبته (جين) وقردته الطريفة (تشيتا)، ثم بابن من لحمه ودمه، منتقلاً به من غابات إفريقيا وصولاً إلى نيويورك. لكن أصل شخصية طرزان في رواية إدغار رايس بوروز الأولى ليس أميركياً مثل مبدع الشخصية، بل يعود أصله حسب الرواية إلى أسرة إنجليزية أرستقراطية نبيلة، ربما لأن أصل عائلة بوروز نفسها بريطاني، بغض النظر عن إقامته في ضاحية متاخمة لمدينة شيكاغو. لعل من الطريف أن إدغار رايس بوروز لم يزر إفريقيا قط حين ابتدع شخصية طرزان، ورغم ذلك أتبعَ نجاحه الأدبي الأول بـ25 رواية تالية عن مغامرات البطل نفسه. بالتأكيد أيضاً، لم يحلق بوروز إلى الفضاء، لكنه اشتهر بروايته التي حولت إلى فيلم «جون كارتر»، (وترجمت إلى العربية تحت عنوان «أميرة المريخ»). وهو دليل ساطع على دور الخيال الخصب في الإبداع الأدبي.

الحقّ يقال، إن عديداً ممن أدّوا شخصية طرزان بعد جوني ويسملر واجهوا الفشل الذريع، فالشخصية التي تبدو سهلة ظاهرياً تتطلب جاذبية من نوع خاص، لا تتعلق بالتأرجح على حبال الغابات الليفية، مصادقة الغوريلات، مصارعة الحيوانات المفترسة في البر والماء، ومقاومة الأشرار في مجاهل القارة السوداء. إنها شخصية تجسد الإنسان الفطري البريء الكامن في كلّ منا، وهو هنا ينشأ برعاية أنثى غوريللا بعد مصرع والديه عقب حادثة طائرة تحطمت في إفريقيا، ويشب على قوة ومهارة فاق بهما أقرانه من جنس القردة، بحيث أخضع بذكائه الأفيال والنمور، وأصبح (سيد الغابات) بصرخته الداوية الشهيرة. لكن طرزان، الرجل البدائي القوي والمهيمن، سرعان ما تروضه مشاعر الحب تجاه صبيّة من العالم المتحضر تزور إفريقيا مع أبيها، ويتبادل معها لغة الإشارة قبل النطق بالكلام، لتصبح (جين) حبيبته ثم زوجته، أي نصفه الآخر الجميل عبر مغامراته المثيرة.

بعد جوني ويسملر، بل وخلال عمله 16 سنة في (دزينة) من الأفلام بين عامي 1932 - 1948، ظهر ممثلون أدوا الشخصية نفسها دون أن يستطيعوا خطف الأنظار منه. كذلك، ظهر ممثلون أدوا الشخصية في أفلام ملونة بعد زمن ويسملر بكثير ولم يحققوا نجاحاً. نذكر من مؤدي شخصية طرزان الذين لم يتركوا بصمة تُذكر: باستر كرابه، هيرمان بريكس، جيمس بيرس، مايك هنري، رون إيلي، مايلز أوكيفي وغاسبر فان ديان. لكن ألمع ممثلين لشخصية طرزان بعد ويسملر هما: ليكس باركر، (الذي أدى دور طرزان في خمسة أفلام بين عامي1949 - 1953،) وغوردن سكوت، (الذي أدى دور طرزان في ستة أفلام بين عامي 1955 - 1960). بدا لحقبة من الزمن أن أفلام طرزان تسير إلى أفول، فلم ينتج سوى فيلم «طرزان الرجل القرد» (1981) من بطولة النجمة بو ديريك مع ظهور طرزان كشخصية ثانوية، ولقي الفيلم آنذاك فشلاً ذريعاً. لكن الفيلم الجاد الوحيد الذي قارب طرزان قبل فيلم 2016، وكان مقبول النتيجة هو فيلم «غرايستوك: أسطورة طرزان سيد القرود» (1984) من بطولة النجم كريستوفر لامبرت، وإخراج هيو هدسون، وكان الاقتباس الأكثر أمانة لرواية إدغار رايس بوروز الأصلية. لكن جدية الفيلم المفرطة، وواقعيته الصارمة، جعلته يفقد جاذبية المغامرة والتشويق والمرح والفكاهة، وهي عناصر مألوفة ومحبوبة في سلسلة أفلام طرزان، فلم يحقّق سوى نجاح فوق المتوسط بقليل. جدير بالذكر أيضاً، أن شخصية طرزان ظهرت تليفزيونياً في مسلسلين متوسطي النجاح توجها إلى اليافعين، كما ظهر في عدة أفلام رسوم متحركة لقيت رواجاً لدى الأطفال، خاصة فيلم عام 1999 الشهير، الذي تميز كثيراً عن بقية أفلام الكارتون.

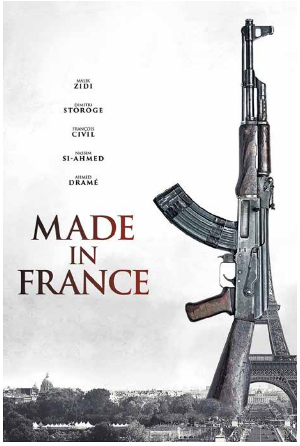
«أسطورة طرزان» (2016) إضافة سينمائية مبهرة بصرياً لسلسلة أفلام «سوبر هيرو» ظن كثيرون أنه ذوى وتلاشى من الذاكرة، ولم يعد صالحاً لهذا الزمان، لكن فيلم ديفيد ييتس أعاده بكامل ألقه وحيويته ليناسب الجيل الراهن، محتفظاً بكثير من المفاجآت القادمة، مهّد لها تارة بظهور قطيع أفيال، وتارة بلبوات، وتارة بتماسيح. لا شك أن ألكسندر سكارسغارد، الذي أراد إرضاء والده الممثل المعروف ستيلين سكارسغارد وأخيه ذي السنوات السبع، وكلاهما عاشق مغرم بطرزان، نجح في تجسيد تلك الشخصية كما لم ينجح أحد منذ جوني ويسملر، فاتحاً البوابة أمام فيلم تالٍ قادم. استطاع فيلم «أسطورة طرزان» (2016) أن يكون أفضل فيلم يحيي هذه الشخصية الأسطورية منذ سبعين سنة.

صُنِعَ في فرنسا ! *

أمجد جمال

ما بين الصدفة وقوة التنبؤ تتنوّع أسباب شهرة فيلم «صُنِعَ في فرنسا Made in France»، الفيلم الذي أثار جدلاً إعلامياً في فرنسا منذ الإعلان الأول عن عرضه في أوائل عام 2015 بعد أن تسبّبت أحداث مجلة «تشارلي إيبدو» في تأجيل موعد عرضه إلى نوفمبر/تشرين الثاني من العام نفسه؛ نظراً لتشابه أحداث الفيلم مع الحادثة المؤسفة، وسلسلة هجمات نوفمبر/تشرين الثاني الإرهابية، التي هزّت العاصمة الفرنسية والعالم قبل أيام قليلة من الموعد الثاني لعرض الفيلم، ليتم تأجيله مرّة أخرى إلى مطلع عام 2016 مع إزالة ملصقاته الدعائية من شوارع ومحطات المترو بباريس، تلك الملصقات التي تتكوّن من صورة يبرز فيها سلاح «كلاشينكوف» من الطرف العلوي لبرج إيفل، والتي رأى البعض أنها قد تكون مستفزة لمشاعر ذوي ضحايا الهجمات، فهي توحي بأن العنف والفوضى أصبحا أمراً واقعاً في عاصمة النور.

لكن يبدو أن إزالة الملصق لم تغير من هذا الأمر الواقع في شيء، فقد رفضت المُجمعات السينمائية الكبرى في فرنسا عرض الفيلم على شاشاتها رضوخاً لهذا العنف؛ حيث ارتأت أن موضوعه الحساس قد يمثّل قلقاً على سلامة الموظفين بها، على حَدّ تصريح مخرج العمل «نيكولاس بوخريف»، واستقرّ الأمر أخيراً بالشركة الموزّعة على الاكتفاء بعرض الفيلم عبر خدمة video on demand المدفوعة مقدّماً



للمشتركين في منازلهم.

يستغل «بوخريف» تماشي أحداث فيلمه مع الأحداث الجارية منذ الثواني الأولى من زمن الفيلم، فيقدّم من خلال «تيترات» البداية تنويهاً بأن تصوير هذا الفيلم قد تمّ قبل وقوع هجمات يناير/كانون الثاني 2015، وهو بذلك يريد أن يؤكّد للمتفرّج قوة تنبؤه وبصيرته للواقع الفرنسي من ناحية، وأنه لم يتاجر بتلك الأحداث من ناحية أخرى. بوخريف مخرج فرنسي وُلِد لأبٍ جزائري وأم فرنسية واشتهر في السنوات الماضية بكتابة وإخراج أفلام الحركة والتشويق. يقول في حوار مع مجلة لوموند الفرنسية إن الشرارة الأولى التي ألهمته بصناعة «صُنع في فرنسا» كانت قضية «خالد خلخال» الشاب الجزائري الذي اتجه للتطرُّف الديني في صغره، ثمّ انخرط في عمليات إرهابية لصالح الجماعة الإسلامية الجزائرية، وكان من بينها زرع متفجرات بشريط محطة القطار في وسط العاصمة الفرنسية عام 1995. كما هزته قضية «محمد ميرا»، الشاب الذي قام بهجوم على مدرسة يهودية بمدينة «تولوز» في جنوب فرنسا عام 2012، وقد أدّى ذلك الهجوم إلى مقتل سبعة أشخاص بينهم أطفال ومجند فرنسي يُدعى «محمد فرح»، يضيف بوخريف مُتعجباً: «لقد قتل مُحمدٌ مُحمداً، والاثنان فرنسيان!». لعلّ ما سبق كان السبب الرئيسي في اختيار بوخريف لعنوان فيلمه (صُنِعَ في فرنسا)، العنوان الذي يعبّر بنبرة عبثية ساخرة عن أن الصراع أضحى من الداخل، وأنه من الصعب الآن تفريق العدو من الصديق، فالتطرُّف والإرهاب لم يعودا بحاجة للاستيراد كما في الماضي.

تبدأ أحداث الفيلم بخُطبة دينية في أحد المساجد الصغيرة بفرنسا، يصُبّ فيها الإمام لعناته على الحضارة الغربية ومظاهرها من اختلاط وتبرج وانفتاح جنسي وحرّيّة للمرأة، مُوجهاً الحاضرين بأن عليهم تجنُّب هذه الأفعال والمظاهر، أو بالأحرى مُحرّضاً إياهم على عدم الاندماج في المجتمع بصورة تامة. نتعرّف بعدها إلى شخصيات الفيلم الرئيسية وهم أربعة رفاق جمعتهم تلك الدروس والخطب الدينية. يستعد هؤلاء لاستقبال صديقهم العائد من «باكستان» ويُدعى «حسن»، ويبدو من حديثهم عنه بأنه يتمتع بِسِمة تفوّق وزعامة.

يتفرّق الرفاق وتبقى الكاميرا مع شخصية البطل وحده، وهو «سام»، الذي تتشابه تركيبته الاجتماعية مع صانع الفيلم نفسه (بوخريف)، فـ«سام» هو الآخر من أبٍ جزائري



صُنِعَ في فرنسا

وأم فرنسية، يعمل في الصحافة وكان يعيش حياة ليبرالية قبل أن يقرّر زرع نفسه داخل مجتمعات الإسلاميين المتطرّفين ليتعرّف إليهم عن قُرب؛ ما سيساعده في التحقيق الصحافي الذي يجهزه. لكنه لم يكن يتوقّع أن يتعقّد الأمر ويجد نفسه عضواً بخلية جهادية شكّلها «حسن» بعد عودته، وغرضها نقل الحرب الإسلامية المقدسة إلى العواصم الأوروبية، على حَدّ وصف الأخير. هنا يتحوّل دور «سام» من مجرد صحافي متنكّر يجمع المعلومات إلى عميل للأمن الفرنسي يسعى إلى الكشف عمن وراء تلك الخلية وإنقاذ العاصمة الفرنسية من سلسلة هجمات دموية مُرتقبة.

لم يكتفِ الفيلم بتقديم أصول متنوّعة لشخصيات الجهاديين، فمنهم العربي والإفريقي والفرنسي، ليبتعد بذلك عن قضية اللاجئين وحصر المشكلة بهم. لكنه قدّم، أيضاً، أسباباً متنوّعة لسلك كلٍّ منهم ذلك الطريق، فمنهم من يسعى للانتقام لصديقه الذي راح ضحية تعسُّف الشرطة الفرنسية في حادثة هو بريء منها، ومنهم من يريد التنفيس عن حنقه وكرهه للمجتمع الغربي بعد أن تركته زوجته الفرنسية وهربت بطفلته، ومنهم المُختل نفسياً. لكن الأكثر عجباً كان «كريستوف» الشاب الفرنسي من عائلة كاثوليكية، والذي حين يُسأل عن سبب اعتناقه الإسلام وترك الكاثوليكية يرد: «لأنها مُملة!» هنا يطرح «بوخريف» فكرة أصبحت شائعة ويردّدها بعض المحللين وهي الجهاد كلعبة أفرزتها حالة ما بعد الحداثة الغربية، حيث ينضم لها الشباب الأوروبي الذي يعاني من الخواء، مثلما ينضم لعصابات موسيقى الراب والميتال أو القيام بمغامرات تسلُّق الجبال (أي فقط من أجل المرح!).

اهتم «بوخريف» بالتأكيد على أن تلك المجموعة (باستثناء سام) جاهلة بأمور الإسلام وليست شديدة الالتزام ببعض تعاليمه، عبّر عن ذلك من خلال جملة على لسان «سام» يخبر فيها زوجته بأن «حسن» لا يعرف عن القرآن سوى بعض سور الحرب (المدنية)، ثم يظهر في مشهد آخر وهو يعلّمه قراءة القرآن، ويُظهر «حسن» في مشهد وهو يحتسي الخمر بأريحية.. إلخ.

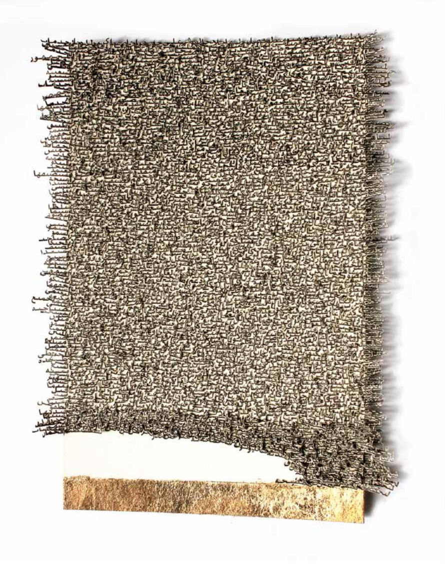
كما اهتم بتصدير مبدأ أن المسلمين المعتدلين هم أولى من يتصدّى للمتطرّفين من دينهم، وكانت شخصية «سام» ومن وراءه «بوخريف» نفسه تجسيداً لهذا المبدأ، ولعلّها أصبحت ظاهرة في الأفلام الفرنسية مؤخراً سببها تجنّب إظهار الأمر في هيئة صدام أديان وثقافات. تجلّى الأمر أيضاً، في فيلم فرنسي آخر بعنوان «أسماء العشائر - Le Nom des Gens» عام 2010، حيث قدّم الفيلم شخصية فتاة من أصول عربية إسلامية ترافق المتطرّفين الإسلاميين، ليس من أجل المال، بل من أجل إثنائهم عن أفكارهم المتطرّفة، في إطار كوميدي هذه المرّة.

في النهاية نستطيع القول بأن تجربة «بوخريف» اتسمت بقدر لا بأس به من الشجاعة، ونتج عنها فيلم مهم بوضعه في سياق الحالة التاريخية التي نشهدها، لكن هذا لا يغفر له كثير من العيوب، على رأسها المُباشَرَة وبعض التسطيح والكليشيهات. «صُنِعَ في فرنسا» فيلمٌ أضافت له الصُدَف أكثر مما أخذت منه.

عندما ترى أعمال غلام محمَّد، هذا الشاب المغمور، الذي قلّما تعثر على معلومة عنه عبر محرِّكات البحث الإلكترونيــة، خصوصاً قبل نيل جائزة «الفنّ جميل 4 »، تحسـبها سـجّادة عجمية أو من جنوب آسـيا، حيث يهتمّ النسّاجون، هناك، بالتفاصيل والمنمنمات المرسـومة على السجّاد، وبنوعية النسيج الذي قد يعيش دهراً. أشكاله معقدّة وبسيطة في آن معاً، تعتمد التكرار في الحروف وفي طريقة رصفها، وتشكّل، مجتمعةً، ما يشبه الجدار الفاصل الشفّاف بين المُشاهد واللوحة التي لا يضع لها عنواناً. فالمُشاهد يرى النصّ، وقد يرى- بصعوبة- بعض الحروف، إلّا أنه لا يمكن قراءة شيء منها، تماماً كما نرى الأشخاص الذين لا نتكلّم لغتهم، وتصبح لغة الإشارة أو اللّغة البصرية، هنا، هي الوسيلة.

تشـكّل اللّغات وحروفها- إذن- قضيّة أساسـية في تجربة غلام محمَّد، الذي فاز بواحـدة من أهمّ جوائز الفَنّ الإسلامي المعاصر، وهي جائزة «الفنّ جميل 4» التي تمنحها، كلّ سنتين، مؤسّسة «الفنّ جميل» السـعودية، ومتحف «فيكتوريا أند ألبرت» البريطاني، وقيمتها (25) ألف باوند. وهو الفنّان الباكسـتاني الأوَّل الذي يفوز بهذه الجائزة، والأصغر سنّاً بين المرشّحين إليها، إذ يبلغ عمره (27) سنة فقط.

مع مجلّة «الدوحة»، دار هذا اللقاء في «متحف بيرا»، في إسطنبول، حيث تُعرَض أعماله الفائزة.



الفنان الباكستاني غلام محمَّد :

المقصود من أعمالي ألّا تكون مقروءة !

حاورته في إسطنبول: رنا نجار

أنت الفنّان الباكستاني الأوَّل الذي يفوز بهذه الجائزة، والأصغر سنّاً بين المرشّحين إليها عن عمر (35) سنة، وعندما بحثنا عن اسمك عبر محرّكات البحث الإلكترونية، قبل نيلك الجائزة، لم نعثر على أيّة معلومة، سواء بالعربية أو بالإنجليزية، على عكس ما حصل بعد نيلك الجائزة العالمية، إذ أصبحت مشهوراً في عالم الفَنّ المعاصر... أخبرنا من هو غلام محمَّد؟ وكيف وصل إلى جائزة «الفنّ جميل 4»، وهو آتٍ من قرية نائية في باكستان؟

- ولدتُ في كنف عائلة فقيرة جدّاً في قرية «كاتشي» في إقليم «بلوشستان Kachi- in Baluchistan province»، الذي يقع على أطراف الهضبة الإيرانية، ويمتدّ بين كلٍّ من إيران، وباكستان، وأفغانستان. وقد سُمّي «بلوشستان» بعد نزوح القبائل البلوشية إليه، قبل آلاف السنين ؛ لذا نحن نتكلَّم، في هذه المنطقة، لغات كثيرة، إذ تلاقحت، عبر الأزمان، حضارات كثيرة على أرضنا. قريتي نائية، طرقاتها غير معبّدة، والمواصلات فيها شبه مستحيلة، لا مياه فيها ولا كهرباء. عائلتي تعتمد على مياه الأمطار للغسيل والشرب والاستحمام. ثم إن النظام التعليمي، هناك، لا يختلف كثيراً عن المعيشة، فهو بدائيّ جدّاً. وعائلتي الفقيرة لا تفقه بالفَنّ، ولا تعدّه «مهنة تسدّ الجوع». لا، بل كان جدّي وأعمامي يسخرون مني عندما أقول لهم إنني أريد دخول كلّيّة الفنون. كانوا يقولون لي: أنت شاب ناجح، وعليك أن تدخل السلك العسكري، كي تؤمِّن حياتك



غلام محمد

وحياة عائلتك. جدّي هو من تولّى تربيتي؛ إذ توفّي والداي وأنا صغير جدّاً.

بالنسبة إلى السنّ، فأنا مسجَّل في الهويّة على أني بلغت 36 سنة، لكنّ لتاريخ مولدي قصّة مضحكة مبكية؛ فعندما ولدت سجّلني مختار المحلّة على أنني وُلِدت في العام 1979، مع العلم أنني وُلِدت في العام 1989، وكان والداي أمِّيَيْن، ولم يتنبَّها إلى هذا الخطأ الذي كبّرني عشر سنوات. ومع ذلك، لا زلت الفنّان الأصغر سنّاً الذي ينال جائزة «الفنّ جميل» المخصَّصة للفَنّ الإسلامي المعاصر.

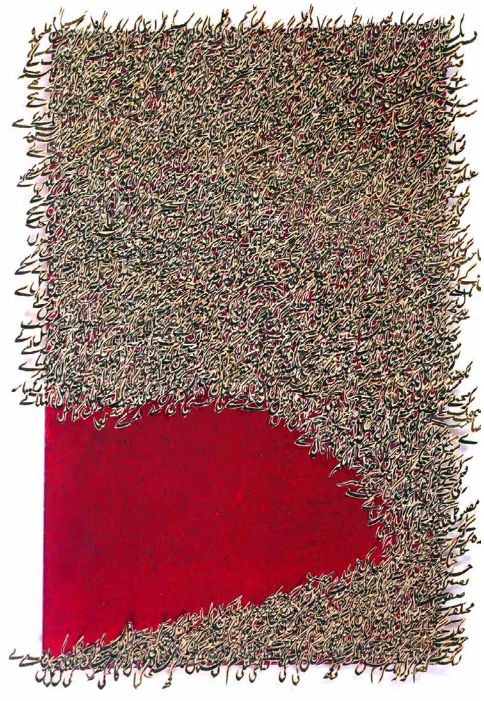
وكيف وصلت إلى الفَنّ- إذن- وأنت في هذه الظروف؟

- إنها الصدفة. تعرّفت إلى الفنون الجميلة صدفةً، عندما تناولها أستاذنا، بوصفها موضوعاً عامّاً، في الصف الخامس ابتدائي. ومنذ تلك اللحظة، سحرتني أسرار الفنون ومكنوناتها، خصوصاً أنني كنت يتيماً وحسّاساً جدّاً. قد أكون وجدت في الفنون ضالّتي، أو الوعاء الذي أفرغ فيه مشاعري المرهفة والدفينة... في المرحلة المتوسّطة من التعليم، انتقلت، مع العائلة، إلى «كويتا -Quetta»، وهي عاصمة إقليم بلوشستان. هناك، كان الوضع أفضل بالنسبة إلى التعليم، ولكنه يبقى دون المستوى المطلوب، خصوصاً لناحية التخصُّص في الفنون. بعد تخرُّجي في المدرسة في «كويتا»، التحقتُ، سرّاً، ومُخفياً الأمر عن جدّي الذي يرى في الفنون مادّة لهو، بصفوف الرسم في مجلس بلوشستان للفنون، حيث تفتّحت عيناي على الألوان الزيتية، والباستيل، والألوان المائية. وذلك كان مبهماً، تماماً، بالنسبة إلى عائلتي: جدّي، وأخوتي الأكبر سنّاً مني. عندما علِم جدّي أنني أدرس الرسم، غضب جدّاً، ولامني على أنني ارتكبت خطأً فادحاً. وعلى رغم هدوئي وبساطتي، كنت عنيداً، ومضيت في تحقيق حلمي رغماً عن الجميع. وهنا، انتقلت إلى عاصمة باكستان الثقافية، والعلمية، والتاريخية، لاهور. في لاهور التي تُعَدّ ثاني أكبر مدينة باكستانية، وهي عاصمة إقليم البنجاب أيضاً، تغيّرت حياتي، وكأنني وضعت نظارات لأرى العالم من منظار آخر أجمل وأكبر. هناك، دخلت أكاديمية «الحمرا -Alhamra» التابعة لمجلس لاهور للفنون، حيث نصحني أستاذي الفنّان الباكستاني المشهور رشيد رانا «Rashid Rana» بالالتحاق بجامعة (Beaconhouse National University» (BNU». لكن قسط الجامعة كان باهظاً، وأنا لم أكن أملك فلساً واحداً. وحتى لو عفوني من 75 في المئة من القسط، لا يمكنني تسديد المبلغ المتبقّي. لكن الحظّ لعب دوره معي، واجتمع مع موهبتي (بحسب ما يقول أساتذتي)، فدخلت الجامعة بمنحة دراسية كاملة وشاملة، فزت بها من برنامج «The Madanjeet Singh Art scholarship» التي تمنحها «مؤسّسة جنوب آسيا» للطلّاب الموهوبين. ومن فوق مقاعد هذه الجامعة، فتح لي الدهر طريقاً مهمّاً، بفضل عميدة الكلّيّة البروفيسورة سليمة هاشمي التي ألهمتني، وساعدتني كثيراً.

هل اخترت الفَنّ الإسلامي تخصُّصاً، منذ البداية؟

- لا، طبعاً، فلم أكن ملمّاً، إلى هذه الدرجة، بأنواع الفنون كلّها وتاريخها. في البداية، كنت مهتماً باللوحة التشكيلية، ولكن، في السنة الجامعية الثالثة بدأت أكتشف ميولي إلى أنواع أخرى من الفَنّ، وانجذبت إلى الـ«كولاج». ومن أهمّ مشاريعي الجامعية، سجّادة مصنوعة من شرائط منسوجة من الكتب الأردية، والتي استوحيت





منها- فيما بعد- أعمالاً أخرى، ومنها مجموعة الأعمال التي فازت بجائزة «الفنّ جميل 4». بعد هذا العمل التركيبي، كلّ شيء تغيّر بالنسبة إليّ؛ إذ جذبت تلك السجّادة أهمّ صالات العرض الفَنّيّة، أو الغاليريهات، في باكستان، التي بدأت أعرض فيها حتى قبل تخرُّجي في الجامعة، في 2013م.

تشكّل اللّغات وحروفها التي تمكّن البشر- عادةً- من التواصل، قضيّةً أساسيّة في فَنّك؛ لماذا أنت مهتمّ باللّغات؟ وما هذا الهاجس الذي يرافق مشاريعك الفَنّيّة، منذ كنت طالباً في الجامعة؟

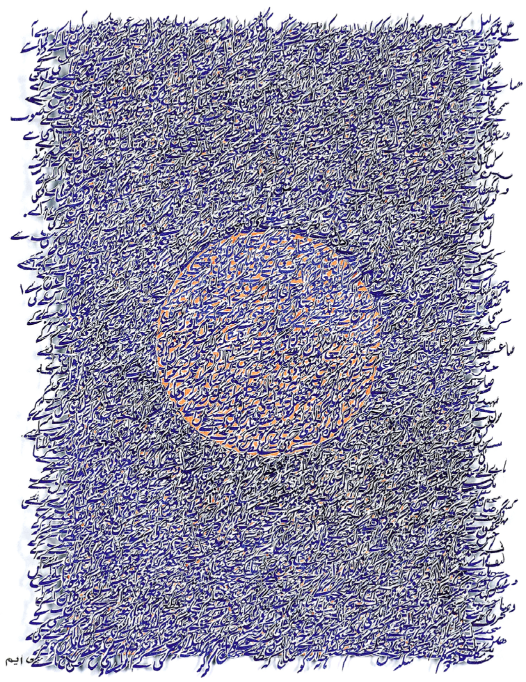
- هذا الموضوع، أو القضية، نابع من تجارب شخصية، واجهتُها في طفولتي، بدءاً من قصّة الأمّيّة التي عانى منها والداي، وصولاً إلى تنقُّلي بين القرية، وكويتا، ولاهور. حكاية تعود إلى زمن الطفولة، حيث كنت أتحدَّث لغة قريتي المحلّيّة، وهي «الجاموث- Jamot» المتأتّية من اللّغة السندية التي تتكلّمها قبائل السند في باكستان. كنت أتكلّم لغتي الأمّ، ولا أعرف كتابتها أو قراءتها، وهاذا ما كان يحيّرني، منذ كنت طفلاً، في القرية، وبعدما انتقلت إلى مدينة كويتا، وثمّ إلى الجامعة في لاهور.

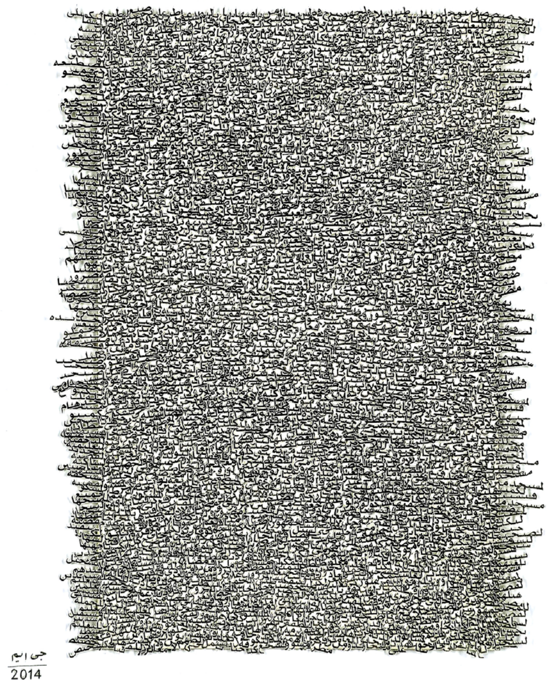
في باكستان، اللّغة الرسمية هي الأردية، وهي التي نتعلّمها في المدرسة، أما اللّغات الأخرى التي نتحدَّثها جيّداً فهي منسيّة!

ترعرعت في بلاد تكثر فيها اللّغات، وتتداخل اللهجات، وأنا أتحدَّث 6 لغات محلّيّة، ما عدا الإنجليزية، التي ما زلت لا أتّقنها جيّداً. من هنا، كان اهتمامي باللّغة كوسيلة اتّصال، قد تبني جداراً عازلاً بين الناس وبين أبناء الشعب الواحد، وقد تفتح لهم آفاقاً واسعة، في آن معاً. فأنا عندما انتقلت من القرية، بعد وفاة والدي، إلى المدينة، أحسست بغربة، خصوصاً لناحية اللّغة الأردية التي لم أكن أتقنها. وهذه التجربة كانت المحفّز الأوّل لأكتشف دلالات اللّغة وخفاياها وتأريخها وأشكال حروفها التي تختلط، في بلادنا، بين الفارسية، والعربية، والهندية. وعلى رغم تشابه أساسيات الحروف بين اللّغات المستخدمة في باكستان، إلّا أن اللفظ والمعنى واللهجة تختلف؛ الأمر الذي وسّع الهوّة بيني وبين المجتمع الجديد الصلب الذي انتمى إليه.

تعتمد أعمالك، التي تُعرَض في «متحف بيرا» في إسطنبول، وتُعرَض- للمرّة الأولى- خارج باكستان، على الحروف العربية التي تُكتَب بها كلٌّ من الأردية والفارسية... أخبرنا عن طريقة عملك المعقَّدة هذه، والتي فيها قصّ ولصق وأبعاد ثلاثية ومنمنمات إسلامية!

- فعلاً هو عمل مضنٍ، ويحتاج إلى جهد شخصي وصبر كثير. عادةً، أهوى البحث عن كتب باكستانية قديمة، في المكتبات العريقة، في باكستان، و- خصوصاً- في سوق «أناركالي بازار- Anarkali Bazaar» في لاهور، مكتوبة- غالباً- بخطّ اليد، ومتخصّصة في ثيمات اللّغات وأسرارها ووسائل التواصل التاريخية. أختار ما يلفت انتباهي من هذه الكتب، أقرؤها، ثم أُحدّد فقرات معيّنة، كي أقتطع حروفها، حرفاً حرفاً ،بواسطة قاطعة دقيقة وحادّة. هذه الأحرف الأردية (اللّغة الرسمية في باكستان، وهي لغة تطوّرت مفرداتها من السنسكريتية والفارسية والعربية والتركية والبشتونية) تُكتَب- عادةً- بخطّ عربي فارسي معروف بـ(النستعليق) أو بالخطّ العربي الكوفي. الأشكال الهندسية لهذه الحروف الصغيرة جدّاً التي لا تُرى بأمّ العين، تجذبني. فأتفنّن في تقطيعها، ثم أُعيد تركيبها وتلصيقها، بطريقة مكثّفة بالغة الدقّة، على ورق مقوّى يشبه ورق البردي، ويسمّى «الوصلي- wasli»، في باكستان؛ ومن ثمَّ تتّخذ تلك الحروف، مجتمعةً، أشكالاً تجريدية ثلاثية الأبعاد،





أقرب إلى المنمنمات التاريخية الإسلامية التي أستوحي منها طريقة عملي، إجمالاً. وهذه الأعمال تستغرق ساعات تصل إلى 20 ساعة، يوميّاً.

من الواضح في أعمالك تأصيل هويّة العمل الفَنّي، فإلى أي مدى يشغلك هنا التأصيل؟

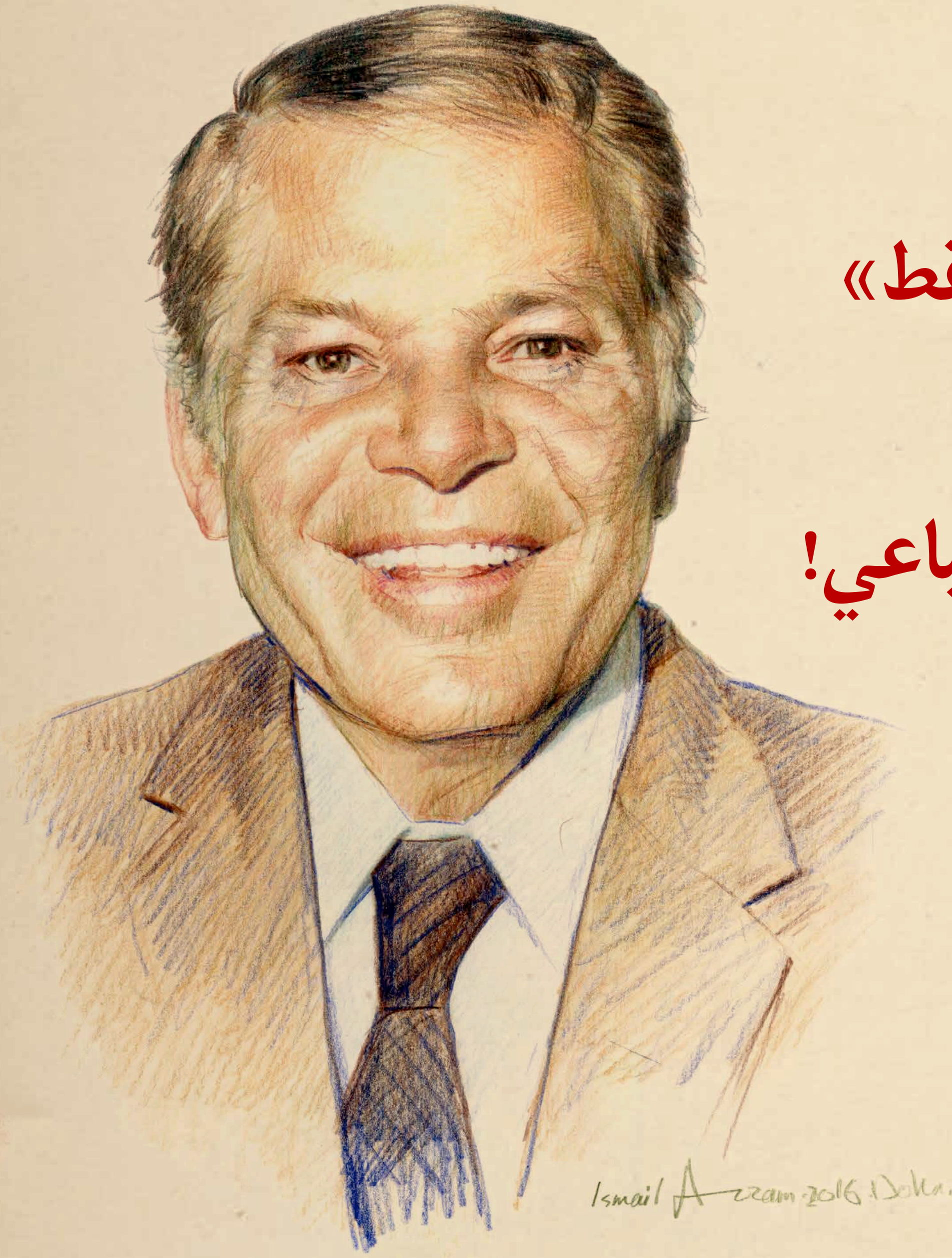
- أنشغل أيضاً بخصوصية الفَنّان. ماذا يعني أن يتشابه الفَنّانون في ما بينهم، أو أن لا يشبه الفَنّان عمله. المفترض أن كلّ تجربة لها علاقة بتراثها العقائدي والاجتماعي والفكري وبملامح الفَنّان ولغته وطبيعة أرضه وهو ما يجب أن يظهر في العمل الذي يقدّمه. لا يجوز أن نقدّم عملاً يشبه عمل فنان يعيش في المنطقة الاسكندنافية، رغم أن الترا ث الإنساني ملك البشرية كلها. لكن في النهاية التنوّع هو الذي يثري الحياة الثّقافية. هنا التنوّع له علاقة بلون البشرة والعيون وطبيعة الشمس والأرض.

لوحاتك لها أشكال معقدّة، وأخرى بسيطة، تعتمد التكرار في الحروف، وفي طريقة رصفها، وتشكّل، مجتمعةً، ما يشبه الجدار الفاصل الشفّاف بين المُشاهد واللوحة. فالمُشاهد يرى النصّ، وقد يرى- بصعوبة- بعض الحروف..

- هنا هو المقصود- بالضبط- من أعمالي: ألّا تكون مقروءة. فأنا أراها كأشكال مرصوفة بطريقة تجريبية، وأريد من كلّ مشاهد أن يحقّق بها مطوّلاً، ويعيد تركيب الكلمات، وأن يقرأها كما يحلو له، بحسب تجاربه الشخصية وخلفيّته الثّقافية؛ لذلك تعمّدت ألّا أضع عنواناً للوحاتي لأنني لا أريد تأطيرها أو حصرها بموضوع معيَّن أو فكرة معيَّنة. أنا، هنا أخترع لغة بصرية جديدة، مفتوحة على كلّ الاحتمالات والثّقافات، ويمكن لأيّ إنسان قراءتها كما يحلو له.

كيف ترى الفَنّ الإسلامي اليوم؟ وماذا عن حاضر الفَنّ الإسلامي؟ وماذا عن مستقبله، خاصّةً أن هناك مؤسّسات، مثل هيئة متاحف قطر، و«مجتمع الفَنّ جميل»، ومؤسّسة الآغا خان، ومتحف «فيكتوريا وألبرت» البريطاني ومتحف اللوفر الفرنسي، التي تعمل جميعها على الارتقاء به، وجعله أكثر جماهيريّةً، خصوصاً في الغرب، وتخصّص جوائز له؟

- الفَنّ الإسلامي متنوّع ومتشعّب وغني جدّاً، ويمكن النهل منه طول العمر دون أن ينضب. هو بئر عميق وغنيّ ومتنوِّع. لكنّ غياب التوثيق الدقيق لفنون الحضارات الإسلامية في المنطقة، وعدم حضن هذه الفنون لتستمرّ في الإنتاج الحديث والمعاصر، وسَّعَ الهوة بين المسلمين وفَنّهم، فغابت المتاحف والمراكز والأبحاث والكتب، المتخصِّصة بفنون الحضارات الإسلامية في كثير من بلداننا الإسلامية، لكنها عادت لتحتلّ اهتمام دول وحكومات، خصوصاً في دول الخليج وتركيا. لكن بداية القرن الواحد والعشرين شهدت اهتماماً عالمياً، ولو بسيطاً، على صعيد المايكرو، بفنون الحضارات الإسلامية، و-بشكل خاصّ- من قِبَل المؤسّسات التي ذكرناها سابقاً. هنا الاهتمام أعاد الاعتبار لهذا النوع، مع حاجة الغرب لفهم الإسلام وحضاراته من جذوره، ومع علوّ صوت الإرهاب الذي تُتَّهم المناطق الإسلامية فيه. وشهدنا تطوّراً في الفنون الإسلامية، في فضاءات ومتاحف عالمية، وجوائز للفنّانين المعاصرين الذين يستوحون من هذه الحضارات، أو ينهلون منها، أو يبحثون في أسرارها، لإحياء الفَنّ الإسلامي ومحاولة عَصْرَنته على أنه مادّة مرنة قابلة للتحديث، وتتماشى مع أكثر الوسائل حداثةً، كالفنون البصرية، والفنون الصوتية، والفنون التشكيلية، المعاصرة.



«مخالب القط» لم تجرح يوسف السباعي!

شعبان يوسف

كما كانت المرحلة التي حفلت بانفجار ثقافي وفكري وأدبي وإبداعي في أواخر أربعينيات وأوائل خمسينيات القرن الماضي، تزدحم بكتابات تعلن ثورة ثقافية كاملة، كذلك كانت ديناصورات الأدب تدافع عن نفسها وكياناتها- التي راحت تهتز بقوة- بضراوة ودون أدنى اعتبارات أخلاقية، ولم يقتصر هذا المناخ على بلد عربي واحد، فكما كان مشتعلاً في القاهرة، كذلك كان متفجراً في بيروت ودمشق وبغداد وبقية العواصم العربية الأخرى بدرجات متفاوتة.

ففي العراق كانت معركة الشعر الحديث تحقّق انتصارات ملموسة على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وآخرين، وكانت القصة القصيرة والرواية تتنفس في العواصم الأخرى على أيدي كلٍّ من: يوسف إدريس ويوسف الشاروني وفتحي غانم في القاهرة، وكذلك كتابات سعيد حورانية وحنا مينة وحسيب كيالي وعبد السلام العجيلي في سورية، وكانت كتابات سعيد تقي الدين وتوفيق عواد يوسف وسهيل إدريس وغيرهم تحرث الأرض في لبنان، تمهيداً لقفزة فَنّيّة وفكرية قادمة.

هكذا كان التطور سريعاً للأجناس الإبداعية المتنوعة في القصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح. وفيما يخص النقد كانت هناك معارك ضارية قد قامت بين شباب المرحلة مثل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وعبد الرحمن الشرقاوي وحسين مروة، وإحسان عبد القدوس، من ناحية،

وبين عباس محمود العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم من ناحية أخرى، وكانت مجلات وصحف يومية تزدحم بأخبار تلك المعارك، وصدر كتاب «في الثّقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عام 1955 في بيروت، وقدّم له حسين مروة، وكان الكتاب بمثابة البيان الأعلى صوتاً، والذي عبّر عن قطاع عريض من الكتّاب والمثقّفين في العالم العربي.

قبيل صدور هذا الكتاب، كان قد صدر كتاب في أواخر عام 1954 للناقد الدكتور عبد القادر القطّ، وكان عنوانه «في الأدب المصري المعاصر»، وانقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام وهي: «السلبية في الرواية والقصة المصرية، والمسرح عند توفيق الحكيم، والأدب بين الغاية والفنّ»، وفي القسم الأول تناول القط ثلاث روايات، وهي: «أزهار الشر» لمحمد فريد أبو حديد، و«بعد الغروب» لمحمد عبد الحليم عبد الله، و«إني راحلة» ليوسف السباعي، ورأى «القطّ» أن تلك الروايات لا ترقى لكي تناسب التطور الذي لحق بمختلف الفنون، وركّز هجومه على روايتي «بعد الغروب» و«إني راحلة»، ورأى أن كاتبيّ الروايتين قد لفقا الأحداث، واختلقا شخصيات، واخترعا واقعاً ليس موجوداً على الإطلاق، حيث إن رواية «بعد الغروب» تحكي عن أحد الأدباء الأثرياء جداً، وكان ذلك الثري يملك (عزبة) في الريف، واستوظف أحد الشباب للإشراف عليها، وتسلسلت الرواية حتى أحبّ الشاب الفقير، تلك الشابة الغنيّة، ولكن الأبّ يدفع الأحداث في سبيل تزويج ابنته، بابن شقيقه، رغم علمه بأنها لا تحبه، ولكنها وقعت في غرام الشاب، وتجري الأحداث على هذا النهج السائج الذي رآه عبد القادر القط لا يرقى إلى أعتاب الرومانتيكية الغابرة، ولكنه أدب سائج، فضلاً عن اللّغة الخشبية التي جاءت بها الرواية.

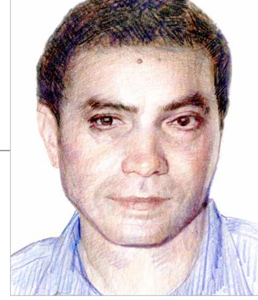
وكما فعل مع رواية «بعد الغروب»، فعل مع رواية «إني راحلة» ليوسف السباعي، وكان السباعي آنذاك أحد مهندسي الثّقافة المصرية لأكثر من عقدين من الزمان فيما بعد، وكان رئيساً لتحرير أول مجلة ثقافية أصدرتها سلطة ثورة يوليو/تموز، وهي مجلّة «الرسالة الجديدة»، واستطاع السباعي أن يجمع في المجلّة كلّ مراكز القوى الثّقافية آنذاك، ومن هنا استخدمت المجلّة في الهجوم، وتصفية الحسابات مع كلّ خصوم السباعي وصحبه.

وفي يناير/كانون الثاني 1956 كتب محمد عبد الحليم عبدالله في مجلّة «الرسالة الجديدة» مقالاً عنوانه «مخالب القط»، وبدأه بـ: (بناة الأهرام همّ الفراعنة وحدهم، لكن معاول الهدم تستطيع أي كف أن تحملها، والنقد، شهادة وفنّ، والناقد شاهد فنان، يجب أن تتوفر فيه أمانة الشهود وصفاء جوهر الفنانين، فإذا فقد أحد هذين العنصرين كانت الخيبة التي تلحقه، أمرّ من الخيبة التي تلحق سواه، وظهور هذا الكتاب «الصغير»، كما قال مؤلفه، لا يعتبر في حد ذاته حادثاً يهتم به، لولا أنه مكمّل لظاهرة عامة أصبحت واضحة المعالم، وهي: «تحويل النقد الفنّي إلى سلاح قد يكون عصا وقد يكون «طفّاشة» تفتح قفل خزانة»، وبعد هذه المقدّمة العامة الهجائية، راح عبدالله يُعمِل معوله في شتى أنحاء كتاب القط، ويستخرج منه ما ليس فيه، ويستنبط تأويلات لم يكتبها (القطّ)، ولم يقصدها على وجه الإطلاق، بالإضافة إلى معايرة القط نفسه، بأنه يحسده لأنه لم يفز بجائزة المجمع اللّغوي على ديوانه «ذكريات شباب»، بينما هو حصل على جوائز عديدة، وكان من المفترض أن يلتفت إلى تلك الاعتبارات حسب زعم عبدالله.

وإذا كان عبدالله راح يكتب حججاً أكثرها يتصل بالشأن الثّقافي، فيوسف السباعي، وهو صاحب مجلّة «الرسالة الجديدة»، ورئيس تحريرها، أفرد مقدّمة المجلة- أربع صفحات كاملة- للردّ على «القط»، ومن المعلوم أن مقدمة المجلّة لابد أن تكون شأناً عاماً، ولكن السباعي استثمر للردّ على «القط» في شأن يخصّه هو فقط، ومن الغريب أن السباعي أطلق كمية سباب مفزعة، واختار عنواناً لمقدمته هو: «كلمة هادئة حول السلبية في القصة المصرية... من الكاتب المراهق.. إلى الناقد الإيجابي.. الناضج.. المهتدي»، وكما لوّح عبدالله بفوز روايته بإحدى الجوائز، نجد السباعي يقول للقط: إن الرواية طبعت خمس مرات متتالية، ووزعت مئة ألف نسخة، وكتب عنها طه حسين قائلاً: «قصة ممتعة حقاً، أخذت في قراءتها فلم أدعها حتى أتممتها، ولم أفعل ذلك متكلّفاً له، أو صابراً نفسي عليه، وإنما القصة التي اضطرتني له اضطراراً، وحملتني على أن أفرغ لها وأترك ما بين يدي من عمل لم يكن تركه يسيراً...»، ولم يتوقف السباعي عن استعداء القاصي والداني على عبد القادر القط، واستخدم أوصافاً وألفاظاً لا تليق بحديث ثقافي، مثل هذا لا يقوله حمار، أو جاهل، إنه مثل التومورجي الذي لا يتقن سوى إعطاء الحقنة، وهكذا من سباب وأوصاف رديئة.

ورغم ذلك، فكان حقّ الردّ مكفولاً لـ(لقطّ)، والذي عقّب في مقال له على ما كتبه عبدالله، وهنا بعض مما كتبه القطّ: «رماني الكاتب بأني لم أكن أميناً على المنهج الذي رسمته في مقدّمة الكتاب، لأني خلقت من بعض الكتب سماء، ومن بعضها الآخر أرضاً، ولم ألتفت إلّا إلى الجانب السيئ من قصته، والحقيقة أني اتخذت من تلك القصة أنموذجاً لعيب فنّي يتخذ صورة الظاهر في قصصنا، فلم يكن هناك مجال للحديث عن جميع جوانبها، أما إشارتي إلى الجوانب المختلفة من القصص الأخرى فإنها خاضعة لطبيعة الموضوع، فقد درست تلك القصص لأبيّن مدى نجاح مؤلفيها في التوفيق بين غاية الأدب وفنّيته، فكان طبيعياً أن أتحدّث عن محاسنها ومساوئها».

وراح القطّ يفنّد كلّ ما جاء في هجوم عبدالله عليه، ولم يفته أن يعلّق على فكرة الجوائز التي تصيب الأدباء بلوثة الغرور، فكتب: «والحق أن تلك الجوائز التي نالها الكاتب هي عقدته التي تجنى على أدبه، وتدفعه إلى تلك الثورة الجانحة على النقد»، ولم تكن ثورة عبدالحليم عبدالله إلّا محاولات حرّاس الأدب الرجعي في ذلك الوقت للدفاع عن نفسه، ورمي كلّ من يهاجمه بمختلف الاتهامات الباطلة، حتى لو كانت تلك الاتهامات صفيقة وظالمة ومشينة.



أحمد طه

الاختيار والأحلام

بعد رحلة تعليمية بدأت في مدرسة صغيرة، تحتل الطابق الأرضي من بيت متهالك، يقع بالجزء الشعبي من حي «شبرا- مصر» وكانت تدعى مدرسة القسيس عبدالله، حيث يجتمع أطفال المنطقة الفقراء، ليتعلّموا مبادئ القراءة والحساب، ورغم اسم المدرسة، فقد كانت تضم أغلبية من أطفال المسلمين، لأن القسيس عبدالله لم يكن يتقاضى أجراً لتعليم هذا الجيش المهلهل من أطفال الحي، بل لم يكن يعنيه دين الطفل أو الطفلة. وهكذا، انتظمت في هذه المدرسة، التي تفتقر إلى اعتراف المؤسّسة التعليمية، بل وأهالي التلاميذ أيضاً، كانت وسيلة للتخلص من شقاوة الأطفال وضجيجهم بالنسبة إلى الأهالي، الذين يعانون من كثرة عدد أطفالهم، ويعانون أكثر إذا تركوهم بالشارع، لأنهم لا يكفون عن المشاجرة، وتبادل القذف بالحصى والركل بالأقدام، واختلاق المشاكل مع المارة والجيران.

بعد عدة أشهر انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر أرخص، ولكنه في منطقة أخرى من حي شبرا نفسه، وهكذا تركت مدرسة القسيس عبدالله، إلى كُتّاب الحاج محمود المجاور للمسكن الجديد، وهو المسكن الذي بقيت فيه لثلاثين عاماً، كان الكُتَّاب يقع في باحة جامع الحاج محمود، وكان الشيخ يتقاضى عشرة قروش كلّ شهر، وكان يختلف عن معلمة المدرسة الأولى التي كانت راهبة طيبة، التي كان عقابها يقتصر على نظرة عتاب إلى الطفل المذنب، ولكن شيخ الكُتَّاب كان شديد القسوة على من يخلّ بالنظام أو يتكاسل في حفظ السورة القرآنية التي يأمرنا بحفظها، وكان لا يتورع عن «مد» المذنب «بخيزرانته» التي تلسع باطن القدم، وكأنها قدت من النار.

في هذا الكُتَّاب، ولرعبي من عقاب الشيخ، استطعت قبل أن أبلغ السادسة من حفظ العديد من آيات القرآن وإجادة القراءة والكتابة، وهو ما جعلني نجم مدرستي الابتدائية الحكومية، بعد التحاقي بها عندما بلغت السادسة.

في عام 1963م، كنت في مدرسة شبرا الثانوية، وبسبب إجادتي كتابة موضوعات الإنشاء، وكثرة استعارتي للكتب من مكتبة المدرسة الكبيرة، تم اختياري في السنة الثانية الثانوية للالتحاق بمنظمة الشباب الاشتراكي، التي قرّر «عبد الناصر» إنشاءها لتكون تنظيمه السياسي المؤمن بنظامه، والذي يتكوّن من الشباب، بشكل خاص.

كانت بداية هذا الالتحاق بالمنظمة، اجتياز المرحلة الأولى من إعداد الكادر الجديد، وكان هذا الإعداد في معسكر كبير بمنطقة حلوان، يضم عدة آلاف من الطلبة وشباب العمال والموظفين، وكانت مدة المعسكر أسبوعين كاملين، ندرس محاضرات مكثفة في ماهية الاشتراكية العربية، أي «اشتراكية ناصر»، وفي حفل التخرّج، شرّف ناصر وعلي صبري حفل التخرّج، وليستعد من اجتازوا هذه المرحلة للمرحلة الثانية بعد أقل من عام. وكان المعسكر هذه المرّة في منطقة أبي قير بمحافظة الإسكندرية.

تشرّفنا هذه المرة عندما حان حفل التخرّج بمجموعة من قيادات الناصرية، الذين تباروا في الخطابة لتبشيرنا بما ينتظرنا من مجد، خاصة لمن سيجتاز المرحلة الثالثة، فقد كنا نعلم أن سعيد الحظ سيصبح عضواً في التنظيم الطليعي، وهو التنظيم السري التابع مباشرة لعبد الناصر.

كنا - بصفتنا طلاباً، نعلم أن المستقبل أمامنا - نسخر ممن يتشوقون للانضمام لهذا التنظيم، كنا نطلق عليهم «مخبرين من منازلهم»، وقتها قرّرت الفرار من المنظمة وتجاهلها تماماً، وهو ما حدث خاصة بعد نكسة يونيو/حزيران، 1967 التي كانت الضربة القاضية للناصرية وللمنظمة معاً.

بعد النكسة وانتهاء المرحلة الثانوية، قرّرت الالتحاق بالقوات المسلحة، لإنهاء فترة التجنيد الإجباري، والاشتراك في المعركة المقبلة، والتي ستحدث- في تقديري- خلال عام على الأكثر، وبعدها سأكون حرّاً، تماماً، لتحقيق حلمي بالسفر إلى أوروبا، حيث السفر وقتها كان متيسّراً للشباب والطلبة، ولا تتعدّى تكاليفه عدة مئات من الجنيهات.

لكن تقديري خاب، فقد ظللت في القوات المسلحة أكثر من ست سنوات، شاركت خلالها في حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر/تشرين، وعندما حان وقت تسريحي من الجيش جاءني خطاب التعيّين في وظيفة حكومية، مثلي كمثل كل من شارك في الحرب، لكن تعيّيني كان في مجلس الدفاع الوطني، أي المخابرات العامة، كان الكل يهنئني على هذه الوظيفة، ولكني تذكّرت الماضي ومنظمة الشباب، وقرّرت رفضها، وهو ما حدث بعد مماحكات عديدة، ومن ثمّ سقط حقي في الحصول على وظيفة بعد خدمتي العسكرية الشاقة.

خرجت من المبنى المهيب بعد كتابة اعتذار عن عدم قدرتي على الالتحاق بالوظيفة المرموقة، خرجت بعد أن أصبحت حرّاً، تماماً، كما كنت أحلم، ولكن بلا عمل ولا أحلام.

فهل أكداس الكتب التي أجلس بينها، والقصائد التي تملأ أدراجي يمكن أن تعوّضني عن أحلامي الضائعة؟



يمنى العيد:
مضى
زمن النقد

آسيا جبّار
خطاب
فرانكفورت بالعربية

الأدب والحرب
الكولومبية
نصف قرن من الانتظار

ميشال بوتور
كواليس الرواية
الجديدة

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 108 - أكتوبر 2016

البوركيني..
لباس أم فزّاعة؟

جبران الرسّام

ألف ليلة وليلة..
كتاب غير موجود!



مجّاناً مع
العدد كتاب

«التلمِيذ»
پول بُورجيه

كنوز مفقودة

في كلِّ عـام تفقـد السـاحة العلميّـة والفكريّـة والثّقافيّـة، سـواء كانـت العربيّـة أم العالميـة، العديـد مـن رجالاتهـا. ويُشكّل فقدان أصحـاب الخبـرات والقـدرات المعرفيـة فـي التخصّصـات المختلفـة، وبالأخـص فـي المجـال الثقافـي، خسـارةً كبيـرة للوطـن وللعالـم بأسـره، مادامـت العلـوم والمعـارف عائدهـا علـى البشـرية جمعـاء.

وبدرجـات متفاوتـة، ترجـع لإمكانيـات وأولويـات كل دولـة وظروفهـا، كمـا ترجـع لتواضـع المُفكّريـن والمثقّفيـن الحقيقييـن الذيـن عـادةً مـا يفضلـون منطقـة الظـلّ والابتعـاد عـن الأضـواء، لا يتـم توثيـق كل مـا يتعلّـق بحيـاة العلمـاء والمُفكّريـن العلميّـة والعمليّـة أثنـاء تواجدهـم علـى قيـد الحيـاة. وهكـذا يتـم فقدانهـم مرّتيـن؛ مـرةً برحيلهـم عـن الدنيـا، ومـرةً بإهمـال تركتهـم المعرفيـة التـي لا يتـم أرشـفتها حتـى تكـون للأجيـال القادمـة المنطلـق والمرجـع فـي البحـث والتطويـر.

ويحـدث، بعـد فـوات الأوان، الانتبـاه لهـذه الخسـارة بعـد رحيـل عالـم أو مُفكّـر لـم يحـظَ بالاهتمـام والرعايـة ولا حتـى التكريـم قيـد حياتـه. كمـا يحـدث أن تتسـابق الجهـات المختلفـة إلـى ذويـه بعـد رحيلـه للحديـث عنـه وعـن إسـهاماته وإصداراتـه وإنجازاتـه، أو تكريمـه بإطـلاق اسـمه علـى شـارع أو سـاحة عامـة، وهـذا أمـر جيّـد وإيجابـي وتُشـكَر عليـه الجهـات التـي تقـوم بذلـك. لكـن أليـس مـن الأفضـل أن يتـم تكريـم العالِـم والمُفكّـر والاحتفـاء بـه أثنـاء حياتـه وتواجـده؛ حتـى يشـعر بالقيمـة الفعليـة لمـا قـام بـه طـوال مسـيرته العلميّـة؟! والحـال أن هـذا التكريـم والاعتـراف هـو مطلـب وغايـة عظيمـة فـي نفـس العالـم والمُفكّـر والفنّـان وهـو علـى قيـد الحيـاة، ومـا دمـوع الفـرح التـي نعاينهـا فـي حالـة حصـول ذلـك إلّا دليـلٌ مؤثّـر علـى شـعوره بالاعتـراف والتقديـر الـذي يسـتحقه. وعلـى عكـس مـا يتـردّد أحيانـاً بكونـه تقاعـد عـن العطـاء، فـإن التكريـم يكـون مُحفّـزاً ومُنشّـطاً للمعنـي بـه حتـى يواصـل العمـل فـي مجالـه بكامـل الحيويـة والتجـدُّد.

إنّ تكريـم أصحـاب العلـم والثّقافـة والفكـر رسـالة سـامية تجـاه المجتمـع بـكلّ أطيافـه، ودعـوة لاقتفـاء النمـوذج الناجـح والطريـق السـليم والمرغـوب فيـه، كمـا يوجّـه هـذا التكريـم دعـوة تحفيـز للأجيـال الناشـئة، حتـى تتّبـع مسـار النجـاح الـذي سـلكه مَـنْ سـبقها ولتكمـل المسـيرة بعـده بكامـل الثقـة والطمـوح.

وإذ يتضـح مـا فـي التكريـم مـن تحفيـز، وهـذا هـو المقصـد والمغـزى منـه، فإننـا نـرى فـي المقابـل مـا يحـدث مـن فتـور للذيـن لا يحظـون بـه، فتكـون النتيجـة انقطـاع المشـوار العلمـي، كمـا ينضـاف إلـى الإهمـال، وعـدم الالتفـات للعطـاءات والأبحـا ث التـي يقومـون بهـا، سـبب آخـر يكمـن فـي اليـأس الـذي يُصيـب العالِـم أو المُفكّـر أو الفنّـان عندمـا يلاحـظ مـآلات السـابقين الذيـن طالهـم النسـيان، بـل ويصـل بهـم إلـى الفقـر والحاجـة أحيانـاً... والأمثلـة علـى ذلـك فـي عالمنـا العربـي كثيـرة ولا داعـي لذكرهـا فـي هـذا المقـام. وحسـبنا الإشـارة إلـى أن منهـم مَـنْ مـات علـى قارعـة الطريـق مـن البـرد والجـوع!! ومنهـم مَـنْ انتهـت حياتـه إلـى واقـع مأسـاوي ولـم يتـم الالتفـات إليـه إلّا بعـد الرحيـل، وجـاء التكريـم والشـهرة والمـال فـي الوقـت الضائـع الـذي لـم يسـعد بـه صاحـب الشـأن ولـم يشـعر بـه أهلـه وأقاربـه وأصدقـاؤه.

وأخيـراً لابـد مـن الإشـادة بمـا يتحقّـق فـي هـذه المسـألة، فهنـاك جهـات وقفـت مشـكورة علـى تكريـم شـخصيات عربيّـة فـي مجـالات الأدب والثّقافـة والعلـوم بأشـكالها المختلفـة، سـواء أثنـاء حيـاة المُكـرَّم أم بعـد وفاتـه، ولكننـا ندعـو للاهتمـام بأكبـر عـدد ممكـن حتـى لا نتفاجـأ برحيـل مَـنْ يسـتحق التكريـم بعـد رحيلـه.

رئيس التحرير

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر ويفضـل أن ترسـل عبـر البريـد الالكترونـي للمجلـة أو علـى قـرص ممـج في حـدود 1000 كلمة علـى العنوان الآتـي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@moc.gov.qa
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
وحيد الطويلة
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 108

السنة التاسعة - العدد مئة وثمانية
ذو الحجة 1437 - أكتوبر 2016

تصدر عن
إدارة البحوث والدراسات الثقافية
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

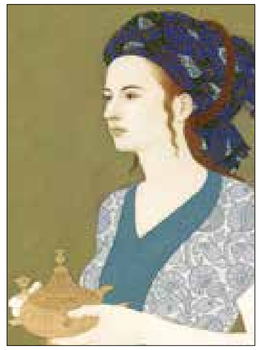
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 0096312127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

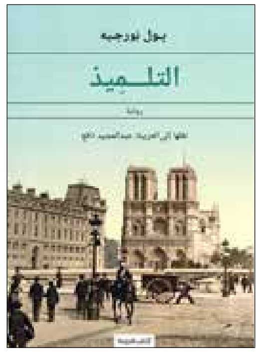
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
أولجا دوجينا

مجاناً مع العدد:



لوحة غلاف الكتاب:
صورة لباريس في القرن التاسع عشر



قضية

البوركيني.. لباس أم فزّاعة؟!

مروى بن مسعود
إدوي بلينيل-ت: محمد الإدريسي
علي فاضل



ملف

جبران.. الرسّام

أعد الملف: شربل داغر

إعادة جبران إلى سياقه
لقب النابغة كان يسبقه
قلم الرصاص..من بوسطن إلى باريس
مشاهير في المرسم
باحثاً عن لوحته الزيتية
في متحف جبران
بدون نسبٍ فنّي!

حوار

يمنى العيد
مضى زمن النقد



أدب

«الرواية الجديدة» ميشال بوتور وجماعته



مقالات

ملف خاص

كتاب غير موجود!

- بييترو سيطاتي
ت: محمود عبد الغني
- تيم آشلي
ت:أنور الشامي
-صالح علماني





مهرجان شارع الأطعمة بسياتل

يوسف وصحن الفول

سياتل: عبدالوهاب الأنصاري

يغترب المرءُ لأسبابٍ عديدة: للبحث عن فرصٍ اقتصادية وطلب الرزق، أو لكسر طوقِ الضيم السياسي أو الاجتماعي أو الديني، أو للحاق بآخرين اغتربوا للانضمام إليهم.. إلخ. لكن في كلّ الأحوال يجد المرء ما يسميه نوعيةً أفضل من الحياة. قد تكون النوعية ليست أكثر من أن يبقى الإنسان قريباً من أهله أو أن يمارس حياته وفق أهوائه ومعتقداته في أرض الله الواسعة بالتعبير القرآني، دونما تدخلٍ من الآخرين، أو أن يتنفس هواء الحرّية في التعبير عما يضمره دون وجل. وهو يسمي كلّ هذا نوعيةً أفضل من الحياة. على أي حال فالاغتراب مما كان يستحسنه الأولون وينصحون به، كقول أبي تمام:

وطولُ مُقام المرءِ في الحَيِّ مُخْلِقٌ ... لَديباجَتَيْهِ فاغْتَرِبْ تَتَجدَّدِ

فإنِّي رَأيتُ الشَّمسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً .. إلَى النَّاسِ إذْ لَيْسَتْ عليهم بِسَرْمَدِ

بيد أن ما تقدَّم كلامٌ نظري، إذ قلّما تجري الأمور مثل ذلك في واقع الحياة. لا يختار أحدنا فرص الحياة كما لو كانت معروضةً في كتالوج مُصنّف. كما لا يختار المغترب أن تقبله طوعاً بلادٌ ما يظن هو أنها هي الأفضل له. أكثر المغتربين يشدّ بهم الحنين للرجوع إلى موطنهم الأصلي، خاصةً عندما يكابدون مشقات الحياة في بيئتهم الجديدة وينتهي «نقل فؤادك» إلى «الحنين لأول منزل». لكنهم عندما يرجعون فإن المغترب يرجع إلى ذكريات قد ولّت وأصدقاء مضوا في طرقهم وطفولةٍ لم يعد لها وجود، ووجوهٍ جديدة في حارات ليست كما يتذكّرها تماماً، وأقارب قد تقدّموا في العمر، فهم ليسوا كما صوَّرهم له حنينه إليهم. وهذه مرحلةٌ مؤلمةٌ يمرّ بها المغترب تتعلّق بالانتماء وبالهويّة. عندئذٍ إما البدء من جديد في الموطن الأصلي أو استئناف الحياة في الموطن المُتبنّى.

إليكم ما هو مجمل قصة يوسف، الفلسطيني الأصل، الكويتي المولد. كان والده ضمن من نزحت بهم نكبة عام 1948 إلى الكويت، حيث وُلِد يوسف وإخوته وترعرعوا وكبروا وعاشوا في أرضٍ عربيةٍ شعروا فيها أنها موطنهم باحتضانها الآلاف مثلهم. التحق يوسف بعد تخرجه في منتصف ثمانينيات القرن الماضي بالشركة الدولية للحوسبة في الكويت والتي كانت إحدى أكبر شركات البرمجة في العالم العربي في تلك المراحل الأولى من بزوغ فجر الكمبيوتر . وكانت للشركة ارتباطاتها بمراكز تصنيع الشرائح الحاسوبية في اليابان، حتى أنها كانت تنتج الحواسيب الخاصة بها، وبمراكز تقنية المعلومات في الجامعات، وكذلك بشركات البرمجة في أرجاء مختلفة من العالم، وبفروعٍ لها في أرجاء العالم العربي.

لم يكن مستغرباً إذن أن طلبت مايكروسوفت حينما عزمت تطوير برامجها بالعربية، ضمن لغات أخرى، من الشركة الدولية تحديداً أن تبعث ببعض مبرمجيها لتعين مايكروسوفت على تطوير ما سُمي بلغات اليمين إلى اليسار (العربية والعبرية). كان يوسف ضمن فئة صغيرة توسَّمت الشركة الدولية فيهم النجابة لتبعث بهم إلى مايكروسوفت، والتي كانت هي الأخرى على وشك أن تبدأ اكتساح العالم أجمع ببرمجياتها. كان ذلك في أواخر ثمانينيات القرن الماضي.

مضت الأمور كما ينبغي ليوسف وزملائه المبتعثين وتمَّ لهم التعرُّف إلى أصدقاء جدد في بيئتهم الجديدة في الشمال الغربي للولايات المتحدة التي أعجبتهم فيها طبيعتها الساحرة، حتى أنهم كانوا لا يطيقون الانتظار إلى عطلة نهاية الأسبوع للذهاب إلى موقعٍ جديدٍ لاكتشافه بين الجبال والغاباتٍ والأنهار. لكنهم لم يدر بخلد أي منهم التفكير بالاستقرار: ما هي إلّا أشهر أخرى لاتمام البرمجيات والرجوع إلى الكويت، حيث الأهل والأصدقاء والمسلسلات العربية والصحون اللذيذة مما تطبخ الأمهات، والقيادة دون خوف من تعدي السرعة المحدودة، وكلّ ما ليس في الولايات المتحدة. ذلك حتى أن أحداً منهم لم يفكِّر في امتلاك سيارةٍ مثلاً في مقابل الاكتفاء بتأجيرها للفترة التي كانوا سيمضونها في الولايات المتحدة.

لكن الأمر أشبه بقول «أنت تشاء وأنا أشاء والله يفعل ما يشاء». إذ إن في الثاني من أغسطس/آب عام 1990 غزت القوات العراقية الكويت. لم تكن المتطلبات البرمجية في الولايات المتحدة قد انتهت بعد. خلال أشهر الاحتلال، بالرغم من أن الشركة الدولية تمكّنت آخر الأمر من نقل أنشطتها إلى القاهرة، فإنها لم تتمكّن من ممارسة الأعمال الإدارية بشكلٍ عادي بطبيعة الحال. ومن ذلك مثلاً أنها عجزت عن إيصال رواتب أفراد بعثتها التي منها يوسف إليهم. خلال هذه الفترة رأت مايكروسوفت أن الحلّ الأمثل هو أن توظف يوسف وأصدقاءه ليعملوا لديها إذ لم يكن معلوماً متى يمكن أن ينتهي الاحتلال. اتخذت مايكروسوفت الإجراءات القانونية الكفيلة بتغيير وضع هؤلاء من حيث قوانين الهجرة الأميركية والإقامة بعد موافقتهم على الانضمام إلى مايكروسوفت، ومن ثَمّ باشروا متابعة أعمالهم.

بين ليلةٍ وضحاها أصبح ليوسف واقعٌ جديد: هجرةٌ لم يكن انتواها ولم تدر بخلده فيما سبق، بالرغم من إعجابه بمقرّ إقامته. ما معنى ذلك وما موقف أهله من ذلك وهل سيباركون وضعه الجديد أم هل ستلح عليه والدته بالرجوع؟ لكن الواقع أن الكثير لم يتغير إذ هو استمرار لوضع كان قد بدأ فعلاً لعامين مضيا. لم يتغير إلّا وضعه القانوني من حيث الإقامة، الأمر الذي سيسمح له قريباً بطلب الجنسية إن هو أراد ذلك. الجديد هو تناوله الأمور من منظارٍ جديد: لم يعد مجدياً تأجير سيارةٍ لفتراتٍ طويلة، فسرعان ما اشترى يوسف سيارةً خاصة. لم يعد للأمور لديه الصفة المؤقّتة والتي أُستبدلت بالدائمة. لم يعد زائراً عابراً يتجاوز عما لا يروق له لا شأن له به، إنما مقيم من أهل البلد له ما لهم وعليه ما عليهم، يتفاعل مع قضاياهم.

مرّت أعوام طويلة منذئذٍ وتزوَّج يوسف خلال تلك السنوات من قريبة له ورُزِقَ بأبناء كبروا الآن. فما الذي يقوله الآن عندما تسأله عن تجربته في المهجر؟ يقول يوسف إنه لا يفكر بالعودة، ولا يعرف أبناؤه غير البيئة التي وجدوا أنفسهم بها، بالرغم من اعتزازهم بكونهم عرباً إلّا أنهم يعتبرون أنفسهم أميركيين. كما أن للجالية العربية حواليه كلّ ما يحتاج إليه من مؤنٍ شرق أوسطية مثلما يجد أصدقاء عرباً يتحاور معهم بشأن الأمور السياسية في العالم العربي. يقول يوسف، الذي يحب الفول، إن صحن الفول الذي يجده في المطاعم التي حواليه تضاهي بجودتها ولذتها الفول لدى أفضل المطاعم في العالم العربي. فلماذا عساه يحن إلى صحن الفول؟ وبالنسبة ليوسف فهو يجد أن وضعه في المهجر يُهيئ له نوعية حياة أفضل، له ولأبنائه. نعم، فهو قد يرى عنصرية بين الحين والآخر، لكنها عنصرية فردية، ليست مؤسَّسيّة أو حتى إثنية. يُثني يوسف خاصةً على الأميركيين في الشمال الغربي، بل والغرب الأميركي عموماً، على أنهم أكثر تفتُّحاً وتقبُّلاً للآخر من غيرهم ولم يشعر أنه أجنبي دخيل يوماً حتى خلال أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، والذي يذكر يوسف منه مدى تعاطف الأميركيين معه خلال الأسبوع التالي لذلك اليوم، وكأنما كانوا يسعون إلى طمأنته.

واليوم يمارس يوسف حياته بمسؤوليةٍ تجاه مجتمعه وجاليته كأي إنسان سوي. فهو لم يزل على اتصال بأصدقاء في العالم العربي عرفهم إبان مراهقته، وفي الانتخابات الأميركية المنتظرة سيُدلي بصوته.

صورة متوقَّعة للتفقير الثّقافي

بنغازي: أحمد الفيتوري

تأسّست ليبيا الحديثة، مع الحركة «السنوسية» التي أسّسها الجزائري «محمد بن علي السنوسي» في منتصف القرن التاسع عشر.. هذه الحركة المعروفة عند المؤرّخين، تمكّنت من صوغ رؤيةٍ دينيةٍ تقويمية تقوم على الاتِّباع من جهة، وعلى النظرة الخصوصية الإصلاحية لعلاقة الدين والحياة لمؤسّسها الذي نجح بالتمترس في الصحراء الليبية في الابتعاد عن أي نفوذ للقوى النافذة حينها من جهة أخرى، ومن ثَمّ نجح حفيده، مَنْ رَأَسَ الحركة- بعد وفاة والده المهدي- في تأسيس المملكة الليبية المتحدة بعد خوض معركة جهادية تحريرية ضد الاستعمار الإيطالي بين عامي 1911 و1944، أي نهاية الحرب العالمية الثانية، واستقلّت ليبيا بقرار من الأمم المتحدة في ديسمبر/كانون الأول 1951م، كدولة حديثة ناتجة بمعنى ما من حركة دينية إصلاحية.

بين عامي 1951م، و1969م تاريخ الانقلاب العسكري على الملك السنوسي، نجحَ النظامُ الملكي في إرساءِ دعائمِ دولة حديثة، هذه الدولة المُنفتحة علىَ محيطها، وقبل ساعة إنشائها جعلت من انتمائها للجامعة العربية تعبيراً عن رؤية المُؤسّسين لبعدها الثّقافي العربي والديموغرافي حتى، ولذا كانت المناهج التعليمية في البدء ذات المناهج المصرية، وكذا كان جزء من المعلمين بها من المصريين في كافة المستويات التعليمية، وعلى هذا تأسّست الجامعة الليبية مطلع خمسينيات القرن الماضي، وعُقدت مؤتمرات فكرية دولية شارك فيها أشهر المفكرين والباحثين حينها كالمؤرّخ الإنجليزي «أرنولد توينبي» ونخبة من الأساتذة العرب كما «عبدالرحمن بدوي» الذي أصدرت له الجامعة الليبية العديد من الكتب، كما فُتحت مراكز ثقافية عربية، وغصت المراكز الليبية بالكتب للمؤلفين العرب والأجانب وبكلّ اللّغات، بل حتى الكتب الممنوعة في بلدانها توافرت في هذه المكتبات وفي الأكشاك حينها كرواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ...

تكرّس إذن، مفهوم وحدة الثّقافة العربية في المملكة الليبية في التعليم وفي الحياة الثّقافية، وعليه تم إنشاءُ المؤسّسات الثّقافية، لكن إذا كانت الثّقافة في الدولة الناشئة تُنشأُ لها مُؤسّسات مُنفتحة، وإن كانت الحركة السنوسية قد ساهمت في التأسيس، فقد تأصل في الدولة بُعدها الإصلاحي ومُنطلقها كحركةٍ ثقافية، وجعل هذا من اللّغة العربية كمنزلةٍ للروح فغدت لا حدود في وجه الثّقافة العربية التي كانت ساعتها في أوْج نهضتها، وتم انشاءُ مكانةٍ للثّقافة في المؤسّسات التعليمية، فـ «أيام» طه حسين هي أيام طلبة التعليم الأساسي، وأُنشئت مؤسّساتٌ ثقافية كالمسارح ودور السينما ونوادي الفكر، وحتى النوادي الرياضية كانت من صروح الثّقافة، لكن مع هذا فإن النظام الملكي في ليبيا - كما غالبية الأنظمة الحاكمة حينها- منع إنشاء الأحزاب والمنظمات السياسية فكان من هذا مقتل هذا النظام الذي فصل



بنغازي

بين الثّقافة ومؤسّساتها وبين العمل السياسي.

مع الانقلاب العسكري في سبتمبر/أيلول 1969م ازداد الوضع حِدّة. اتّخذ الإقصاء منهجاً يقوم على القمع والتعسُّف، وغدت الثّقافة في عرف الملازم معمر القذافي أداةَ تغريبٍ وسلب، وشاع مفهوم الغزو الثّقافي البلاد، وجعل الثّقافة مُرادفاً للاستعمار، تارةً باسم الدين، وتارةً أخرى باسم القومية- حسب النظرية القذافية-، حيث سيعلن صاحبها (أمين القومية العربية كما صرح جمال عبد الناصر في خطاب له بطرابلس في ديسمبر/كانون الأول 1969) الثورة الثّقافية في إبريل/نيسان 1973 التي أغلقت المراكز الثّقافية!. تمّ تكريس ثقافة التليفزيون الشفاهية، والكراسات والكُتيبات التعليمية التي كانت وسيلة التنظيمات والأحزاب الشمولية للتثقيف، فيما أُحرقت الكُتب في الساحات العامة والآلات الموسيقية الغربية ومنع تداول دواوين الشعر، وتمّ نعت محمود درويش بشاعر الشيوعية العالمية المُلحدة. وكان القذافي في أول خطابٍ له بعد الانقلاب أي في 16 سبتمبر/أيلول 1969م، وهو اليوم الذي يوافق ذكرى إعدام شيخ الشهداء عمر المختار من قِبَل الفاشية الإيطالية عام 1931م، قد أعلن أن مَنْ تحزَّب خان، وعليه مُنعت الحزبية وما في شاكلتها من مؤسّسات ثقافية واجتماعية غير حكومية، فالمجتمع المدني بهذا عمل من عمل الاستعمار. كرّس هذا المنحى الديماغوجي العداء للعقل والعقلانية، وكان من انعكاسات التضخُّم النفطي، بعد ارتفاع سعره عقب حرب 1973، تضخُّم شخصية الزعيم القائد المفكّر والمعلّم القائد، وكذلك ساهم النفط في تغطية معايب المرحلة عن النُخب، بينما قُمِعَ المثقَّفون الليبيون بالجملة منذ إبريل/نيسان 1973م، وأغلقت المؤسّسات الثّقافية كالمركز الثّقافي البريطاني والأميركي ثم المصري... وغيرها، كما تمّ اعتبار محو الأمية مفسدة، بدعوى تعريف مستحدث للتعليم الحق والذي لا يقوم في نظر النظام داخل دور العلم، بل في الحياة. لقد تمّ توظيف الثروة النفطية في شراء كلّ ما يُكرّس الفوضى واللّاعقلانية وتكريس البلاد كإمبراطورية للفراغ، والكثير من المثقَّفين العرب وحتى من العالم كروجيه غرودي يُدعون ويحضرون

محافل «الكتاب الأخضر»، وكـ«غالي شكري» الذي ساهم في إنشاء «مركز الكتاب الأخضر»، وبهذا تمَّ حصر الثّقافة في كُتيب وبه تمَّ دحر الحياة الثّقافية، بل الحياة نفسها في ليبيا ولعقود (1 سبتمبر/أيلول 1969 - 17 فبراير/شباط 2011).

أمام هذا الوضع جنحت المؤسَّسات الثّقافية الليبية لخيارات تنأى بها عن المُجابهة المُباشرة مع السلطة الغاشمة، وكان لهذا نتائج في المحصلة: فـ«مركز الدراسات التاريخية الليبية» أنتج موسوعة تاريخية ليبية شفاهية وثّقت فترة مقاومة الاستعمار الإيطالي، كذلك تمّ تحقيق إصدار يوميات الفقيه حسن في مجلدات والتي كُتِبَتْ بعامية مدينة طرابلس الغرب خلال منتصف القرن الثامن عشر، وكذلك أصدر «مركز الدراسات الإفريقية»: «الموسوعة الإفريقية»، فيما أنشأ الكاتب والباحث الليبي المعروف «الصادق النيهوم» داراً لتحرير وترجمة وإصدار الموسوعات العلمية، ومنها موسوعة «بهجة المعرفة»، وموسوعات تعليمية علمية ومهنية مُتخصّصة للنشء، وموسوعات تاريخية مُصوَّرة، أما الكاتب يوسف الشريف فقد تخصّص في ثقافة الطفل، وبمجهود ذاتي أصدر «معجم اللغة العربية للأطفال» و«الموسوعة العلمية الميسرة»... والقائمة تطول، وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى الجانب الإبداعي، حيث حقَّقت فيه الرواية الليبية بروزاً على الساحة الأدبية عبر مدوّنة سردية صدر أغلبها في الخارج مثل روايات إبراهيم الكوني التي تُرْجِمَتْ للكثير من لغات العالم، والروائي هشام مطر الذي يكتب بالإنجليزية، والروائي أحمد إبراهيم الفقيه وغيرهم.

ما وقع في ليبيا غداة انتفاضات «الربيع العربي»، كان استثنائياً؛ النظام المسيطر على فواصل ومراكز البلاد، أمنياً وعسكرياً، أعلن الحرب على شعب أراد إسقاط النظام عبر ثورة شعبية سلمية. ساهم الإجماعُ الدولي بدعم تدخلٍ عسكري في ليبيا، ومن خلال حربين: ليبية أهلية، وحرب دولية أسقط النظام. وكما أن ليبيا مُستبعدة من عين الباحث العربي، أُستبعد هذا «الاستثناء» من النظرة العربية بالمرّة، وتمّ التركيز على انهيار الدولة دون البحث في مسبباته ودواعيه.

بعد إسقاط نظام القذافي تحرَّرت الثّقافة في ليبيا من أسرها، انبثق المجتمع المدني، وتكوَّنت جمعيات ومراكز ثقافية وبحثية؛ ففي مدينة بنغازي وحدها تجاوز عددها الثلاثمئة، وصدرت صحف خاصة وأخرى مُتخصّصة، وأُقيمت ملتقيات ثقافية وفنّية عديدة وتأسَّست مؤسَّسات وتنظيمات ثقافية وسياسية ومراكز بحثية ونوادٍ للكتاب، وعُقِدَتْ مؤتمرات وندوات واكبت المستجدات... كما مَكّن هذا الحراك المدني والثّقافي الإثنيات كالأمازيغ والطوارق والتبو لأول مرّة في ليبيا من أن يكونوا من المكوِّنات الاجتماعية الثّقافية والسياسية الناشئة، فخلال السنتين الأوليين للثورة أُقيمت مراكز تختص بالشأن الثّقافي والمجتمعي لكلّ منها، بل وصدرت معاجم ومجلات في اللّغات الأمازيغية، والتباوية التي لأول مرّة يسمع عنها العالم، ولهذا اعتبروا قبيلة ليبية وهم قوم لهم تاريخهم ولغتهم ومن سكان الصحراء القدماء وممن ساهموا في حضاراتها القديمة. وثمّة مُؤشرٌ مهم رصدته مؤسَّسة BBC الدولية في دراسة ميدانية لدول الربيع العربي في الشمال الإفريقي يؤكِّد: أن الإنجاز الذي تم في مجال المجتمع الأهلي، وخاصة الثّقافي منه، فاق ما حصل في مصر وتونس، وأنه انطلق من الصفر تقريباً، وقد كشف أن المبادرات المجتمعية أنشأت مراكز بحثية مستقلّة وإصدار تقارير دورية وإقامة ورش عمل في القضايا الثّقافية، خاصة السياسية منها.

في رواية «من مفكرة رجل لم يولد» للكاتب الليبي يوسف القويري التي نشرت عام 1965، وهي من روايات الخيال العلمي والمستقبليات كيوميات مُتخيّلة بين عامي 2565 و2567م. يتخيّل فيها الكاتب أن خليج سرت، وهو أكبر خليج في البحر المتوسط، قد أُنشئت في صحرائه أكبر بحيرة ماء عذب اصطناعية، وجعل من مدينة «سرت» أكبر مختبر دولي في علم الصحراء والمياه، والعلماء سكان المدينة وبقية السكان يعيشون في حديقة وافرة، ويتنقلون بالطيران الذاتي في قبة سماوية اصطناعية تحوط أجواء المدينة. «سرت» الآن هناك من يحاول جعلها إمارة، ولا ننسى أن هذه المدينة في هذا الخليج كانت مسقط رأس معمر القذافي.

تبيَّن أثناء الربيع العربي المغدور أن «القوى الناعمة» تستخدم «رأسمالها الرمزي» بطرائق اجتازها شارع «الشعب يريد إسقاط النظام»، لحظتها كان هذا الشارع العربي يرسم بلغة «الجرافيتي» ويغني الراب، أما الفلسفة التي يتعاطاها فهي الواقعية، ولذا شاهدنا عطالة فكريّة عند النخبة التقليدية المتحصّنة بنظرياتها. انتشرت لغة تبادل التهم وخاب أمل الشارع في النخب، ومن ثَمَّ في نفسه، فتُركت الساحة للغة الرصاص... وغدت الثّقافة ردود أفعال وفتاوى مضادة وتفسيرات تدحضُ أخرى.

واكبت كمواطن ليبي بزوغ الربيع العربي، من مدينة بنغازي، حيث بيت النار، المهجر القسري، الكلاشنكوف للجميع، وحيث لا صوت إلّا صوت معارك جبانة، نكتب هذا الوضع بألم معلن، للتفكير في أزمة الثّقافة العربيةَ وتأمُّل أبشع صورة لغيابها.



تمثال محطم بالمتحف الوطني العراقي

تاريخ تحت القصف

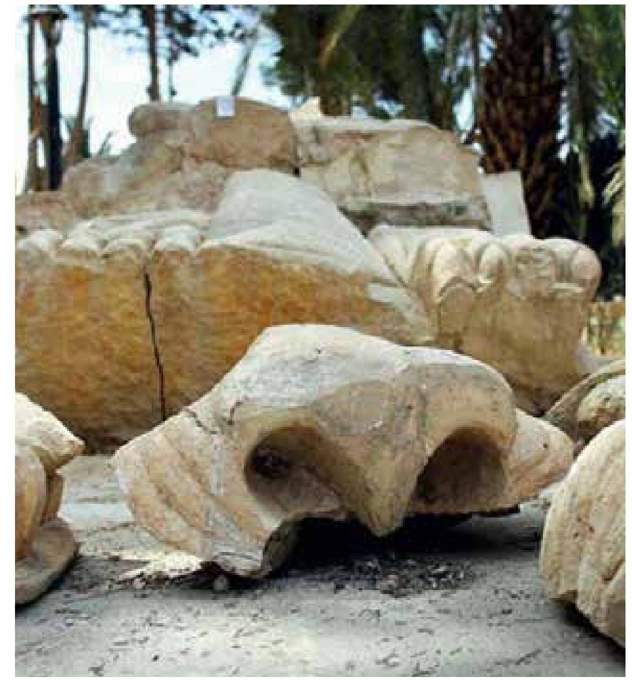
بيتر ستون*

ألحقت الصراعات الدائرة في الشرق الأوسط دماراً في جزء كبير من الآثار التاريخية المهمّة في المنطقة. في هذه الدراسة يعرض البروفيسور بيتر ستون(1) سبل الحد من الخسائر في الكنوز التاريخية مستقبلاً.

لم تكن البداية مبشّرة. «هل توجد بعض الآثار التي ينبغي علينا تجنبها هناك؟»، «نعم، أعرف رجلاً، وسأتصل به خلال عطلة نهاية الأسبوع» - هكذا كان الحوار في صلب وزارة الدفاع في 29 يناير 2003، قبل شهرين فقط من غزو قوات التحالف الغربية بقيادة المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأميركية العراق «لإسقاط النظام». كنت أنا ذلك الرجل المقصود، الشخص الخطأ - كنت أعرف القليل عن الآثار بالتفصيل هناك - في الوقت الخطأ. كانت معظم قوات التحالف قد دخلت فعلاً «أرض المعركة»، الأهداف محدّدة والخرائط جاهزة (دون التنصيص على أماكن تواجد المتاحف والمكتبات والمحفوظات أو المواقع الأثرية)، ودون رغبة كبيرة في القيام بمهام إضافية، ناهيك عن التدريب. بدعم من زملائي بالمملكة المتحدة والعراق - دون ذكر أسمائهم، ضماناً لسلامتهم - حددنا قائمة ضمت 36 موقعاً، من العصر الحجري القديم إلى التاريخ الإسلامي، من بين أكثر المواقع أهمية بهدف حمايتها من الدمار. وقد شددنا على ضعف هذه المواقع في ظلّ فراغ السلطة، وأكدنا على ضرورة تقيد قوات التحالف بالقانون الإنساني الدولي. لسوء الحظ، لم تصادق الولايات المتحدة وبريطانيا على القانون الدولي الإنساني الأساسي ذي الصلة - اتفاقية لاهاي لعام 1954 بشأن حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء النزاعات المسلحة، وعلى البروتوكولين



جنود أميركيون بألمانيا عام 1945 يستعيدون لوحات فنّيّة استولى عليها النازيون



بقايا قطعة أثرية تم تدميرها في تدمر

الملحقين بها لعامي 1954 و1999.
في عام 2009 صادقت الولايات المتحدة الأميركية أخيراً على الاتفاقية، لكن المملكة المتحدة لم تصادق عليها بعد وكذلك البروتوكولات بتعلة عدم وجود وقت للبرلمان منذ عام 2004. للأسف، نعلم جميعاً ما تعرضت له المتاحف والمكتبات والمحفوظات والمواقع الأثرية من نهب عقب غزو العراق. وعلى الرغم من تحذيراتنا، نهبت جميع المتاحف والعديد من المؤسّسات الثّقافيّة الأخرى. لكن ربما ما خفف إلى حد ما من آثار الغزو كان القرار الذي اتخذته معظم قطاعات الجيش العراقي بعدم الاستماتة في الدفاع، إلى جانب شجاعة موظفي تلك المؤسّسات الذين رفضوا، في بعض الحالات، التقيد بالأوامر المباشرة لصدام حسين، وقاموا بتحويل أو إخفاء كلّ ما أمكن من القطع الأثرية، وقد ساء حال المواقع الأثرية كثيراً. انهيار القانون والنظام شجع على عمليات النهب الواسعة التي أتت على معظم المواقع في أنحاء البلاد.

وأعتقد أن التحالف يجب أن يتحمل جزءاً من المسؤولية عن ذلك، كان يمكن أن يحمي المتاحف وغيرها من المؤسّسات، مثلما حمى المنشآت الحساسة الأخرى، كالبنك المركزي والوزارات الحكومية المختلفة. صحيح لم يكن ممكناً نشر قوات لحماية جميع المواقع الأثرية، لكن كان يمكن للتحالف اتخاذ تدابير عملية للحد من عمليات السلب والنهب- على سبيل المثال- عن طريق شراء المحاصيل التي من شأنها أن تمنح السكان المحليين قدراً أكبر من العائدات المالية، أو مواصلة دفع رواتب حراس المواقع من القبائل لردع اللصوص.

حصيلة الخسائر

ما حدث في العراق لا يتحمل مسؤوليته الجيش وحده، لكن كذلك عجز الساسة والمخططين عن فهم مكانة الملكية الثّقافيّة والتراثية، وخاصّة في سياق تحالف غربي لغزو بلد بالشرق الأوسط، علاوة على فشل قطاع التراث، الذي سمح بتراجع العلاقة الوثيقة التي طورها مع الجيش خلال القرن العشرين. وقد لا نعرف حجم الخسائر بالتحديد أبداً، ولن نعرف أبداً حجم المعرفة التي كان يمكن أن نتعلمها.
يبدو بديهياً أن التراث الثقافي سيكون عرضة للتخريب والدمار خلال النزاعات المسلحة، ورغم ذلك أجمع أصحاب النظريات العسكرية، من صن تزو بالقرن 6 قبل الميلاد بالصين إلى فون كلاوزفيتز بالقرن 19 بأوروبا، على أن السماح بتدمير الممتلكات الثّقافيّة لعدوك - أو ما هو أسوأ من ذلك، تدميرها عن قصد - هو من الممارسات العسكرية الدنيئة، لأن ذلك قد يشكل تحدياً لحكم السكان المحليين ويمثّل الشرارة الأولى للصراع المقبل. وقد ضمن القانون حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء الحرب أول مرة سنة 1863 من خلال تعليمات لقادة جيوش الولايات المتحدة الميدانيين، تنصّ على أن «القطع الفنّيّة القديمة للفنّ والمكتبات والمجموعات العلمية.. يجب أن تؤمّن ضد كلّ ضرر يمكن تجنبه... ».
وبالانتقال سريعاً نصف قرن من الأحداث، شهدت الحرب العالمية الأولى نقلة إيجابية. بعد الاستيلاء على القدس في عام 1917، أصدر الجنرال البريطاني إدموند اللنبي أوامره بضرورة «الحفاظ على كلّ مبنى مقدس، أو نصب، أو بقعة مقدسة، أو مزار، أو موقع قديم... في الديانات الثلاث وحمايتها». وبعد أن أظهر فهماً للحساسيات الثّقافيّة، أمّن الجنرال اللنبي نشر جنود مسلمين من الجيش الهندي لحماية المواقع الإسلامية المهمّة. لكن رغم كلّ الجهود، خلفت الحرب العالمية الأولى أضراراً جسيمة بالتراث الأوروبي، مما دفع المجتمع الدولي إلى مناقشة أفضل السبل لحماية الممتلكات الثّقافيّة زمن النزاعات عشية الحرب العالمية الثانية.
وفي الفترة الممتدة بين 1939 و1945، أدرجت حماية الممتلكات الثّقافيّة ضمن مسؤولية المتحاربين - وقد أخذ الحلفاء (وبعض عناصر قوات المحور) المسؤولية على محمل الجد، وبذلت فرق الآثار ضمن الحلفاء (المعروفة رسمياً «بوحدة الآثار، والفنون الجميلة والمحفوظات») جهوداً جبارة لحماية الممتلكات الثّقافيّة في جميع مسارح الحرب. وكانت الفرق تتلقى الدعم الكامل من دوايت ايزنهاور، القائد الأعلى لقوات التحالف، الذي كتب قبل إنزال النورماندي، مذكراً قواته بما يلي: «حتماً، في مسار تقدمنا سنعثر على معالم تاريخية ومراكز ثقافية ترمز إلى كلّ ما نقاتل من أجله. إنها مسؤولية كلّ قائد لحماية تلك الرموز واحترامها قدر الامكان...». في الواقع دمرت عديد المواقع الثّقافيّة والمباني والمجموعات، رغم مساعي الحلفاء الحد من حجم الدمار.
لسوء الحظ، لم تُبذل جهود كبيرة بعد الحرب حتى يواصل هؤلاء الجنود المجندون إلزاماً عملهم، ورغم التوقيع على اتفاقية لاهاي لعام 1954، كان هناك عدد قليل فقط من القوات العسكرية ممن لديهم خبرة سطحية، أو التزام بحماية الممتلكات الثّقافيّة سنة 2003 إبان الغزو، وكانت الأحداث في العراق خير دليل مأساوي على ذلك. الممتلكات الثّقافيّة تتعرض للتلف والدمار خاصة زمن الصراعات لأسباب متنوّعة؛ في بعض الأحيان لا تعتبر الحماية من الأهمية بمكان حتى تدرج في التخطيط المسبق للصراع، وفي أحيان أخرى ينظر إلى الآثار «كغنيمة حرب» مشروعة، أو يصنف دمارها ضمن الأضرار الجانبية فقط. وفي ظلّ نقص الوعي العسكري وعمليات النهب و«الإهمال القسري»، والاستهداف الممنهج، تصبح آثار الإنسانية إزاء مزيج قوي من التهديدات.
قد لا يمكن القيام إلّا بالقليل لمنع السببين الأخيرين، على الأقل في إطار البروتوكول الثاني لسنة 1999 الملحق باتفاقية 1954، والقانون الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية لسنة 1998، إلّا أنه أصبح بالإمكان اليوم اعتبار الضرر المتعمد وتدمير الآثار جريمة حرب. أما بالنسبة للتهديدات الخمسة الأولى، فإنه يمكن، بل يجب، الحد منها عبر إقامة علاقة أوثق بين مهنيي التراث والمجموعات الأكثر تأثيراً في الصراع: السياسيين والعسكريين ووكالات الطوارئ الأخرى، يجب أن تعي جميع الأطراف أهمية القيم المتعددة للممتلكات الثّقافيّة.

تعزيز دور فرق الآثار

من أجل كلّ ذلك، اتخذت خطوات إيجابية بإشراف اليونسكو والدرع الأزرق، المنظمة التطوعية التي يشار إليها عادة بأنها «المعادل الثقافي للصليب الأحمر والهلال الأحمر». على سبيل المثال، يدرس الناتو تطوير عقيدة الممتلكات الثّقافيّة؛ بينما تسعى المملكة المتحدة والولايات المتحدة إلى إعادة إنشاء وحدات مماثلة لفرق الآثار. وسنوياً يجتمع قادة الجيوش الأوروبية على مدى السنوات الست الماضية في مؤتمرات «التعامل مع الثّقافة»، ونظّم البريطانيون ندوتهم الخاصة «الثّقافة في زمن الصراعات» لمدة ثماني سنوات. مؤخراً نشر مركز التدريب الرئيسي التابع لحلف شمال الأطلسي وثيقة (حماية الممتلكات الثّقافيّة عمل أساسي ومنطقي)، وتعمل القوات المسلحة من مالي إلى كمبوديا إلى نيوزيلندا وكافة أنحاء أوروبا على إدراج حماية الممتلكات الثّقافيّة في التدريبات.
وفي تطوّر مشجع آخر، تمّ إعداد قوائم للكنوز الثّقافيّة بالعراق وليبيا ومالي وسورية واليمن - ساعدت بشكل واضح على حماية مواقع تراثية مهمة في ليبيا. وفي الوقت نفسه، حكم بالسجن على ضابطين صربيين لقصفهما (غير المبرر) لموقع دوبروفنيك للتراث العالمي سنة 1991. ويخضع أحمد المهدي، العضو المزعوم بجماعة أنصار الدين المتشددة، حالياً، للمحاكمة بالمحكمة الجنائية الدولية بتهمة تدمير الممتلكات الثّقافيّة في تمبكتو عام 2012. بطبيعة الحال، لا يزال التراث مستهدفاً على وجه التحديد على غرار الصور المروعة لتدمير أجزاء من مواقع «تدمر» للتراث العالمي من قبل عناصر ما يسمى بالدولة الإسلامية.
في عام 2015، أعلنت الحكومة البريطانية، بعد إقرارها بخطورة وضع الممتلكات الثّقافيّة في منطقة الشرق الأوسط وأهميتها الوطنيّة والدولية، عن إنشاء صندوق للحماية الثّقافيّة. نحن بحاجة للتأكد من أن هذه الأموال تنفق بطريقة استراتيجية ومحكمة، ونأمل أن تفي الحكومة مستقبلاً بالتزامها عبر التصديق على اتفاقية لاهاي. صحيح ليس بوسع خبراء التراث الثقافي وقف الحرب أبداً، ولكن يمكننا المساعدة في توفير حماية أفضل للتراث الإنساني المشترك.

*البروفيسور بيتر ستون: أستاذ كرسي اليونسكو لحماية الممتلكات الثّقافيّة والسلام بجامعة نيوكاسل.

نشر المقال بمجلة BBC Knowledge عدد أغسطس 2016.

ترجمة: عبدالله بن محمد

هل هناك «كُسـوفٌ» للمثقَّفيـن في فرنسا؟

محمد بـرادة

منـذ مـطلع الألـفية الثالثة، على الأقل، كـثـرتْ التـساؤلات عن الوضع الـثّقافي بـفرنسـا، واقـتـرنَ الـتشكـيك فـي دوْر الثّقافة والمثقفيـن بـرحيـلِ كـوْكبة من أهمّ الفلاسفة والمفكرين الذين واكبوا تـرمـيمَ المجتمع الفرنسي عـقِـبَ الحرب العالميـة الثانيـة، مثل مالـرو، سـارتر، سيمون دو بـوفوار، كـامـو، ليفي ستـروس...ثـم رحيل جيل الستينيات (بورديو، فـوكو، دولـوز، دريـدا، بـارتْ...). وتـطابَـق ذلك مـع تحولاتٍ جـذرية مـتسارعة مـنذ سبعينات القرنِ الماضي، جـعلت ميشال فـوكو يصـرّح بأن نـموذج المـثقف «الشامل»، الـرمز، قد انتهى، وخلـَـفهُ نموذج «المـثـقف الـنوْعـي» الـذي يمـلأ حـيـزاً داخـل تـخصصه ويضطلـع بـدوْرٍ فـي إبـراز الـتـعارضات والتـنـاقضاتٍ المصاحبة لابتكارات الـتكنولوجيا والعلوم وانعكاساتها على سلوك المجتمع والـنـاس...

في هنا السياق، تعيش فـرنسا وأوروبا أيضاً، تحولات كـبيرة بالغةِ التأثـير، مُـؤطـّرَة لـلعوْلـمة، من دون أن تـتـوافر على مفكرين وفلاسفة لـهم صـوت مسموع وراجـح لـدى الـرأي العام. من ثَمّ الشعور بـفراغ ثقافي تـملؤه التـأويلات المـتـنـاسلة والمداخـلات التلفزيـة المـكرورة التـي تـضبّـب الصورة أكثـر مـمـا توضحها. هذه الوضعية الملتبسة شجعت الكثيـرين عـلى انـتـقاد الأزمـة التي يـمـرّ بها الحـقـلُ الثقافي الفرنسي، خاصّـة من لـدن باحـثين في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركيـة...

الواقـع أن فـقدان البـوصلة في المجال الثقافي يتـزامَـنُ مع أزمـة سياسيّة تـتمثـل منذ تسعينات القرن الماضي في تـضاؤلِ الثقة تجاه الحزبيْـن الكبيـريْن الممـثليْن لليمين واليسار، وصعـود أقصى اليمين؛ ثـم ظـهور الإرهـاب.. هـذه العنـاصـر، وأخـرى، طـرحتْ أسئلة كـثيرة تـتصل بالـهويّة وفـعالية الديموقراطية الـتمثـيلية ودوْر الـتـعليم والثّقافة في حمايـة مبادئ الجـمـهورية المـتحـدّرة من صلب عصـر الأنـوار وثـورة 1789.

خـلال هـذه السنة، تـحـديداً، عـرفت الساحة الفرنسية سلسلة من اللقاءات والـنـدوات والحوارات المفتوحة، تـتـناولُ جـميعها أوضاع الثّقافة ودورها راهـنـاً في مواجهة الانحدار والبلبلة الـلـذيْن يـشملان الفكر والسياسة على الـسواء. وقـد اضطلع البـرنامج الثقافي الشهيـر (فـرانس كيلتـيـر) بـتعاون مع صحيفة لومـونـد، بـتنـظـيم ونـشـر الحوارات والجِـدالات التـي شارك فيها نـخبة من المثقّفين والمفكرين الفرنسيين البارزين. وسنتـوقف هنا عند حوار لافتٍ للنـظـر، نشـرته صحيفة لوموند بتاريـخ 2016-7-8، بين عالم الاجتماع مارسيل كوشي والمؤرخـة مـيـشيل ريو-سـارسي. تـتجـلى أهميـة هـذا الحـوار في اختلاف وجـهة نظر المُـتحاوريْن: كـوشي يـبدو مـتشائماً، حذراً تـجاه المستـقبل؛ بـينما تـتـوقـع سـارسـي يـقظة للفكر الفرنسي قِـوامُـها انـبثـاق الحاسة الـنقدية والإنصاتُ إلى التـململ الاجتماعي الذي يشمل كـلّ مجـالات الحياة...

يـبدأ خـلاف المـتحاوريْـن من تحديـد مفهوم «اليـقظة»: يـرى كوشي أن اليقظة لا تـعني الوعي الذاتي للأفراد والجماعات من أجل فرض تصور آخـر، وإنما هي يقظة على إيـقاع الخراب الشاسع الـنـاتـج عن تـهاوي جميع الأنماط والأطروحات الثّقافيّة الكبرى التي عاشت عليها فرنسا خـلال العقود الأخيـرة. بعبـارة ثانيـة، هــو يـرى أن فـكرة التاريـخ الحـامـل لـضرورةٍ داخلية تـقود إلى التـحرر، قد انـتـهـت ولم يـُـعدْ بـإمكانِ الفكر الـنقدي أن يـنطلق من تـرا ث الـثالو ث: ماركس، فـرويْد، نـيـتشـه. وإذا تحدثنا عن يقظة فهي تـعني، في نظره، وعــيَ شساعة الخرائب التي تـكبّـل فرنسا، وتـقـتضي التفكير في إعـادة الـبـنـاء... في حيـن، تـرى سـارسي أن القـرن العشرين قد حرف السيرورة التـاريخية المـبنية على مبادئ الأنـوار، وجـعل الغـربَ يـسقط في مجازر الحروب الوحشية والعنصرية. من ثَمّ يغدو طريـق الأمل، فـي نظرها، مـرتبطاً بـمناقشة القضايا المسكوت عنها والتي هي استكمـال ضـروري لـتحقيق فكر الأنـوار على الأرض. وفـي طليعـة هـذه القضـايـا، الاستعمار وعـواقـبه، تحرير المواطنين من البـؤس، محاربة العنصرية والـلاسامية، ومراجعة النظام الديموقراطي...وفي رأيها، أن الشـروط تـتـوافـر اليوم لإنـجاز هذه الـيقظة، لأن سـلطة الإيديولوجيات المـحتـوية للرأي العام قد تلاشت، وأصبح المجال مُسعفاً على تأسيس مجـموعات غـُفـل تـتولى التفكير وصوْغ الانـتـقادات والـبدائل...

وعـن سؤال يتعلّق بتحديد «الـعدوّ» الكامـن وراء أزمـة فـرنسا، أجابـت الأستاذة سـارسـي بـأنه يـتمـثـل فـي «خـطابِ الحقيقة» الـذي ينشر فـكراً خـاطئـاً، لـيُوهمـنا بأنـنا نعيش في الديموقراطيـة. من ثَمّ ضـرورة فضـح هـذه الحقائـق الخاطئـة. وعلـى عكس مـا يـراه زميلـي، تقـول سارسـي، أرى أن فكرة الثورة في فرنسا الآن، هـي بـصـدد تكويـن قـُـوّى من أجل تحقيـق الـتـحويل الاجتماعي المطلوب، وإنجاز القطيعة مـع «المثقفيـن النوعييـن» الذين تـحولوا إلى خـبراء لـخدمةِ الفكر الـمُسيْـطِر، مُحاولين أن يـوهـمـونـا، تحت ستار العلم، بحقائـق تـنـتـمي إلى التخيـيـل البـعيد عن واقـع الأزمـة.

أمـا مارسيل كوشـي فيـرى أن الإجابـة



ميشال ريو-سارسي ومارسيل كوشي



عن هذا السؤال تقتضي التمييز بين المناضلين الذين يدافعون عن قضيّة خاصة، وبين المفكرين الذين يسعون إلى بلورة تصوّرٍ واضح يمكن استعماله وتنفيذه من لدُنِ الجميع وحتى من طرف الذين لا يتفقون مع أفكارك. وهو لا يعتقد في إمكان صياغة تصورٍ لمجتمع بديل، ينسف ما هو قائم. بدلاً من ذلك، يطرح السؤال على هذا النحو: ما هو التحويل الاجتماعي الذي سيكون، في الشروط الراهنة، أكثر ديموقراطية وتحريراً للبشر؟ من ثَمّ، تغدو مهمة المثقفين هي أن يصححوا هذا الخلل عن طريق العقل.

وعن سؤال: هل من الممكن لهذا التصور الواضح، الشامل، أن يتحقق على يد أفراد أم على يد مجموعات، أجاب كوشي بأن العمل الثقافي لا يعني إنتاج حقائق كاشفة، غير مسبوقة، وإنما يتمثل في نشر مقترحات هادفة إلى صوغ تصور واضح يمكن أن يتبناهُ آخرون ويسعون إلى تحقيقه. لكن مارسيل سارسي ألحّتْ على ضرورة تكوين مجموعات مُنتقِدة لأنه، في عصرنا، يصعب على كلّ واحد بمفرده أن يتوفر على رؤيةٍ شاملة عن العالم، مثلما كان عليه الحال في القرن التاسع عشر. وقالت إنها تشارك في مجموعة تمارس النقد الاجتماعي والثقافي وتتناول الرهانات اللصيقة بالواقع؛ وبعد نشر النص المنبثق عن الحوار فإنه يظلّ غُفلاً من دون توقيع ليصبح مِلكا لأي قارئ يقرؤه. ويمكن لكل واحد أن يقترح رأيه، وبذلك يصبح النص الجماعي نواة لحوارٍ في الفضاء العمومي. بتعبير آخر، هي ترى أن الأسبقية يجب أن تكون لِنقْلِ المعارف المتاحة، لا لِمَا ينتجه أصحابُ الاختصاص.

وبالنسبة للتعليم ومستوى الجامعة بفرنسا، اتفق المُتحاوران على وجود أزمة عميقة، مصدرها أن البرامج المطبقة في العقود الأخيرة عملتْ على إيجادِ «مجتمع للجهل» بدلاً مِنْ تثبيت أسس «مجتمع للمعرفة»... شخصياً، وجدتُ في هذا الحوار نموذجاً للاختلاف المُخصِب الذي يرافق الآن حوار المثقفين والمفكرين في فرنسا. ذلك أن الأزمة تطرح أمامهم اختياريْن في المنهج والتحليل: إمّا اللجوء إلى العقل بحثاً عن الوضوح والإجماع عند صياغة البدائل، على نحو ما يدعو إليه مارسيل كوشي؛ وإمّا الانطلاق من الأعطاب والانحرافات التي حالت دون استكمال تحرير المواطنين، والاعتماد على تكوين مجموعات للحوار تنشر آراءها من أجل تكوين فضاء عمومي ينشر المعرفة الملموسة من منظور نقدي يفضي إلى بلورة رأي عامّ قادر على حلّ الأزمة، كما اقترحت الأستاذة سارسي.

ولا شك أن بقية الحوارات والدراسات التي تتوالى هي- في نهاية التحليل- علامة على الحيوية والرغبة في التجدّد لدى مثقفي ومفكري فرنسا، وليست بأي حال دليلاً على الانحدار والاستسلام لمنطق السياسة التي فقدتْ البوْصلة.

"الرقابة على المواقع، انقطاعات الكهرباء، معوقات تواجه مستخدمي الإنترنت في قطاع غزة وبعض مناطق الضفة الغربية، ورغم ذلك تبقى مواقع التواصل الاجتماعي المؤثر الأكبر على الرأي العام في الشارع الفلسطيني. لكن الجلوس أمام شاشة الحاسوب لساعات متواصلة لم يعد فقط إدماناً على الإبحار في ملكوت الشبكة العنكبوتية، وإنما بات مصدراً للربح المادي السريع والذكي، بالنسبة للكثير من الشباب الفلسطيني في ظل تنامي العطالة وصعوبة الحصول على عمل، حيث تفيد إحصاءات قام بها المركز الفلسطيني عام 2015 أن نسبة العطالة بلغت 47 في المئة بين صفوف الشباب الفلسطيني.

شباب فلسطينيون

شهرة عائدها على الشبكة

استطلاع: الدوحة

حسب تقرير وسائل التواصل الاجتماعي في فلسطين لعام 2015، فإن نسبة مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي في فلسطين بلغ 2.4 مليون مستخدم، من أصل 6.7 مليون فلسطيني في الضفة وغزة والقدس والداخل الفلسطيني، وبلغ استخدام موقع الفسيبوك المرتبة الأعلى بنسبة 84 بالمئة أي ما يعادل مليوناً و780 ألف مستخدم، وفي المرتبة الثانية الواتساب بنسبة 47 بالمئة أي مليوناً وسبعة آلاف مستخدم، وجوجل بلس في المرتبة الثالثة بنسبة 18 بالمئة، وعدد مستخدميه 385 ألف مستخدم، ثم توتير بنسبة 16 بالمئة وعدد مستخدميه 342 ألفاً، يليه أنستغرام بنسبة 16 بالمئة بنفس عدد مستخدمي توتير.

وبالنظر لهذه الأرقام، لم يعد النشاط التجاري حصراً على الأسواق والدكاكين؛ ففي الآونة الأخيرة أصبح توجه الشباب الفلسطيني إلى التجارة عبر مواقع التواصل الاجتماعي. التسويق للبضائع يتم بإعلانات ممولة لعروض توصف بالحصرية وبالأسعار المعقولة. شجع هذا التوجه على تأسيس شركات خاصة في مجال التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي والاستشارات وتطوير الأعمال، يديرها شبان لهم خبرة في التكنولوجيا الرقمية.

سعدي حمد، مقدِّم برنامج في عالم التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي في قناة فلسطين اليوم، ومتخصص في التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي.. في ظل شغفه الموزع بين عمله وهوايته، ساهم بتأسيس شركة خاصة بالتسويق والاستشارات وتطوير الأعمال ويشغل منصب المدير التنفيذي فيها، وتتوجه الشركة إلى إبراز الميزة التنافسية في التسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي لشركات فلسطينية وعربية ودولية.

وتشير الأرقام إلى أن 3 إلى 4 ساعات يومياً يقضيها المستخدم على مواقع التواصل الاجتماعي، وحوالي 18 بالمئة من الفلسطينيين يصل استخدامهم ما بين 7 إلى 8 ساعات يومياً. ويتم الترويج للمنتوجات والخدمات الموجهة لإغراء أكبر نسبة من المستخدمين، اعتماداً على زيادة عدد المشاهدات، وإنشاء إعلانات ممولة مع ضبط إعدادات الإعلان حسب الفئة المستهدفة وزمن ومنطقة العرض.

إلى جانب مواقع التواصل الاجتماعي، يحتل موقع اليوتيوب العالمي، المتخصص في عرض ومشاركة الفيديوهات، المرتبة الثانية، من حيث الاستخدام في فلسطين. ويتيح



المغامرات الأربع



فريق «بس يا زلمة»

اليوتيوب تقاسم الأرباح حسب عدد المشاهدات التي يحصل عليها محتوى جذاب يثير فضول المستخدمين. عربياً، شركات تجني ملايين من الدولارات عبر الموقع من خلال عرض محتويات منوعة وشبابية، تتخللها إعلانات يتم اختيارها من إعدادات جوجل أدسنس (Google AdSense) وهو برنامج إعلاني تابع لشركة جوجل، يتيح إنشاء إعلانات مبوبة تخدم معلنين تعاقدوا مع جوجل مسبقاً، ويقوم جوجل بعرض إعلاناتهم بمقابل مادي يقتسمه مع أصحاب المواقع التي تظهر فيها الإعلانات، بحيث يتم الدفع، إما باحتساب عدد الضغطات التي قام بها الزوار، أو باحتساب عدد المرات التي ظهر فيها الإعلان على الموقع المعلن.

فرق شبابية عديدة في فلسطين، تنشط على اليوتيوب بغرض تقديم محتوى يستقطب نسباً أعلى من المتابعين، الذين يشكلون ضمنياً العامل الحاسم في موضوع الربح من إعلانات جوجل أدسنس، ومن خلال البحث تبين أن أكثر القنوات المشاهدة على اليوتيوب هي قناة «بس يا زلمة»، الخاصة بفريق «تشويش» الكوميدي؛ بحيث تحظى بأكثر من 70 ألف مشترك، فيما تصل نسبة مشاهدة بعض الحلقات لأكثر من مليون مشاهدة، إلى جانب صفحة القناة على الفيسبوك التي تتوفر على أكثر من 217 ألف معجب.

وعلى غرار تجارب عديدة في العالم العربي، حيث يتم استقطاب البودكاستر الأكثر استقطاباً للمتابعين على اليوتيوب، فقد انتقل فريق العمل في قناة «بس يا زلمة» من تقديم محتوى مصور يتناول قضايا اجتماعية في قالب ترفيهي، إلى محتوى مبرمج بالتعاقد مع شركات فلسطينية تقوم برعاية وتمويل نشاطهم على اليوتيوب، مقابل الدعاية لها في مجال معين. ويصرح مدير الفريق، الفنان محمود زعيتر أن العلاقة بين الفريق وشركات القطاع الخاص الراعية، هي علاقة تكافلية تقوم على المصلحة المشتركة، دون أن يكون لذلك انعكاس سلبي على جودة المحتوى. ويقول زعيتر في هذا السياق: «المحتوى الذي نقدّمه يحاكي الواقع المجتمعي، وقد سمحت لنا مواقع التواصل، وخصوصاً اليوتيوب، قبل أربعة أعوام إظهار محتوانا لكلّ الناس، واليوم أصبحت مواقع التواصل منصة لنا ولكلّ من يود أن يدعمنا مقابل ظهور علامته التجارية».

في الضفة الغربية يظهر تنافس جلي بين أكثر من قناة على اليوتيوب، فهناك فريق «وطن ع وتر» الكوميدي، والذي يقدِّم برنامجاً يحمل نفس اسم الفريق، وتحظى القناة بأكثر من 50 ألف مشترك وتتجاوز بعض حلقاتها أكثر من 900 ألف مشاهدة، وفريق «فنجان البلد» الشبابي الذي يقدِّم برنامج «بالشكلوب»، ويحظى بمتابعة أكثر من 39 ألف مشترك، وتصل بعض حلقاته لأكثر من نصف مليون مشاهد. لكن استفادة الشركات من جماهير أصحاب القنوات على اليوتيوب لا يقتصر على الفرق الشبابية فقط، بل يضاف إليهم فنانون يطرحون أعمالهم المصورة على اليوتيوب، مثل الفنان مؤمن شويخ الذي يقدِّم برنامج الكاميرا الخفية «طول بالك» وأعمالاً أخرى ذات طابع إنساني، ويبلغ نسبة المشتركين في قناته 30 ألف مشترك، فيما تحظى صفحته الشخصية بأكثر من 331 ألف معجب.

الربح عبر مواقع التواصل الاجتماعي هو أيضاً وجهة العنصر الأنثوي في فلسطين، فرغم احتكار عنصر الشباب والرجال لهذا الفضاء بشكل أكبر، إلّا أن فريق «المغامرات» في غزة له تجربة فريدة من نوعها، خصوصاً عبر موقع التواصل «انستغرام» واليوم يصل مجموع المتابعين عبر حسابات عضوات الفريق أكثر من 200 ألف متابع. أعضاء فريق المغامرات هن: إنصاف حبيب (21 عاماً) وهي طالبة صحافة في الجامعة الإسلامية، وبراءة الغلاييني (21 عاماً) طالبة إعلام واتصال جماهيري في جامعة الأزهر، وفاطمة أبو مصبح (20 عاماً) طالبة هندسة في جامعة الأزهر، وروان الكباريتي (22 عاماً) خريجة علاقات عامة واعلان من الكلية الجامعية.

«المغامرات» كسرن جدار العادات والتقاليد، وخضن تجربة مواقع التواصل. يستخدمن هواتفهن بتلقائية لتصوير اللقطات ومقاطع الفيديو وينشرنها عبر حساباتهن ليكسبن الكثير من الإعجاب والثناء يومياً. مواضيع الصور التي يقدِّمها الفريق تزرع الأمل في النفوس، إذ تعكس الجوانب الجميلة في قطاع غزة المحاصر منذ 10 أعوام، الأمر الذي يجذب عشرات الآلاف من المتابعين، إلى أن أصبحن محط اهتمام الشركات المحلية الفلسطينية. في هذا الصدد عضوة «المغامرات» أبو مصبح تقول: «اليوم دخلنا عالم الربح وأصبحنا مصدر ثقة لترويج عدد من المنتجات المحلية وخدمة القطاع الخاص بما يعود بالفائدة للمنتجات الوطنية، من خلال حساباتنا التي تكسوها صور منوعة وجميلة، وهذا ما يزيد نسبة متابعينا».

لكن ظاهرة الربح من الإنترنت لا تخلو من انتقادات ومعوقات. خبراء التواصل في نادي الإعلام الاجتماعي الفلسطيني، يلحون على أهمية الفكرة وقوتها حتى يمكن إقناع المستخدم الفلسطيني الذي بلغ من النضج ما يكفي في تعامله مع مواقع التواصل الاجتماعي. إلى جانب ذلك تبقى تكلفة إنتاج محتوى عائقاً عند البعض لما تتطلبه من وسائل في التصوير وتكاليف الإعلانات الممولة على شبكات التواصل الاجتماعي. كما أشار رئيس نادي الإعلام الاجتماعي الفلسطيني علي بخيت أن هنالك بعض المستخدمين في فلسطين يلجؤون لطرق غير مشروعة للربح عبر الإنترنت، منوهاً بدورهم كنادٍ مهتم بوسائل التواصل في الحد من توجه بعض الشباب لتلك الطرق وتغيير مسارهم للكسب المشروع. ويبقى المعوق الأكبر في ثقافة المجتمع نفسها، حيث إن هنالك نسبة كبيرة لغاية الآن لا تفهم الترويج لأي محتوى عبر مواقع التواصل الاجتماعي، والبعض يعتبرها سلبية في ظل الحالة السياسية التي تقوم على عمل إعلانات ممولة لبث الخلافات السياسية مع أحزاب مختلفة في ظل الانقسام الفلسطيني.

ملتحماً بمنظومة السُلطة والمؤسَّسات التابعة لها، متخفّياً خلف كواليس الصمت والخوف، أو منفياً خارج حدود وطنه، يَحلُم بفجر وطنٍ جديد... كانت هذه حالات المثقَّف السوري قبل الثورة. لكن الحِراك الشعبي في سورية منذ مارس/آذار 2011، شَكَّلَ اختباراً وتحدياً أسقط أقنعة كثيرة، فيما يواصل تغذية الحلم عند مثقَّفين آخرين. التحقيق التالي يرصد دور المثقَّف السوري في سياقات الثورة والسجالية التي رافقت هذا الدور، على ضوء طبيعة مشاركته في الهبَّة الشعبية أو معاداته لها.



مسرحية الأخوين ملص عن الثورة السورية

«المثقَّف السُّوري».. مواقع ومواقف

طالب عبد الغفار الدغيم

جاءت ثورات الربيع العربي تعبيراً عن انفجارات اجتماعية في منظومة القيم، وطرحت هذه الثورات أسئلةً مصيرية عن دور المثقَّف زمن التحوُّلات التاريخية العربية؛ فالنُخب الثّقافية العربية لم تكن شرارة الثورة، إلّا أن عدداً ليس بالقليل من المُثقَّفين العرب وجدوا في حركية الشعوب العربية رسالةً سامية، فيما تنطعت ثُلةٌ من المُثقَّفين، وهم أولئك الذين لم تكن تطلعات الشعوب آتية وفق تصوراتهم وآرائهم؛ فساندوا استبداد السُلطة، وأشهروا سلاحهم المعرفي في وجه الثورات، ووقفوا في وجه التغيير العربي(1).

قُبيلَ الثورة

بعد وصول حزب البعث إلى السلطة في سورية؛ خفَّ صوت المُثقَّف السوري الذي صاغ البناء السياسي بعد الاستقلال، ومع انسداد الحلول الديموقراطية في أواخر القرن العشرين، اتجه الإسلاميون السوريون إلى العنف (الطليعة المقاتلة)، ولكن في موازاة ذلك برز تيار طالب بدولة الحريات، وقاده المثقَّفون وطلبة الجامعات وأعضاء النقابات المهنية (كالمحامين والأطباء..)، وفي تلك الأثناء صدر من بلاد الغُربة (باريس)، كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديموقراطية»، ليُعلن عن مرحلة جديدة من تاريخ الفكر الديموقراطي، ولكن انتصار السُلطة على الإخوان المسلمين، وعلى القوى الديموقراطية؛ جعل المثقَّف السوري يخلد إلى مملكة الصمت(2)، وخير مُعبر عن ضبابية المشهد السوري آنذاك رسالةُ المفكر السوري سعد الله ونوس إلى الناقدة المصرية عَبلة الرويني، التي جاء فيها: «سأعود إلى قوقعتي وحياتي اليومية، وأوهامي التي أنسُجها وحيداً في غرفتي وبين كُتبي، وهناك يبدو للعالَم كثافة، وتبدو للأفكار أهمية، وتتخذ الثّقافة بُعداً مصيرياً، أما هنا فلا شيءِ إلّا الكذب، والفساد، ومَوتُ الأمل.. إننا نحن المُثقَّفين سُلطة ظل شاغلها الأساسي أن تُصبح فعلية.. إننا قَفْا النظام، ولسنا نقيضه أو بديله، يا للخيبة! ويا للحزن!»(3).

لم يصمت المُثقَّفون السوريون عن النُخبة العسكرية الحاكمة منذ وصولها إلى الحكم، فتوجهوا إلى المُجتمع من خلال دعوة إلى بناء الحياة المدنية، وجرى استخدام صيغة البيانات الموقعة كطريقة للتَأثير والتواصل مع الرأي العام، فعند دخول القوات السورية إلى لبنان سنة 1976 ومحاصرتهم تل الزعتر، وقَّع مُثقَّفون، وكان من بينهم سعد الله ونوس، بياناً أدانوا فيه التدخل السوري في لبنان، وكانت بداية رفع المثقَّفين السوريين صوتهم المعنوي والرمزي، وكذا الأمرُ في سنة 1999 وقَّع عدد من المثقَّفين السوريين البارزين «رياض الترك ومحمد ملص وعمر أميرالاي ونبيل المالح...»، بيانا عرف بـ«بيان الألف» أدانوا فيه تدخل المؤسَّسة العامة للسينما التابعة للحكومة في عملهم. اخترق البيان جدار الصمت الذي ساد سنين طويلة، وأعاد التذكير مجدداً بالمثقَّف السوري العضوي، ودوره في التأثير في الفضاء العام(4)، وكما ازدهر في أواخر القرن الماضي ما سُمي بـ«أدب السجون»؛ الذي كان يُنشر خارج الوطن ويُسرب سراً إليه، ومن ثم برز دور مثقَّفي ربيع دمشق في 2001؛ ذلك عندما أطلق الأسد الابن وعوداً بالإصلاح والتغيير، وفتح باب الحريات(5)، ولكن الأنشطة الاجتماعية والاعتصامات قُوبلت بشدة من السلطة، فنتج عن هذا السعي الانتقال من المعارضة المطلبية إلى السياسة المنظمة، فكان صدور إعلان دمشق للتغيير الوطني الديموقراطي في أكتوبر/تشرين الأول 2004، وتَشكَّل تكتل جمع قوى ثقافية وسياسية متنوعة وأحزاباً كردية وآشورية ويسارية وقومية وإسلامية؛ وجميع هؤلاء المثقَّفين اجتمعوا على فكرة «الإيمان بمفهوم الديموقراطية والحريات»، إلّا أن الأمر لم ينجح، فطالت الجميع حملة من الملاحقات الأمنية، والاعتقالات، والتهجير، فتوزع مثقَّفو سورية داخل وخارج الوطن، واستمرت حالة التوتر والصراع أو التناغم بين فئة المُثقَّفين والسلطة إلى أن انفجر الشارع السوري في مطلع العام 2011(6).

الفنان والأديب

كانت الحياة الفَنّية في سورية قبيل الربيع العربي متوائمة في الغالب مع السلطة الحاكمة، فكان عالم الفنانين الأكثر ارتباطاً بالسلطة من غيره، واستثمرت فيه أجهزة الحاكم السطوة والوجاهة؛ لامتلاكه القُدرة على التأثير في الرأي العام، ومن ناحية ثانية استفاد الفنانون بتحقيق مكاسب شخصية ونفوذ سياسي، فلم يكن العالم الفَنّي بعيداً عن التأثّر والتفاعل والتأثير(7). وارتفع صَوت مُثقَّف السلطة الذي اعتاد أن يستثمر عُدته الفكرية؛ لتبرير خيارات النظام وأفعاله مهما كانت، حيث ناصبت فئة من المثقَّفين السوريين العداء للثورة من الشيخي إلى العلماني من أحمد حسون إلى الأديب نبيل فياض؛ بتُهمة التآمر والسلفية، وكما أن الفئات الأخرى من المثقَّفين توزعت مواقفها بين الصمت، إلى موقف نزع إلى عدم القطيعة مع النظام والبحث عن تسوية معه، فنرى الشاعر نزيه أبو عفش وهو الذي يَحتجُ على الثورة بالقول: «فهُم لم يمهلوا النظام السوري للقيام بإصلاحات، فهذه لا تكون في يوم وليلة»، إلّا أن فئة واسعة من المثقَّفين وقفوا مع حراك الشارع السوري، ودعموه بشتى الوسائل، واتجهت هذه الفئة إلى محاولة إيجاد طريقة للتغيير الجذري، وإقامة نظامٍ ديموقراطي على أسس المواطنة السورية(8)، وظهرت كتاباتُ السوريين من عُمق الحراك.

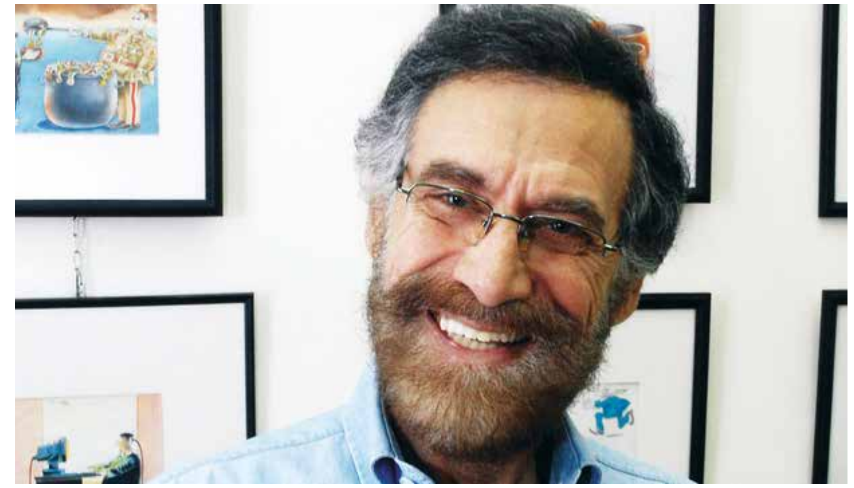
أحدثت مشاركة الفنانين أثراً بالغاً في حراك الشارع السوري، وهؤلاء تعرضوا منذ البداية للتشهير والتهديد، وكانت أول مشاركة للمثقَّفين السوريين بشكل علني عند إصدار بيان إنساني سمي بـ«بيان الحليب»، والذي أطلقته الكاتبة السورية ريما فليحان، عبر صفحتها الشخصية على فيسبوك، ووقع عليه 1200 مثقَّف سوري (مُنى واصف، يارا صبري، عزة البحرة، كندة علوش، عبدالحكيم قطيفان، فدوى سليمان، سميح شقير، ياسر العظمة، مي سكاف...)، وطالبوا السُلطة بإدخال الغذاء والدواء لأطفال درعا، وجرى توقيع البيان في 28 مارس/آذار 2011، لكنه قُوبل بالعنف، وبحملة واسعة من التخوين من طرف الإعلاميين والفنانين المؤيدين للنظام السوري(9)، ورد الفنان زهير عبدالكريم على الموقعين على البيان بالقول: «تفاجأت بهذا البيان الذي لا يلق بفنانين عاشوا في هذا الوطن وكبروا فيه»، وأعرب الفنان عارف الطويل عن سعادته بوضع اسمه على قائمة العار السورية، وقال إنها قائمة «كرامة»(10). وتحدثت الممثلة السورية عزة البحرة وهي إحدى الموقعين على بيان الحليب، على تبعات هذا البيان، وما أعقبه من حملات التخوين والإقصاء، فقد أصدر المُخرج نجدت أنزور ما سُمي «بيان الشركات»، والذي وقعت عليه نحو 26

شركة منتجة للأعمال الدرامية، وقضى بمقاطعة فناني الثورة والمتعاطفين معها، وكان فريق ثالث من الفنانين «محايدين» أقرب للفئة الموقعة، فقد قرر المنتج المرحوم أديب خير ألّا يتدخل في السياسة، وأن يأخذ موقفاً محايداً، وهو المنتج الوحيد الذي رفض التوقيع على بيان الشركات بمقاطعة الفنانين، فاستمر الفنانون معه بأعمال الدبلجة إلى أن اضطر أكثرهم للخروج خارج الوطن(11).

ولعل العلامة الأبرز لمشاركة الفنانين كانت التظاهرة التي أطلق عليها «مظاهرة المثقّفين» التي اتّفق على خروجها من أمام جامع الحسن، فوجدوا الأمن في انتظارهم، فقام باعتقال 29 فتاة و10 شباب، ومنهم الفنانة مي سكاف ورئيس تحرير مجلة شبابلك إياد شربجي، والأخوان المسرحيان ملص، والموسيقي رامي العاشق، والمخرج نضال حسن، والمصورة ساشا أيوب، والكاتب فايز سارة، والممثل فارس الحلو وغيرهم(12).

كان إجماع المثقّفين السوريين على موقف واضح تجلى في توقيع بيان «تجمع فناني ومبدعي سورية من أجل الحرية» في 27 ديسمبر/كانون الأول 2011، ونص البيان: «لقد حاول بعضُنا أو كُلنا المقاومة بالفَنّ، وصون حق الرأي.. لقد حُوصرت مُخيلة المُبدعين السوريين لعقودٍ طويلة في مؤسّسات فاسدة ووزارات فاسدة ونقابات فاسدة.. إنّ فقدان المُؤسّسات شرعيّتها الأخلاقية والمِهَنيّة تَجْعَلُنا نَبْحَث عن إنسانيتنا خارج هَذِهِ «الشرعية» المُلطخة بدماء السوريين. لقد أيقظت حُريةُ الشارع حريّتنا، نحن لا نستطيع إعادةَ شُهدائنا للحياة، لَكِنّنا نستطيع تَمْجيدَ الحياة بالعملِ يداً بِيَدٍ وقَلباً بِقَلْبٍ مع ثورة السوريين لبناء وطنٍ جديد»(13).

وقف بجانب الثورة والحراك الشعبي عدد غَيْرُ قليل من المُثقّفين السوريين، من فنانين وصحافيين، وكُتاب، وموسيقيين، وشُعراء وغيرهم، فالمعارضة للنظام السوري امتدت إلى


علي فرزات

الفنّ التشكيلي بريشة الفنان السوري علي فرزات، أحدُ أبرز فناني الكاريكاتير في العالم، ويَجنحُ في رسومه نحو السُخرية المريرة، فكان أن أصدر سنة 2003 صحيفة الدومري الأسبوعية، إلّا أنه تم إيقافها بقرار حكومي، وبعد انطلاق الثورة تفاعل مع الحِراك وهو داخل دمشق، فبدأ يَرسُم صُوراً ساخرة لمسؤولين كبار، وطالت رسوماته رأس السلطة «بشار الأسد»... وكان أن أوقفته سيارة أمنٍ ومؤيدين تابعين للنظام السوري بدمشق في 25 أغسطس/آب 2011، فقاموا بكسر أصابع يديه وسيارته، وقالوا له «حتى ما تتطاول على أسيادك»، ورداً للجميل رُفعت رُسوم الفنان في مظاهرات المُدن والبلدات السورية وقوفاً معه، وعندما سُئل فرزات، من أين تُطل اليوم على الثورة السورية؟، أجاب: أطلُّ على المشهد انطلاقاً من انسجام الفنان مع نفسه؛ أيّ فنان يُفكر كما يُعبر تماماً(14).

أما النموذج الثاني للفنان المُنحاز للثورة، فهو المسرحي هُمام حوت، والذي كان من أكثر الفنانين قُرباً من الرئيس الأسد، وفي متابعتنا برنامج «تغيرنا» على قناة أورينت، نراه يتعمق بشرحه حول دور المثقّف السوري، وطبيعة علاقته السابقة بالنظام السوري، فقد كان يطلب منه الرئيس شخصياً أن يُوصل رسائل عن الممانعة والمقاومة إلى الشارع السوري، ويبتعد عن المشاكل الداخلية، فاتهم الكثيرون همام حوت بأنه فنان سُلطة، فهو كان يتولى أسرة المتحدين الفَنّيين، وسُخرت له المسارح القومية في كلّ سورية، فكانت مسرحياته تحمل شعارات مشروع ممانعة «ليلة سقوط بغداد، وطاب الموت يا عرب...»، وكان يحضر في مسرحه كبار المسؤولين السوريين بمن فيهم رئيس الجمهورية ورؤساء فروع الأمن ورئيس الحكومة، ولكنه منذ بداية 2009 وجد ضرورة توجيه مسرحه لمناقشة قضايا داخلية محلية، فجاءت مسرحيته «فساد أكاديمي» لتكشف عن الفساد الحكومي والقبضة الأمنية على مؤسسات الدولة، ومع بداية الثورة طُلب منه الخروج على شاشة التليفزيون السوري ليعمل على تغيير مزاج الشارع الحلبي، وجرى تهديده وأسرته بالقتل؛ لأنه رفض الظهور على الشاشات، فخرج إلى تركيا، وقبل خروجه وجه رسالة إلى الرئيس الأسد يطالبه بالتنحي، وأن يحقن دماء الشعب السوري باسم الصداقة القديمة بينهما، إلّا أنه تم الحجز على أمواله، واتُهم بالخيانة من قبل النظام والمسرحيين المؤيدين له، وعندما سُئل عن موعد عودته إلى المسرح، فأجاب: «لا مسرح، والدّمُ السُوري يَسيل بشكل يومي»(15).

مواقف مضادة

من أبرز المواقف التي أثارت اتجاهاً معادياً للثورة، موقف الفنان السوري المعروف دريد لحام الذي كان من أكثر المؤثرين في مسرحياته وأعماله الفَنّيّة بالشارع السوري قبيل الثورة (كانت أعماله تحتوي على نقد ضمني للأنظمة المستبدة وتغول الأجهزة الأمنية في حياة الناس)، إلّا أنه ومع بدء الحراك الشعبي في سورية أخذ اتجاهاً مختلفاً، ودعا لإعادة انتخاب الرئيس السوري لدورة رئاسية جديدة، وفي أكثر من لقاء إعلامي دعا إلى ضرورة نزول الجيش السوري إلى الشارع لينشر الأمان حسب قوله، وآخر تصريح له كان في مهرجان الإسكندرية السينمائي في أواخر 2015؛ حيث رأى أن ما يجري في سورية معقد، ولا يزال الوقت مبكراً لمناقشة ما يجري سينمائياً، في الوقت الذي كان فيه أحد الأفلام المشاركة في المهرجان يحكي مرثية لأم تعيش وحيدة في أطراف دمشق، وتموت في غياب أبنائها، ويصبح لحاقَهم بها مُخاطرة، وفيلم الأم هذا له طابع إنساني، ويُمثل الانتصار لإرادة الحياة عند الإنسان(16)، ولا ننسى أن دريد لحام هو الفنان الذي نذر نفسه لقضايا حقوقية قومية ووطنية، فكان يعمل سفيراً للنوايا الحسنة لدى اليونسيف في سورية والعالم العربي.

ويُشابه موقفه هذا موقف مرتبك للشاعر أدونيس الذي يُقدم لنا في كتابه الثابت والمتحوّل مُعنوناً «الثورة حركة شاملة، والهدف الجوهري لكلّ مثقّف ثوري مُبدع، ليس الوصول إلى السلطة، وإنما خَلقُ الوعي الثوري الذي يُحطم البنية اللاثورية في المجتمع»(17)، فأدونيس شاعر الحريات لم يجد شططاً في مساواة الحِراك الشعبي بالسلطة الحاكمة في سورية، فمن خلال كلامه لوكالة الأنباء الفرنسية يقول: «إن مشكلة تغيير النظام في سورية ثانوية، فيما المشكلة الجذرية التي نحتاج حلّها هي تغيير المجتمع»، وبدل أن يُخاطب الشارع كظهيرٍ ثقافي


برهان غليون


أدونيس

خاطب الرئيس السوري باعتباره رئيس جمهورية مُنتخباً، وأوكل إليه نقل سورية إلى الديموقراطية، ونرى تناقضاً مخيفاً في شخصية المثقّف المكرس، فهو ينتقد المتظاهرين لخروجهم من المساجد فيما سماه أدلجة الثورة، وهو صاحب المديح الوافر للثورة الإيرانية «الإسلامية» والإمام الخميني(18)، وقد وجهت له انتقادات واسعة من المفكر السوري صادق جلال العظم وعدد لا يستهان به من المثقّفين الداعمين لحركة التغيير العربي، فهل كان مطلوباً من السُوريين أن يَتغيّروا قبل أن يُطالبوا بحل إشكالية مكوث عائلة الأسد في السُلطة أربعة عقود من الزمن؟

ومن المواقف المساندة للنظام السوري كذلك، كان موقف الفنانة رغدة التي وصفت المتظاهرين بالعُملاء، واحتقرت الفنانين الذين وقفوا مع الثورة، وطالبت الأسد باستخدام الكيماوي، مصرحة: «أما آن للكيماوي أن يستشيط»، كما طالب فنان آخر، وهو بشار إسماعيل بمصادرة أراضي الثوار والتركمان في اللاذقية وبانياس، وتوزيعها على أُسَر الفُقراء والشهداء من العسكر(19).

وتجدر الإشارة إلى أن فئة ثالثة من المثقّفين لم تشترك بالأحداث؛ فلا هي والت النظام، ولا هي عارضته، وهم المثقّفون الحياديون، وتُنعت هذه الفئة في سورية بـ «الرمادية»، وتجمع عددا ليس بالقليل من الفنانين والكُتاب والأكاديميين والصحافيين والفقهاء الذين بقوا على حيادهم بعيداً عن طرفي الصراع...

أدوارٌ جديدة

دفع المُثقَّفون المعارضون أثماناً باهظة؛ فالاعتداء على عائلة الموسيقار السوري الأميركي مالك الجندلي، وتهشيم أصابع رسام الكاريكاتير علي فرزات، واقتلاع عُيون المصور فرزات يحيى جَربان، وقتل السينمائي الشاب باسل شحادة بقذيفة دبابة، والتصفية الجسدية للروائي إبراهيم خريط، ورامي السيد، وبراء البوشي ممن قضوا اغتيالاً، ونهاية الفنان التشكيلي وائل قسطون في السجون تحت التعذيب، والقيام بعمليات الاختطاف لمثقَّفين اختفى الكثير منهم، كالناشطة الحقوقية رزان زيتونة وزوجها المحامي وائل حمادة منذ يناير/كانون الثاني 2013، وعملية تهجير مئات المثقَّفين السوريين خارج البلاد(20).. لا شك أن هذه المآلات هدفها إضعاف دور المثقَّف السوري خاصة في توجيه الحراك الشعبي لكن ذلك لم ينجح مع الشبكية الافتراضية التي جعلت الناس يُصغون من الثورة، ويُخطّون طريقهم في المظاهرات العفوية دون قيادة منتظمة، يتولاها مثقَّفون منذ البداية.

كما برز مثقَّفون سوريون تبنوا عملية النقد الثوري، كالشاعرين أنس الدغيم ومصطفى عكرمة، حيث تولى كلّ منهما إثارة الروح الوطنية في نفوس المتظاهرين منذ بدايات الثورة، ولم يكتفيا بذلك، بل ندا بتجاوزات الأطراف الثورية، ووجها نقداً لبعض قادة الحراك عبر صفحتهما على الإنترنت، وفي الأمسيات والفعاليات داخل وخارج سورية(21)، وكذلك يُمثل ياسين الحاج صالح المثقَّف ذا العُمق الثوري الناقد، الذي قضى في سجون النظام السوري ستة عشر عاماً؛ بسبب فكره، وانتمائه اليساري، وهو اليوم يعيش فاجعة مُستمرة باعتقال أفرادٍ من عائلته، واختفاء زوجته، ومع هذا لم ينفك عن محاكاة وقراءة سياقات الثورة السورية، ورصد تحوّلاتها، ويُحذر من كبواتها من خلال كتاباته الغزيرة.

ما أنتجه المثقَّف السوري في عملية الحراك يُعيدنا إلى ذاكرة الخمسينيات من القرن الماضي، فقد أسس المثقَّفون السوريون عشرات الصحف والمراكز البحثية، والقنوات التليفزيونية بالرغم من كلّ مشاهد الدمار والأخطار التي تعرضوا لها، فشرعت الثّقافة بالانطلاق من جديد وكان هذا جزءاً من الدور الذي تحمّله المثقَّف الثائر، وصدرت الصحف السورية المطبوعة والإلكترونية: مجلة عنب بلدي (داريا)، وبانوراما الثورة (طرطوس)، والفجرالأحمر (اللاذقية)، وطلعنا على الحرية (دمشق)، وضوضاء السويداء، وبرزت العديد من الكُتل والتجمعات الثّقافية والحقوقية والعشرات من مراكز الدراسات نواة للمجتمع السوري الجديد (رابطة الكُتاب السوريين، ورابطة الصحافيين، ورابطة المحامين الأحرار، ومكتب التوثيق الحقوقي في سورية، وتجمع الفنّ والحُرية أماجي، ومركز الجمهورية للدراسات...)، إضافة إلى المواقع الإعلامية الإلكترونية (شبكة شام، وأغاريت، وزمان الوصل، وقناة حلب اليوم، ومجلات الثائر السوري...)، ومجلات شبابية أخرى مثل أحرار سورية، وأحرار قاسيون، وسورية بدا حرية(22).

بالرغم من تحوّل الثورة من حراكٍ سلمي إلى طور العسكرة بفعل الظروف الداخلية والخارجية، فإن كثيراً من المثقَّفين لم يناصبوها العداء، بل حَمّلوا النظام مسؤولية هذا التحوّل، وشكّلوا مع الثورة جمهوراً ثالثاً يعيش بين النظام والقوى المتطرّفة، كالكاتب حسين عودات، وأعرب عن ذلك برهان غليون بالقول: «في النهاية نحن ماضون إلى هدفنا لأنه من غير الممكن العودة إلى الوراء، ولكن إقامة الدولة الجديدة لن تكون كشربة ماء؛ يتوجب علينا جميعاً العمل ليل نهار من أجل لملمة أشلائنا وتضميد جراحنا، وسَنخْرُج من هذه الحرب كُتلةً من الدمار المادي والنفسي والسياسي، كما خرجت أميركا من حربها الأهلية، ولكننا سنخرج شعباً جديداً صاحبَ رأي ومبادرة، وسنبني مجتمعاً حراً كريماً على مستوى طموحاتنا، ويليق بدماء الشهداء والجرحى والمنكوبين»(23).

هوامش:

1 - حمزة مصطفى، «المثقَّف العربي ومراحل التحوّل التاريخية»، العربي الجديد، 16 مارس/آذار 2015.

2 - شمس الدين الكيلاني، «دور المثقَّف في الثورة السورية بين شهيد ومتفكر»، (ورقة بحثية في مؤتمر العلوم الإنسانية والاجتماعية في مراكش، 19 - 21 مارس/آذار 2015).

3 - سعد الله ونوس، «نحن المثقَّفون قفا النظام ولسنا نقيضه»، ملحق السفير الثّقافي، 15 مارس/آذار 2016.

4 - رضوان زيادة، السلطة والاستخبارات في سورية، (بيروت: دار الريس، ط1 2013) 165.164.

5 - الكيلاني، المرجع السابق. 6.

6 - زيادة، المرجع السابق، 186.185.

7 - محمد كريم. «الفنانون والسلطة: الثورات تفرزهم إلى فريقين». العربي الجديد، آخر تحديث 17 يناير/كانون الثاني 2016.

8 - الكيلاني، المرجع السابق، 12.

9 - تقرير «مقتل 22 فنانا واعتقال 57 من بيان الحليب إلى حملات الترهيب»، الحياة، لندن، 2015/6/22.

10 - نظَّم نشطاء ومثقَّفون سوريون وعرب قوائم للفنانين والمثقَّفين ضد أو مع الثورة السورية باسم «قائمة العار. قائمة الشرف».

11 - عدنان عبدالرزاق، «عزة البحرة: نظام بشار الأسد عاقبني لتأييدي الثورة»، العربي الجديد، 10 سبتمبر/أيلول 2014.

12 - الكيلاني، المرجع السابق، 16.

13 - بيان تجمع فناني ومبدعي سورية من أجل الحرية، موقع أماريجي، سورية، 2011/12/27.

14 - فاطمة ياسين، «علي فرزات: رسمتُ كلّ الديكتاتوريين في واحد لأنهم متشابهون»، العربي الجديد، 2116/2/15.

15 - همام حوت، «من مسرح الممانعة إلى صفوف الثورة»، برنامج تغيرنا، قناة أورينت، اسطنبول، 10 أكتوبر/تشرين الأول 2014.

16 - وكالة رويترز، مقابلة «دريد لحام: الوقت مبكر لمناقشة ما يجري في سورية سينمائياً»، العربي الجديد، آخر تحديث 6 سبتمبر/أيلول 2015.

17 - صاحب الربيعي، المرجع السابق، 14.

18 - معن البياري، أدونيس.. ما هذا البؤس؟، العربي الجديد، آخر تحديث 2014/5/22.

19 - الكيلاني، المرجع السابق، 13.

20 - الكيلاني، المرجع السابق، 20.

21 - أنس الدغيم، أمسية ماضون على خطاكم، قناة يوتيوب، إدلب، في أغسطس/آب 2012.

22 - الكيلاني، المرجع السابق، 21.20.

23 - برهان غليون، «حوار برهان غليون»، مجموعة الجمهورية، بتاريخ 18 فبراير/شباط 2013.



البوركيني.. لباس أم فزّاعة؟

على إثر قرار حظر لباس السباحة المعروف بـ «البوركيني» في بعض جهات فرنسا خلال أغسطس/آب المنصرم. صرح الناطق باسم المفوضية الأممية العليا لحقوق الإنسان التابعة للأمم المتحدة ريبرتْ كولْفيل: «إنه بصراحة ردّ فعل غبي على ما نواجهه فيما يتعلّق بالهجمات الإرهابية. فهو لا يُعزّز الأمن، ولا يضيف شيئاً في مجال النظام العام أو أيّ شيء آخر، بل يُحفّز التصادم، ومن ثمّ يقوّض النظام العام، ويتسبَّب في آثار معاكسة».

القضاء الفرنسي، رأى في قرار منع الـ «بوركيني» الذي رفعته إحدى بلديات جنوب شرق فرنسا، تهديداً للحرّيات التي تَضْمنُها القوانين الفرنسية. فيما رحَّبت المفوضية الأممية بقرار مجلس الدولة الفرنسي تعليق حظر ارتداء «البوركيني» في شواطئ فرنسا. ودعت السلطات المحلية التي تبنّت الحظر إلى إبطاله، واتخاذ إجراءات لمعاقبة الذين يحضّون على الحقد والكراهية وتأجيجها بين مختلف الأعراق والجاليات بدلاً من المساس بحقوق النساء اللواتي يرغبن في ارتداء البوركيني وهن راضيات به.

بين قرار الحظر وإبطاله، تحوَّل «البوركيني» إلى موضوع جدل سياسي كبير في فرنسا انخرط فيه المثقفون وكبار الساسة في فرنسا.



«البوركيني» بيد القضاء الفرنسي

مروى بن مسعود

تناولت مواقع اجتماعية في الآونة الأخيرة صورة من الأرشيف تعود إلى العام 1957، ويظهر في الصورة ضابط شرطة بصدد تحرير مخالفة ضد امرأة خالفت القانون بارتدائها «البيكيني» على شاطئ ريميني، بالساحل الأدرياتيكي الإيطالي. ففي ذلك الوقت، كانت إيطاليا ومعظم الدول الغربية تحظر ثوب السباحة المكشوف والأزياء غير المحتشمة في الأماكن العامة.

ونحن في خضم معركة فرنسا لحظر «البوركيني» (لباس السباحة المحتشم)، لا يسعنا إلّا القول: ما أشبه اليوم بالبارحة. في نفس الوقت، يحتفل «البيكيني» هذه السنة بالذكرى السبعين لتصميمه، حيث تعرض حالياً إحدى صالات العرض الأنيقة بمدينة باريس صوراً تعود لسنوات 1940 و1950 و1960، أحدثت عبر التاريخ ضجة مماثلة للبوركيني اليوم.

ملابس السباحة النسائية أثارت الجدل في المجتمعات منذ القدم، ودفعتها لسن قوانين منظمة لخيارات المرأة الشخصية. كما كانت ملابس السباحة النسائية موضوعاً للنقاش بين المؤرخين وعلماء الاجتماع وعلماء الأنثروبولوجيا منذ عقود، ومثّلت أجساد النساء ولا تزال ساحة للنقاش والجدل، بشكل رسمي أو غير رسمي. وضع الرجل (في المقام الأول) ضوابط الملابس النسائية منذ فترة طويلة جداً، وخلال مراحل متفاوتة أثار الموضوع تساؤلات متعدِّدة حول مدى الحريات الشخصية والمخاوف بشأن الحد منها تحت طائلة القانون. وبطبيعة الحال، لم يكن النقاش حول «البوركيني» خاصاً بالحركة النسوية فقط؛ فحسب الأصوات المعارضة فإن أساس هذا الجدل يكمن في خوف المجتمع الفرنسي من ضياع هويته العلمانية، خاصة بعد العمليات الإرهابية الأخيرة في نيس، على ساحل البحر المتوسط، حيث- بعد الهجوم بأقل من شهر- صدر قرار الحظر الأول- من جملة ثلاثين قانوناً على الأقل- على الملابس «غير المناسبة» على الشواطئ في مدينة كان، على بعد 20 ميلاً من نيس، ونص القرار على الحد من انتشار «اللباس الإسلامي». لكن، ورغم أن المحكمة الإدارية العليا في فرنسا قد ألغت حظر «البوركيني» الذي أصدرته إحدى البلدات- وهو الأمر الذي كان من المنتظر تعميمه في حال صدور قرارات بالحظر في مدن أخرى تلقت دعاوى قضائية بخصوص «البوركيني»- إلّا أن المعركة لم تنته بعد، خاصة وأن فرنسا مقبلة على انتخابات جديدة، ومن المحتمل أن يشرّع البرلمان قانوناً يمنع ارتداء «البوركيني» بعد أن تعهد بعض مرشحي الرئاسة الفرنسية لسنة 2017 من اليمين وأقصى اليمين بسن إجراءات لحظر الحجاب الإسلامي في الجامعات والشركات ومنع جميع الملابس الدينية في الأماكن العامة.

على مرّ التاريخ، أثّرت التشريعات والتنظيمات المحلية والضغوط الاجتماعية في طبيعة وشكل ملابس النساء، من الكورسيهات والدكولت، والتنانير والفساتين، إلى السراويل المثيرة للجدل، وتحوّلت فرنسا إلى مجتمع متحرّر يدعو إلى التعرّي في الأماكن العامة. وفي تبريراتهم لحظر «البيكيني» و«البوركيني»، كرَّر المسئولون القول إنهم: «يضعون تلك القواعد لصالح المرأة». ويعقّب ديردري كليمنتي، أستاذ التاريخ في جامعة نيفادا الذي بحث في رموز اللباس النسائي «هذا يعني أن المرأة غير قادرة على تنظيم مظهرها بنفسها». في الماضي، وإلى حدود سنوات 1980، سنّت عديد الشركات الأميركية الكبرى قواعد واسعة لشكل اللباس النسائي في قائمة من أربع صفحات لما يمكن للمرأة أن تلبسه أثناء العمل.

ولم يكن «البيكيني» ممنوعاً تماماً في بعض البلدان فحسب، بل مع إجبار النساء على دفع الغرامات وترك العديد من الشواطئ إذا خالفن ذلك، وكان يعتبر تصرفاً هداماً وعلامة على التدني الأخلاقي. وذكر غيسلان راير، المؤلف المشارك في كتاب ««البيكيني»: الأسطورة، تاريخ مصغر لملابس السباحة» أن إيطاليا وإسبانيا وبعض الشواطئ على ساحل المحيط الأطلسي في فرنسا حظرت ارتداء المايوه في السنوات القليلة الأولى من بيعه في الأسواق. في بعض البلدان المعروفة بشدة تدينها، مثل إيطاليا، كانت السيطرة على جسد المرأة جزءاً من الأخلاق الدينية في البلاد. أما اليوم في فرنسا فيسيطر النظام المدني والعلماني الذي لا يختلف عن السابق في ما يتعلّق بالسيطرة والتحكم في أجساد النساء، حيث يؤمن المجتمع كثيراً بإلزامية خلع الملابس، تماماً على غرار إيطاليا، تحت تأثير الفاتيكان، الذي يشدّد على ضرورة تغطية أجساد النساء.

لم يكن الأمر على هذا النحو دائماً؛ عندما صاغ مصمم «البيكيني» الأول، لويس ريار، التسمية (نسبة لجزيرة المرجان الصغيرة بيكيني، التي أجرت فيها الولايات المتحدة اختبار القنبلة الذرية) وعرض ملابس السباحة الجديدة في مسبح موليتور



بباريس يوم 5 يوليو/تموز 1946، لم يجد عارضات أزياء على استعداد لإرتدائه، فاضطر للاستعانة براقصات من كازينو باريس، لم تكن موضة مألوفة بل سابقة لأوانها. في تلك الحقبة، كان المجتمع لا يزال صارماً. ورغم أن «البيكيني» سرعان ما أصبح مألوفاً في الأفلام، فقد استغرق أكثر من 15 عاماً ليقتحم عالم الموضة بشكل رسمي، وسبقت فرنسا عديد البلدان الأخرى، وسمحت في نهاية المطاف حتى للعاريات بالسباحة. ويرى دجيان والاتش سكوت، أستاذ العلوم الاجتماعية بمعهد الدراسات المتقدمة في برينستون، أن موافقة فرنسا على ارتداء ملابس السباحة، فضلاً عن حظر «البوركيني» اليوم، هي من منتجات الأفكار المستمدة من مبادئ الثورة الفرنسية عام 1789.

وقد صوّر الرسّام أوجين ديلاكروا «الليبرتي» (الحرية) في شكل امرأة عارية الصدر تقود الفرنسيين الصالحين. ويمكن العثور بسهولة على منحوتات ونقوش ماريان عارية الصدر أو شبه عارية، رمز الثورة والحرّيّة بفرنسا، على الوثائق الحكومية والمباني والطوابع البريدية. في الواقع، أشار كريستيان استروسي، نائب رئيس بلدية نيس، والوسيط السياسي في كوت دازور، مراراً إلى أن النساء المحتشمات على الشاطئ - سواء عبر بوركيني أو تي شيرت فضفاض وسراويل وحجاب - يشكلن «استفزازاً»، ملمحاً إلى أن لباسهن يشكِّل تحدياً للنمط الفرنسي، في تعارض مع أفكار مصممي «البوركيني»، على غرار فانيسا لورينسو، التي أكدت أنها قرَّرت تصميم وصنع «البوركيني» حتى لا تحرم المرأة المسلمة من فرصة المشاركة في كلّ الأنشطة مثل بقية فئات المجتمع، ووصفت حرمان المسلمات المتدينات أو غيرهن من الأشخاص من السباحة بالأمر غير المقبول.

وفي جانب آخر اعتبرت الأمم المتحدة القرارات البلدية التي تحظر لباس البحر (البوركيني) في فرنسا دافعاً للتعصب وللتمييّز ضد المسلمين. وعبّر المفوض الأعلى لحقوق الإنسان في الأمم المتحدة عن ترحيبه بالقرار الذي اتخذه القضاء الفرنسي لوقف قرارات بحظر «البوركيني»: «هذه القرارات لا تحسّن الوضع الأمني، بل هي على عكس ذلك تميل إلى تغذية التعصب الديني ووصم الأشخاص من الديانة الإسلامية في فرنسا وبخاصة النساء». وأضاف «القوانين المتعلِّقة بالملابس مثل القرارات التي تحظر «البوركيني» تؤثر بصورة غير متجانسة على النساء والفتيات وتقضي على استقلاليتهن من خلال إنكار قدرتهن على اتخاذ قرارات مستقلة حول طريقة ملبسهن».

وبموجب المعايير الدولية لحقوق الإنسان، فإن حدود حرّيّة أي شخص لإظهار ديانته أو معتقداته، بما في ذلك خيار طريقة ملبسه، «لا يُسمح بها سوى في ظروف محدَّدة جداً، بما في ذلك لحفظ الأمن العام والنظام العام والصحة العامة أو الأخلاق»، ويجب أن تكون بموجب القانون الدولي لحقوق الإنسان ملائمة وضرورية ومتناسقة.



البوركيني.. لباس كباقي الألبسة*

إدوي بلينيل

ترجمة: محمد الإدريسي

تتّسم المراحل الانتقالية في العديد من الدول، من بينها بلدنا (فرنسا)، بالفوضى وعدم اليقين، حينما يكون العالم القديم يحتضر ببطء والعالم الجديد في طور النشوء، لكونها تفقد علاماتها الأولية، وبخاصة نسيان الحرّيّات الأساسية.

من أجل هاته الحرّيّات الأساسية، ومنذ عام 1789 (وبعده 1830، و1898، و1936، و1968... لنتذكر بتواريخ الثورات الخلّاقة)، واجه شعبنا القوى التي تخدم الأقوياء والمهيمنين، وتولد الظلم واللاعدالة الاجتماعية. من بين هذه المبادئ، والتي تتماشى مع مصالح الجمهورية الديموقراطية والاجتماعية، هناك الحرّيّة الفردية: المساواة في الحقوق بين الجميع، بغض النظر عن الأصل، أو الظرف، أو الانتماء، أو المعتقد، أو الجنس أو النوع، بشرط ألا يتعدوا على حقوق الآخرين، سواء من خلال أيديولوجيا (سياسية) أو دوغمائية (دينية).

كما هو الحال على الشاطئ، وجب على كلّ واحد منا أن يفكر في المواقف التي اختارها باقي المصطافين (وفقاً لثقافتهم، ومعتقداتهم، وأديانهم...)، ولكن لا أحد منا له الحق أن يفرض على الآخر - سلطوياً - اختياراته من خلال زي إلزامي. وهكذا، فعندما كنت بالأمس أعارض بكلّ قواي أي سلطة تجبر المرأة على تغطية جسدها في المجال العام، فإنني سأعارض اليوم منع ارتداء لباس السباحة على الشاطئ، بحجة أنه مرتبط بالدين. في كلتا الحالتين، نحن نتنازل عن حرّيّاتنا الفردية لصالح منطق سلطوي وتمييزي والذي، في الحالة الأولى، يستهدف النساء من خلال الاستمرار في تقييمهن كأقلية سياسية مضطهدة، وفي الحالة الثانية، يستهدف المسلمين ويجعلهم بمثابة أقلية مستبعدة.

إن الحرّيّة غير قابلة للقسمة، وهي تعني أيضاً ألا نتشارك في نفس الأفكار والأحكام المسبقة. بشرط ألا نسعى، في المقابل، لفرضها سلطوياً - وهذه بالتأكيد ليست حالة المسلمات، كما تدل على ذلك العديد من التقارير، اللواتي يرتدين البوركيني في الشاطئ مع صديقاتهن اللواتي لا يرتدينه بدورهن، ويعلن عن احترامهن للتنوع والتعدد الذي يناجيه مسلمو فرنسا. هل يجب علينا أن ننكر بتعصبنا الديني خلال سنة 1905، في إطار عملية التصويت على قانون الفصل بين الكنيسة والدولة، حينما أراد بعض الجمهوريين المحافظين فرض حظر ارتداء ثوب الكهنوت في الفضاء العام؟

من الواضح أن «أريستيد بريان - Aristide Briand» (الذي تبنى القانون بدعم قوي من «جان جوريس - Jean Jaurès») قد عارض الأمر باسم الحرّيّة، وعمل على الجهر بآرائه (وأيضاً اعتقاده)، بدعم تدريجي من قبل الجمهوريين (لكن للأسف، كما الآخرين، ينسى النساء اللواتي ليس لهن صوت ولا الحق في التصويت - في بعض الأحيان، لا تخلو هذه النزعة من سخرية ذات أثر رجعي، وتظل حبيسة الظلامية الدينية).

زعم أنصار منع ارتداء «الزي الكنسي» (كما يفعل آخرون اليوم، والذين يريدون منع ارتداء أي «زي إسلامي») أن الأمر يتعلق بعادة رضوخ، وأن من واجب الدولة أن تحرُر باسم القانون (وبالتالي بالقوة...) الكهنة من الزي الكهنوتي. بالمناسبة، أكد بعض الرجوليين أن زي الكهنوت، والذي يشبه التنورة، ينتهك «الكرامة الرجولية».

وهنا أجابهم أريستيد بريان، برفضه للقانون الذي يعتزم «إقامة نظام للحرّيّة» يفرض على الكهنة «ضرورة تعديل جزء من ملابسهم»: «إن لجنتكم، أيها السادة، تعتقد بأن نظام الفصل الخاص بمسألة اللباس الكنسي لا يجب أن يطرح للنقاش. إن هذا الزي لم يوجد في الأصل من أجلنا في صفته الرسمية (...) لقد أصبح الزي الكهنوتي، بعد اليوم التالي من الفصل، لباساً كباقي الألبسة، ومتاحاً لجميع المواطنين، سواء كانوا كهنة أم لا».

وبعبارة أخرى (وبعيداً عن إعلان بريان، الاستفزازي، حول هذا التجمع التكوري الذي يجعل من حق أي شخص، ضمن نظام الحرّيّة، التنزه بـ«التنورة» إن أراد ذلك) إذا أراد الناس (أياً كانوا)، غداً، أن يذهبوا بثوب الكهنوت إلى الشاطئ، ويسبحوا به، فلهم كامل الحق في ذلك.. وبالمثل، وعلاوة على ذلك، يمكننا أن نلتقي، كما حدث في تصفحنا لـ«باري ماتش - paris match» هذا الأسبوع، رجلاً عارياً يمشي على الشاطئ، فضلاً عن عراة (بياريتز - Biarritz) والذين، نجدهم، ضمن لقائهم مع «ايمانويل ماكرون - Emmanuel Macron» وزوجته، يحيون الوزير وزوجته بابتسامة عريضة. لكن نفس الناس الذين يشعرون بالقلق من وجود المسلمات المرتديات لملابسهن بالبحر، لا يحركون ساكناً ضد هذا الانتهاك الذي يطال حرّيّتهن. في كلتا الحالتين، نجد أنفسنا في مواجهة خيارات ترتبط بالحرّيّة الفردية. إذا كان درسنا لا يقترن بأي تبشير (البحث عن محاولة تقييد حرّيّة الأفراد الآخرين)، وقبول السلطة المفروضة، فإن ذلك يمهد الطريق أمام أخلاقيات الدولة التي رافقت دائماً النظم الاستبدادية، أياً كانت ومهما كانت حدتها.



راهبات العزاء أثناء حضورهن لمسابقة ركوب الأمواج في انذز - فرنسا

إنّ كلّ هذه الخلافات، والتي كان من نتائجها الوقوع في الفخ الذي نصبته «داعش» (وصم المسلمين ككبش فداء يبعث على مخاوفنا)، تبدو سخيفة للغاية عندما نجابهها بالتفكير المنطقي. هل يمكن أن نقوم غداً، وباسم رفض رؤية المعتقدات والرموز الدينية في الفضاء العام، بحظر ارتداء غطاء الرأس الذي ترتديه الراهبات الكاثوليكيات حينما يذهبن إلى الشاطئ؟ أو منع اليهود المتدينين من ارتداء الـ«كيبا» فوق رؤوسهم أثناء تجولهم في الشارع؟ لكن، هل سنقوم غداً أيضاً، وباسم «حياد» الفضاء العام، بمنع ارتداء القمصان التي تحمل كتابات عن آراء يفترض أنها تخريبية أو الملابس الشبابية التي من المفترض أنها تدل عن انشقاقهم؟ هل سنعمل على منع و«اصطياد» الشعر الطويل، الثقوب، والأوشام.. إلخ؟

عندما تبدأ الحرّيّة في التراجع، تحت ذريعة أيديولوجية تحميها، في هذه الحالة لا تصعب استعادتها فقط، ولكن قبل كلّ شيء فإنها تظل مفقودة من قبل الجميع، وليس فقط من قبل أولئك المقيدين والذين يظهرون على أنهم الهدف. غداً، ووفقاً لتقلبات حياتنا السياسية، فإن البلديات، والحكومات، والشركات ستتخذ ذريعة أيديولوجية لتقييد الحرّيّة المرتبطة بالجسد والمظاهر لمهاجمة المواقف الأخرى التي تعتبر غير متوافقة مع أهوائها، وعقائدها ومصالحها. إن الدفاع عن حرّيّاتنا الفردية (بما في ذلك أجسادنا، وملابسنا أو عرينا) هو دفاع عن حرّيّة النضال من أجل حقوقنا، وعدم التعرض لعبودية السلط (سواء تلك المرتبطة بالدولة، والاقتصادية، والأيديولوجية، والدينية، والجنسانية.. إلخ).

ينص الإعلان الثاني لحقوق الإنسان، الأكثر نجاحاً والأكثر زوالاً، والمرتبط بالسنة الأولى للجمهورية (1793) في المادة السادسة على ما يلي: «الحرّيّة هي القوة التي تجعل الإنسان يفعل أي شيء لا يضر بحقوق الآخرين؛ إنها ذات مبدأ طبيعي؛ من



أجل تسطير العدالة؛ من أجل الحفاظ على القانون؛ ويكمن حدها الأخلاقي في القاعدة التالية: «لا تعامل الآخرين بما لا تحب أن يعاملوك به».

أود أن أشير إلى المنشور الذي تم تداوله في الآونة الأخيرة على الشبكات الاجتماعية، بناء بسيط حول السبب الكامن حول عدم معالجتنا لقضايا أخرى (ديموقراطية، واجتماعية، وايكولوجية، وجيو-سياسية، وعلمية.. إلخ) والتي تفرض علينا ضرورة تعبئة جهودنا لمجابهتها، كما يتضح ذلك ضمن أولويات خط تحرير مجلة «ميديا بات» على طول فصل الصيف:

في صيف سنة 2014 (سنتين قبل هجمات 2015 و 2016) كتبت عن ذلك في كتابي «دفاعاً عن المسلمين» (Pour les musulmans) «منشورات لا ديكوفير»(1). هل من الضروري التأكيد على كون هذا التحذير لا يزال قائماً أكثر من أي وقت مضى؟ وهل من واجبنا أن ندعم كلّ أولئك الذين وصموا لا لشيء سوى لمعتقداتهم أو مظاهرهم؟ إليكم هذه المقتطفات: «في ظل جميع المواقف، هذا هو مصير أقلية صرحت بالحالة الأخلاقية للمجتمع (...) في ما وراء بلدي، كتبت ضد هذه الحرب بين العالمين، والتي ندفع من خلالها الشعوب إلى بناء كراهية هوياتية تجعل من الدين حجة لها. لكن أنا في فرنسا، حيث أعيش، وأعمل، ومن هنا، وبالنسبة لنا، انطلقت شرارة هذا الوعي. إن الجرائم التي يزعم أن المسلمين من يرتكبها، والذين أسقطوا أنفسهم في مثل هذه الحروب التي لا تنتهي، لا تبرّر أبداً اضطهاد المسلمين في فرنسا. ولا تسمح التجاوزات الفردية أو البعيدة، في بلدنا، سوى في وضع كتلة الرجال، والنساء والأطفال في خطر يهدّد السلامة، وحتى نقاء مجتمعنا الوطني، تحت ذريعة إيمانهم، أو معتقدهم، أو دينهم، أو أصلهم، أو ثقافتهم أو انتمائهم أو مظهرهم. لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون الاضطرابات التي يعيشها العالم مبرّراً لإهمال العالم، في تعقياته، وتنوعه وهشاشته.

المصدر:

* https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/140816/un-vetement-comme-les-autres.

1 - انظر مقال إدوي بلينيل موسوم بـ«ضد الكراهية (مع رومان رولاند)» (Contre la haine avec Romain Rolland)»:
https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/200116/contre-la-haine-avec-romain-rolland.

الفيسكيني.. حكاية أخرى في الصين



علي فاضل

قبل أن يتصدر موضوع البوركيني (burkini) عناوين الصحف العالمية، كان هناك الفيسكيني (facekini) في الصين، قناع كامل للوجه وبأشكال متعدِّدة وملونة، ولا يزال يغزو الشواطئ الصينية المزدحمة في كل صيف، مشكّلاً تجارة جيدة رابحة على الإنترنت. في الأشهر الأخيرة، شهد تويتر وغيره من منصات ووسائل الإعلام الاجتماعية تعليقات ساخرة حول قرار حظر البوركيني في عشرات المدن والبلدات الساحلية الفرنسية متسائلين عن طبيعة ردود فعل المسؤولين الفرنسيين تجاه مرتادي الشواطئ الصينية، ومعظمهم بقناع الفيسكيني. الجدل في فرنسا حول قرار حظر البوركيني، لباس بعض النساء المسلمات في البحر، الذي اتخذته حوالي 30 بلدية فرنسية، لم ينته بعد، واتسعت رقعة التعليقات بشأنه، خاصة وأن المحكمة العليا الفرنسية عارضت الشهر الماضي حظر إحدى البلدات ارتداء البوركيني على الشاطئ.

في الصين هناك حكاية أخرى؛ النساء على الشواطئ يرتدين الفيسكيني لحماية أنفسهم من الشمس. في بعض البلدان الآسيوية، لا تخشى معظم النساء التجاعيد التي تسببها الأشعة فوق البنفسجية فحسب، ولكنهن يفضلن البشرة الفاتحة قدر الإمكان، وكريمات تفتيح البشرة تحظى بشعبية وإقبال كبيرين في اليابان وكوريا الجنوبية وتايلاند، على سبيل المثال. النساء الصينيات بتفضيلهن الفيسكيني يرتدين أيضاً في بعض الأحيان ملابس للسباحة تغطي معظم بدنهن، على غرار البوركيني والملابس الرطبة المألوفة بين راكبي الامواج، والمطلوب من المرأة الصينية أن تكون فاتحة البشرة دائماً حتى لا تعتبر إحدى الفلاحات.

ورغم طرافة شكله المذهل وغرابته في البداية، أصبح الفيسكيني بسرعة لباساً شعبياً في الصين. ولكن ماذا عن فرنسا؟ كيف يمكن أن يتصرف نفس المسؤولين وضباط الشرطة الذين أجبروا النساء المسلمات على خلع البوركيني في الشواطئ





تجاه هذا الزي الصيني المماثل؟ في الواقع خلف حظر البوركيني مجموعة من ردود الأفعال والمواقف الصينية عبر وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، ولكنه لم يكن موضوعاً رئيسياً للنقاش ولم يخضع لأي قانون. وقد كتب أحد المفكرين الصينيين على موقع ويبو (Weibo) الصيني: «هذه ليست خطوة نحو الحضارة، ولكنها خطوة إلى الوراء، إلى وحشية التدخل في الشؤون الشخصية. إذا كنتم قد سمحتم بالتعري، فيجب أن تسمحوا لهن بحرية الغطاء أيضاً». وفي الأسبوع الماضي، جاء في موقع (ويبو)، النسخة الخارجية لصحيفة الشعب اليومية، وهي الصحيفة الرسمية للحزب الشيوعي بالصين، تعليق ساخر على الحظر الفرنسي والغربي على البوركيني، وهجوم على ممارسات الحكومات الغربية التي تنتقد الصين باستمرار بسبب انتهاكاتها لحقوق الإنسان. وكتب موظف بجريدة الشعب اليومية «الشرطة المسلحة في فرنسا أجبرت امرأة مسلمة على خلع ملابس السباحة المحافظ، أين حقوق الإنسان؟»

في عام 2014، أصبح تشانغ تشيفان، رجل الأعمال الصيني من مدينة تشينغداو الساحلية يتصدر عناوين الصحف في جميع أنحاء العالم بفكرة الفيسكيني أو القناع اللاصق والمصمم لحماية مرتادي الشواطئ من الشمس في الصين، حيث البشرة الفاتحة مطمح الجميع. في البداية حظي بإقبال السيدات في منتصف العمر والشابات، قبل أن يقبل حتى الرجال على شرائه. ويتضمّن الفيسكيني صوراً لأكثر الحيوانات المهدّدة بالانقراض في العالم، بما في ذلك الباندا العملاقة، والتماسيح والنمور السيبيرية. وكان الجيل الأول من الفيسكيني عبارة عن غطاء رأس بالأساس، قبل أن يتطوّر القناع لاحقاً ويغطي كامل الجسم في مجموعة متنوعة من الألوان والنقوش. ويستقطب المصمم «تشانغ تشيفان» عملاء بالآلاف وإقناعهم بضرورة حماية أنفسهم من الأشعة فوق البنفسجية ومن قنديل البحر الخطير. ويتضمّن قناع الفيسكيني أيضاً ثقوباً في نسيج الجلد الضيق والمرن للعيون والأنف والفم، وفي بعض الحالات، لنيل المهر. ورغم ما أثاره الفيسكيني من سخرية عالمية بسبب طرافة شكله وألوانه، أصبحت هذه الأقنعة البحرية- النسائية في البداية بالأساس- شعبية بين النساء والرجال الأصغر سنّاً اليوم. وقال صاحب الفكرة تشانغ «سأبقى أصمم وأحاول أن أجعل منها رمزاً للموضة في الداخل والخارج على حد سواء».



ايزابيلا كاميرا دافليتو

دروس إنسانية

نعرف جميعاً أن أهل نابولي يتمتعون بقلب كبير، ويُقال إنهم الأكثر سخاءً بين الإيطاليين، لأنهم رغم معاناتهم في الماضي من فقر وبؤس إلّا أنهم كانوا وما زالوا، في طليعة من يُقدّم يد العون للمحتاجين من أهليهم. كما نعرف أيضاً العادة القديمة لـ«القهوة المدفوعة»، والتي تحدّثت عنها- أنا نفسي- على صفحات هذه المجلة قبل بضع سنوات. ووفقاً لهذه العادة فإن من يدخل إلى مقهى يطلب فنجاناً من القهوة، وبدلاً من أن يدفع ثمن الفنجان الذي شربه يدفع ثمن فنجانين، يذهب الآخر لمجهول يرتاد المقهي ولا يجد معه نقوداً. أتذكّر جيداً عندما كنت أعمل في نابولي، وكنت أذهب مع الزملاء لتناول القهوة في مقهى في منطقة الجامعة، كنا غالباً ما نعيش مشاهد مثل هذه: شخص عادي يدخل ويسأل: «هل دفع أحد فنجاناً من القهوة لي؟» يقدّم النادل القهوة له، فيشرب ويدعو لمن دفعها له، ويمضي بين عيون الزبائن الآخرين المملوءة بالدهشة. الشيء نفسه يتكرّر أيضاً مع البيتزا، وإن كان بدرجة أقلّ.

الآن هناك مبادرة أخرى أعجبتني، وأريد أن أرويها لكم، لأننا قد نحتاج، وسط الأشياء الكثيرة السيّئة التي تحدث في العالم، إلى أشياء بسيطة وصغيرة جداً، ربما لا تكون لها أهمّية، ولكنها تكشف عن إنسانية كبيرة تجعلنا جميعاً نشعر بأننا أفضل. فقد أبرزت جميع الصحف الإيطالية قصة أثارت ضجة كبيرة: قصة صاحب بقالة، في نابولي، يضع صباح كلّ يوم خارج المحل كرتونة كبيرة بها أكياس تحتوي على الخبز الطازج. وفوق هذه المأدبة المرتجلة، كتب يقول: «هذا الخبز ليس للبيع.. إذا كنت بحاجة إليه خذه». وهكذا بدأ اعتباراً من شهر إبريل/ نيسان يمنح الخبز لمن يحتاج إليه، وأضاف إليه غيرها من الفوائض الغذائية لم يكن قد باعها حتى نهاية اليوم، لتصبح منتجات مُخصّصة لأولئك الذين لا يستطيعون حتى الدخول إلى متجر. لم تكن بالتأكيد منتجات منتهية الصلاحية، ولكنها سلع ذات جودة عالية، بما في ذلك المنتجات البيولوجية غالية الثمن، ومعها المعكرونة والأرز وأكثر من ذلك. والشيء المدهش هو أن من اقتربوا من هذه الوليمة لم يكونوا فقط من الفقراء، بل كان بينهم العديد من كبار السن من أرباب المعاشات والذين لا تكفيهم معاشاتهم للوصول إلى نهاية الشهر. وهؤلاء كانوا يقتربون بحياء شديد من المتجر ويأخذون شيئاً واحداً ثم ينصرفون بعد أن يشكروا صاحب المتجر. لم يستغل أحد، حتى الآن، الموقف و«ينهب» هذا الكنز الصغير. وربما كانت هذه هي المعجزة الأعظم التي تمخّضت عن مبادرة نابولي هذه.

أثارت فكرة هذا التاجر ضجة كبيرة، لأنه في الوقت الذي تزيد فيه الفجوة بين الأغنياء والفقراء أكثر وأكثر، يصبح من المثير للإعجاب أن تجد من الناس من يهتم بالمحتاجين بمبادرات من هذا النوع. ولكن هناك مبادرة أخرى، مثل «الآيس كريم المعلّق»، التي تنتشر على الصعيد الوطني، وأريد أن أرويها لكم أيضاً.



في عام 2015 ظهرت جمعية تُسمى «انقذوا الأمهات» وابتكرت المشروع التالي: كلّ من يدخل محل آيس كريم طيلة شهر أغسطس، من تلك المحلات التي تحمل علامة الجمعية، يمكنه، إذا أراد، أن يدفع ثمن الآيس الكريم الخاص به، ومثله لمن لا يستطيع أن يدفع المقابل. هذا الزبون عندما يذهب إلى الخزنة يترك ثمن «الآيس كريم المعلّق» الذي سيقدَّم لطفل لا يستطيع تحمُّل ثمنه. ومن المعروف أن جميع الأطفال، خصوصاً في فصل الصيف، يعشقون تناول الآيس كريم، ولكن والديهم لا يستطيعون بسبب الأزمة الاقتصادية، للأسف، إسعاد أطفالهم دائماً بشرائه لهم. وهكذا وُلِدَتْ هذه المبادرة «اترك آيس كريم مدفوعاً لطفل» أو «شهر الآيس كريم لإنقاذ الأمهات»، وقد انطلقت هذه المبادرة من نابولي، ووصلت إلى روما، حيث انضمت وللسنة الثانية العديد من محلات الآيس كريم للمبادرة التي تلقى إقبالاً يزيد شيئاً فشيئاً ليعم إيطاليا كلّها. ونشر موقع الجمعية خريطة بالمحلات التي انضمت للمبادرة. ونفهم من هذه الخريطة أن المنضمين في العام الماضي بلغوا أكثر من 200 محل آيس كريم في جميع أنحاء إيطاليا، منحوا أكثر من 20.000 آيس كريم مجاناً. المشكلة الوحيدة هي أن الفقراء لا يحاطون علماً بمثل هذه المبادرات، فليسوا جميعاً ممن له حسابات على الفيسبوك، أو اشتراكات في الإنترنت، وليسوا جميعاً ممن يتنزهون في الشوارع الواسعة في وسط المدينة التي تُوجد فيها محلات الآيس كريم المانحة، ولهذا فإن المبالغ المودعة لحساب الآيس كريم المجاني فاقت كثيراً ما تَمّ سحبه منها. لهذا استخدمت جمعية «إنقاذ الأمهات» المبلغ الذي لم يستخدم لشراء ألعاب لتوزيعها على الأطفال المرضى في أقسام الأطفال في بعض المستشفيات الإيطالية.

ومع ذلك بادر بعض الخبثاء لطرح أسئلة لا تقلّ خبثاً، من نوعية: هل الأسرة فعلاً في حاجة حقيقية، أم تستغل الفرصة لا غير؟ أو يثيرون الشكوك حول نزاهة بائع الآيس كريم الذي يمكنه سرقة المال بسهولة، فلا أحد رقيباً عليه! بالطبع لا يمكننا أن نعرف هذا ولا ذاك، فالعالم منذ نشأته قوامه هذا وذاك، يتكوّن من أهل الخير وأهل الشر، من الطيبين والماكرين، الكرماء والجشعين، الصادقين والمحتالين، ولكننا لا يمكن أن نقتل في أنفسنا الثقة والأمل في عالم أفضل، وإذا كانت القهوة، والبيتزا، وقطعة من الخبز والآيس كريم تجعلنا نشعر بأننا أفضل، بإهدائها لشخصٍ آخر، فلماذا لا نفعل ذلك؟ التكلفة في واقع الأمر قليلة، يكفي فقط ألّا نركن إلى هذه المبادرات البسيطة لكي نريح ضميرنا ونطمئن إلى أننا قد أصبحنا طيبين، فنتعامى عن باقي أشكال الظلم التي تقع في العالم تحت سمع وبصر الجميع.



متحف الحرير. فالنسيا

فالنسيا..
مدينة الحرير «2016»

فالنسيا : نويمي فيرّو

بانقضاء زيارة أفواج السيّاح المُقدَّر عددهم بستة آلاف سائح خلال شهر يونيو/حزيران 2016 إلى متحف الحرير في مدينة فالنسيا الإسبانية يعود المتحف مع قدوم فصل الخريف إلى هدوئه المعتاد، مما يتيح لنا الإبحار قدر الإمكان بخيالنا إلى القرون الوسطى وبداية العصر الحديث. في حقيقة الأمر تُعَدّ رحلتنا عبر التاريخ في القرن الثامن أول محطة عند وصول العرب إلى شبه الجزيرة الأيبيرية وتأسيس مدن الأندلس ومعهم أسرار صناعة الحرير.

يفتخر هذا المتحف بكونه أقدم وأوسع قاعدة لطائفة حرفية في أوروبا، والذي يُعَدّ بما يحويه من المخطوطات والكتب والصناديق أرشيفاً كبيراً يوثِّق تاريخ المكان وما يتعلَّق بمجال صناعة الحرير، فكمية الوثائق القديمة الفريدة تثبت أهمّية هذه المادة وصناعتها منذ القرن الخامس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر مختزلة بذلك أربعة قرون بنورها وظلمتها في رحلة عبر التاريخ.

إن زيارة المتحف تبدأ في الحقيقة من الشوارع المحيطة به، وهو يقع عند حي Velluters اسم محلي باللّغة البلنسية مأخوذاً من الكلمة الإيطالية velluto ومعناها «مخمل». يعود بناء المبنى إلى القرن الخامس عشر عندما ازدهرت بصورة مميّزة

صناعة الحرير وتقنيتها في المدينة على يد التجار القادمين من جينوا في الشمال الإيطالي، والذين اشتهروا فيما بعد بالإنتاج الحرفي للمخمل الموجود في المدينة الساحلية الإسبانية، والذي يُعَدّ شاهداً على ما تركه العرب في فالنسيا. هذا المبنى المؤرَّخ في القرن الخامس عشر يحتوي أيضاً في داخله على ثروة أثرية فريدة من نوعها، خاصة من الفسيفساء التي تضفي جمالاً فريداً لمن يرغب الغوص في رحلة عبر الثّقافات.

مدينة فالنسيا الإسبانية سُميت هذا العام من قِبَل منظمة اليونسكو «مدينة الحرير 2016»، وهذه التسمية قد منحت إسبانيا العضوية الثانية والثلاثين في طريق الحرير داخل برنامج منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثّقافة، والتي تهدف بهذه المناسبة إلى انتشار التراث الثّقافي والفنّي على مدى طريق الحرير. (والجدير بالذكر أن أعمال إعادة تأهيل مبنى المتحف قد استغرقت قرابة عامين و68000 ساعة عمل وحوالي مليوني يورو من قِبَل مؤسسة خاصة). إن الزائر المهتم يمكنه أن يحظى بمعرفة مسار تطوُّر إنتاج الحرير مروراً بكلّ مراحله ابتداءً من تربية دودة القَزّ وحتى الحصول على القماش الملوّن النهائي. إضافة إلى هذه المعلومات التقنية ومراجعة تاريخ هذه المادة بين الشرق الأقصى والغرب، فإن متحف الحرير في فالنسيا يُتيح للزائر إمكانية رؤية وتعلُّم فنّ النسيج المعقّد بفضل آلة مصنوعة من الخشب وهو النول الذي يعود اختراعه إلى القرن الثامن عشر على يد المهندس الفرنسي الذي ابتدع طريقة ثورية للحصول على رسومات خاصة في صناعة النسيج المطبوع. وهذه الرسومات صُنعت بواسطة اليد بداية، ومن ثَمّ باستخدام لوحات خشبية مربعة على طراز قوالب كبيرة الحجم وفيها شكل الرسم المحفور الذي كان يُطبع بقماش



من معروضات المتحف



الحرير، ولكن الحاجة أم الاختراع، كما يُقال، وبذلك لم يحتج العامل الفنّي إلى الكثير من الوقت ليدرك أن الأصبغة المستعملة لطبع الرسومات كانت تسبِّب انتفاخ خشب اللوحات، ومن ثَمّ اُستبدلت هذه المادة الثمينة بأسطوانات من الحديد للحصول على طباعة بلا أخطاء في القماش.

زيارة متحف الحرير تساعدنا كذلك على فهم مدى أهمية هذا المنتج عبر التاريخ وطبيعة التبادل التجاري الذي كان سائداً بين الحضارات، كما أنها زيارة قد تطبع في قلب الزائر أثراً مفعماً بالحنين إلى الماضي ولو كان لمجرد برهة قصيرة ليصبح شاهد عيان على ازدهار مدينة وميناء على الساحل الغربي للبحر الأبيض المتوسط.

قد يبدو من الطريف لنا التأمُّل في قرننا الحادي والعشرين مع كلّ تطوُّره وتقدُّم التكنولوجيا أن نرنو بنظرة عاطفية إلى ذلك الماضي الغابر لنكتشف في نهاية المطاف أننا لسنا متواصلين مع بعضنا البعض بطريقة أفضل من تلك التي تواصل بها مَنْ عاش قبل سبعة قرون.

شرق صغير

طريق الحرير طريقٌ معروف؛ انتشر من الصين إلى الأندلس مروراً بعواصم «الشرق الأوسط»، وهو يسلِّط الضوء على تاريخ التجارة منذ بدايته في القرن الثاني قبل الميلاد وصولاً إلى مدن الأندلس عند دخول العرب خلال القرن الثامن بعد الميلاد.

وتروي الأسطورة أن الإمبراطور جستينيان الروماني، الذي لُقِّبَ بـ«الإمبراطور الذي لا ينام»، والذي حكم الإمبراطورية الرومانية في بداية القرن السادس، كان مهووساً باكتشاف أسرار إنتاج الحرير، وأنه أرسل راهبين إلى الصين وعادا من هناك ببيض دودة القَزّ مخفياً في عصاهما ليتجنبا مخاطر الطريق المتعدّدة حتى القسطنطينية. بعد العثور على هذا السر الخفي الذي كان من الصعب للغاية الحصول عليه كانت تنمية صناعة موازية للحرير مجرد مسألة وقت ومعها فقدت الصين احتكار تجارة الحرير. وسرعان ما أنشئت وانتشرت مصانع الحرير وأهمها موجودة في القسطنطينية، ولكن ثمّة مراكز أخرى بالغة الأهمية أيضاً في مدن بلاد الشام مثل بيروت وصور وأنطاكيا على حدود الشمال، ومن ثَمّ في اليونان، خاصة في مدينة طيبة، كما لابد أن نذكر مصنع الحرير الموجود في الإسكندرية آنذاك فـ«الحرير المصري» كان يُباع في القسطنطينية أيضاً. كما أصبحت تجارة الحرير احتكاراً مما أعطى للدولة البيزنطية دخلاً اقتصادياً لا بأس به سمح باستمرار ثقافة الحرير وعُمّمَ استخدام هذا النوع من القماش إلى أبعد نقطة في العالم من منطقته الأصلية في الشرق الأقصى.

العرب وحرير المتوسط

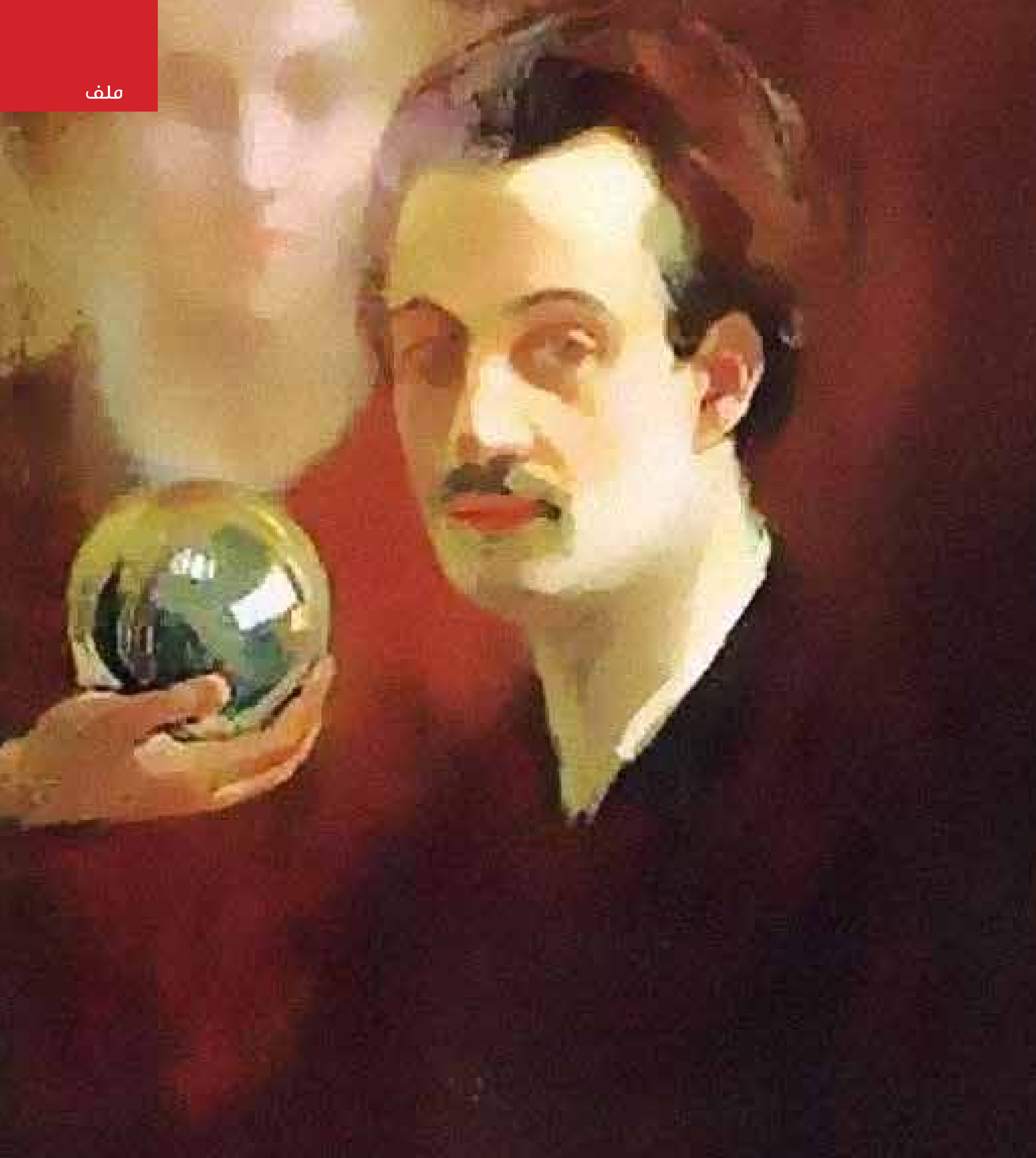
كان العرب أول من بدأ بتربية دودة القَزّ عبر البحر الأبيض المتوسط وصولاً إلى شبه الجزيرة الأيبيرية في القرنين الثامن والتاسع إلى قرطبة وغرناطة كأول محطة وطليطلة وفالنسيا في المرحلة الثانية. فتح حكم عبد الرحمن الأوسط أو «عبد الرحمن الثاني»، كما كان معروفاً في المصادر الأجنبية، وهو رابع أمراء الدولة الأموية في الأندلس، النهضة الثّقافية والحضارية التي شهدتها المنطقة. أما في سياق الازدهار فصناعة الحرير لم تخلُ من البذخ آنذاك، لكن مدن الأندلس لم تكن في ذلك الوقت بنفس السوية على صعيد التقدُّم والنمو، ومثال على ذلك اللفظ المستخدم في المصادر العربية لفالنسيا وهو «مدينة التراب». في حقيقة الأمر لم تعش المدينة نمواً مرموقاً حتى مرحلة ملوك الطوائف في القرن الحادي عشر، ودليل على ذلك بناء سور جديد للمدينة ما زال يحتفظ بجزء منه حتى أيامنا هذه. ومع مرور الأيام وما حملته معها من





وقع سيوف المعارك والأحداث وملوك جدد لمدن عتيقة بقيت صناعة الحرير على الرغم من التغيُّرات والتحوُّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المكان نفسه كما كانت دائماً متواجدة.

بعودتنا لطريق الحرير نكتشف أنه ما من سبب سياسي أو تجاري أو اقتصادي كان قادراً على نفاد استهلاك هذا المنتج الطبيعي منذ ظهوره، وأن مرور الوقت والحروب والحوادث التاريخية المختلفة لا يدل إلّا على ذوق رفيع مشترك بين الثّقافات...



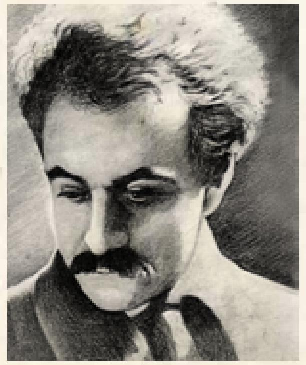


جبران.. الرسّام

جبران الفنّان قلما يحضر في كتب الفَنّ، بين تاريخها ومدارسها وفنّانيها وأساليبها، ولا سيما في الكتب العربية منها. ما سبب هذا التغييب؟ ما دواعي هذا النقص؟ أكثر من كتاب وكاتب يتحدَّث عن جبران، بوصفه أحد أركان «النهضة العربية»، وهو ما يناسب إنتاجه بطبيعة الحال. إلّا أن ما قام به يتعدّى ذلك.

هذا الملف دراسة أعدها الناقد اللبناني شربل داغر، يتوخَّى فيها الإجابة عن هذه الأسئلة.

أعد الملف: شربل داغر



حظي جبران بدرس «أدبي» فائق ومتوسع، فيما لم يحظَ بقسطه من الدرس الفنّي، حتى إنه يغيب أحياناً عن كتب التاريخ الفَنّي العربية. ومنها أيضاً أن جبران «دخل» إلى عالم اللوحة دخولاً مختلفاً (على ما سيتمُّ تبيُّنه في هذا الملف) عن أقران جيله، ووفق علاقة مميزة (لا نجدها عند غيره) بين الأدب والفَنّ. ومنها كذلك أن جبران سلك إلى اللوحة سلوكاً «مبتكراً» حادَ به عن سبيل أقرانه من «رواد» الفَنّ العربي الحديث، إذ قرن الفَنّ بشواغل فلسفية، بل خاصّة بمنظوره الرؤيوي.

إعادة جبران إلى سياقه

> هل كان جبران اثنين في واحد، أي ممارساً لمهنتَين في الوقت عينه؟ أم أنه واحد في اثنين؟

سلك جبران إلى الصورة سبيلاً مشابهاً لغيره من أوائل المصورين العرب، غير أنه اتجه، في إنتاجها، سبيلاً مختلفاً، مرتين: مختلفاً مع ما كانه التصوير في أوروبا (حيث درس) وفي الولايات الأميركية (حيث أقام وعرض وباع أعمالاً فَنّيّة)؛ ومختلفاً- ثانية- مع ما اندرج فيه فَنّ البدايات العربية. لهذا فإن درس فَنّ جبران له أن يستكمل الفحص المتعدِّد لمرحلة التشكُّلات والانطلاقات في التصوير العربي الحديث، إذ يظهر قربَ جبران من أقرانه «الرواد» العرب (داود القرم، حبيب سرور، محمود مختار...)، بعد أن انتقل مثلهم للدرس في معاهد أوروبا؛ كما يُظهر ابتعاده عنهم، في القسم الأبرز من إنتاجه، إذ سلك سبيلاً مخصوصاً به، ما جعله مستقلاً بفَنّه، وإن يستند إلى «النهضتين»: النهضة الإيطالية، والنهضة العربية، وهو الشريك والفاعل فيها.

قلّة قليلة من الأدباء، أو من الفَنّانين، العرب والأجانب، انصرفت إلى الأدب والتصوير في الوقت عينه. هذا ما يصح في وليم بلايك (William Blake)، وله في حياة جبران وفَنّه أثر كبير (على ما سيتضح). أما في العربية فإننا لم نعرف ذلك قبل القرن العشرين، مع: جبرا إبراهيم جبرا (الذي ما لبث بعد خمسينيات القرن العشرين أن تخلى عن التصوير وانصرف إلى نقد الفَنّ، كما تخلى أيضاً عن الشعر، وانصرف إلى نقده، مركِّزاً جانبه الإبداعي على الرواية تحديداً، فضلاً عن الترجمة)، وإيتيل عدنان، التي جمعت بين التصوير والشعر والرواية (باللّغتين الإنجليزية والفرنسية).

جبران هو أحد هذه القلة، وإن كان دارسو أدبه- وهم كثرة- يكتفون به وحده، ودارسو فَنّه- وهم قلة- يكتفون بفَنّه حصراً. له سيرة منفصلة، وإنتاجان متباعدان. فهل كان جبران اثنين في واحد، أي ممارساً لمهنتَين في الوقت عينه؟ أم أنه واحد في اثنين، أي مبدع يكتب- يصور باليدين (إذا جاز التشبيه)؟ وهو ما يتعين في أسئلة متفرعة من السؤال الإشكالي: هل يصدر أدب جبران مثل فَنّه عن «منهب»، أو عن «منهبَين» في المنظور الجمالي؟ ما صلة ما يكتب بما يصور؟ ما صلة ما يصور بما يكتب؟ أهناك تشاركات بين الكتابة والصورة (الفَنّيّة) في إنتاج جبران؟ ماذا عن الكتابة في التصوير؟ ماذا عن التصوير في الكتابة؟ هل يمكن استخراج أو تبين منظور جمالي ماثل في الإنتاجين؟ وما هو (في حال وجوده)؟

أكثر من كتاب وكاتب يتحدث عن «النهضة» بوصفها ناتج الاتصال بمصادر المعرفة والأدب والفنون الأوروبية («التمدن» عموماً وبكلّ أصنافه)، وهو ما تعيّن في «نفاذ» هذه المصادر إلى النخب والبيئات العربية، بفعل مباشر أو بأثر من سياسات محلية مشجعة لها، إلّا أن جبران (و«المهجريين» عموماً) خرقوا هذه القاعدة، إذ ذهبوا وانتقلوا إلى منابع هذه الثّقافة، بل إلى رابطتها ومحطتها التي جعلت من هذه الثّقافة، لا أوروبية مثلما كانت، وكما تعرف عليها «النهضويون» العرب، بل «غربية»، كما باتت تسمى منذ ذلك الوقت.



جبران هو الذي ذهب أبعد في هذا المسعى (كما فعل ذلك أمين الريحاني وميخائيل نعيمة، وإن بحدود أقل): انتقل إلى الكتابة بالإنجليزية، فيما صرف لها الريحاني ونعيمة مجهودات معدودة؛ وما أنتجه جبران من أعمال تشكيلية اقتصر عند زميلَيه على محاولات محدودة، لم ترقَ إلى الإنتاج الاحترافي، فاكتفى نعيمة ببضعة رسوم، فيما ضمَّن الريحاني بعض رحلاته رسوماً معدودة، وصرف مجهودات طيبة في «متابعة» و«نقد» بعض العروض التشكيلية.

ومن يتتبع فقرات حياة جبران وصلاته يتحقّق من أنها جمعت بين «أوروبيته» و«غربيته» (بوصفها «أميركيته»)، فيما وجد صلات بينة، في الفكر، مع الفكر الهندي والشرقي القديم، وفي الفَنّ، مع الفَنّ الإيطالي «النهضوي» والإنجليزي والفرنسي طبعاً، فضلاً عن صلاته الإنسانية المتعدِّدة بين شعب وآخر...

هذا ما يتنبه إليه الدارس في «صورة» المبدع، حيث إن جبران عايش تجليات الصورة «النجومية» للمبدع بين أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، ما ظهرَ في نداءات الصورة الفوتوغرافية الأولى، وفي طلبه لأن يكون منتجَها لغيره (رسوم «المشاهير»)، وهو ما بلغَه في صورته لنفسه: لا في ما صوره لنفسه، وإنما في إنتاجه صورة عن نفسه، عبر الكتابة و«المراسلات»، تقيم صلة خصبة بين المعاينة والمخيلة، بين ما هو عليه وما يريده لنفسه. وهو أمر يتحقّق الدارس من «نجاحاته» حتى في حياة جبران نفسها، ومع أقرب أقربائه، ولا سيما مع ماري هاسكل، ومع ميخائيل نعيمة في كتابه عن جبران، أو ما أذاعته «مراسلاته» مع مي زيادة من صورة مرغوبة، ولا سيما عبر الصحافة العربية والألسن في أوساط النخبة.

يبدأ وهيب كيروز كتابه عن جبران الفَنّان، بهذا القول: «يصعقك تساؤل جلِّ زائري متحفه: وهو فَنّان أيضاً؟»(1)؛ ويتبعه بالقول: «ظلَّ مادة موصوفة، ولم يُكتنه كحالة إبداعية، كموضوع مقصود بحد ذاته» (م. ن.، ص 8 - 9)، وهو ما يعترف به كثير من دارسيه. وقد يعود الأمر إلى أن إنتاج جبران الفَنّي لم يعد قيد التداول والملكية والتنافس منذ عقود بعيدة، طالما أن «متحفه» يحتوي على قسم واسع من هذا الإنتاج، فيما قامت كتب الفَنّ عربياً وتقوم ابتداء من احتياجات مجموعات خاصة أو متحفية، في التوثيق والتقديم والتثمين لها.

ولو شاء الدارس تفقدَ مدونة جبران الفَنّيّة لوجد الكثير فيها، ولأعانتْه في درس جوانب مختلفة من شخصيته الفَنّيّة، ومن تعابير إنتاجه الفَنّي. وهو ما لا يتوافر بالضرورة لكثير من أوائل ورواد الفَنّ الحديث في البلدان العربية. إلّا أن ما يربك في فحص هذه المدونة، هو أنها

> إنتاج جبران الفَنّي لم يعد قيد التداول والملكية والتنافس منذ عقود بعيدة، طالما أن «متحفه» يحتوي على قسم واسع من هذا الإنتاج



"يعلّم (جبران) أن في روحه توأمين- الفنّان والشاعر. وقد حمل إلى الأميركيين فنّه من دون شعره"

تعود إلى «شهادات» في الغالب، وفي بعضها، إلى من صنع «نجومية» جبران وساهم في رسم تقاطيعها. هذا ما يجعل الدارس أو يدفعه إلى الاحتراس والتحوط من مفاعيل هذه الكتابة الاحتفائية؛ ويزيد من لزوم هذين الاحتراس والتحوط أن ما كُتب عن جبران الفَنّان، وعن فَنّه، من اللبنانيين، قبل موته، ولا سيما بعد موته، تحكمَ به الخطاب الاحتفائي عينه، أي: الخطاب عن «النابغة». وفي هذا الخطاب ما هو مدعاة لتجهيل تاريخية الفَنّ، وهو وجهُ «عجائبية» الفَنّ أيضاً (حسب عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو)، الذي يجعل أعمال الفَنّانين أعمالاً «خلّاقة»، «خارقة»، خارجة بمعنى ما على مسار التاريخ، ولا تتنزل بالتالي في منازل المجتمع وتعبيراته.

تفردَ جبران بمكانة أدبية عالية في الأدب العربي الحديث، بل عدَّه البعض «أول» الحداثة، فيما اختفى تقريباً من الفَنّ العربي الحديث، واقتصر البعض من الدارسين والمؤرخين على ذكره، ما جعل ميخائيل نعيمة يتنبه لمثل هذه المفارقة، ودرسها كما يلي: «يعلّم (جبران) أن في روحه توأمين- الفَنّان والشاعر. وقد حمل إلى الأميركيين فَنّه من دون شعره، وإلى أبناء لغته شعره دون فَنّه. فلا العرب يفهمون شيئاً من فَنّه، لأنهم لا يفهمون الفَنّ التصويري. ولا الأميركان يعرفون شيئاً من شعره، لأنهم لا يعرفون العربية (نعيمة، م. س.، ص 157). إلّا أن الأكيد هو أن جبران أحدث في الأدب نقلة واسعة، وأجرى فيه تأثيرات واسعة وعميقة، فيما لم يعرف فَنّه مثل هذا الأثر، لا هنا ولا هناك (بخلاف ما قاله نعيمة، والذي قد صح على الأرجح في زمن جبران ونعيمة في الولايات المتحدة الأميركية). أيعود أثره الخفيف إلى كون جبران، بعد رحيله، خرج من التداول الفَنّي، ومن التنافس والعرض؟ أم أن في الأمر سبباً يتعيّن في لحظة جبران المباينة مع سياق الفَنّ العربي الحديث، إذ هي لحظة لم تتقيد باحتياجات الفَنّ محلياً، عدا أنها تدبرت لفَنّها صيغة مخصوصة بعيدة عن المدارس والأساليب المتبعة هنا وهناك؟

في أي حال، ينتمي جبران إلى الدفعة الثالثة من المصورين اللبنانيين الحديثين، بعد دفعة أولى تتمثّل في الفَنّانين- الهواة، سواء من الكهنة والرهبان، أو من المتأثرين المحليين ببدايات التصوير العثماني؛ ودفعة ثانية، تتعين في فناني الاحتراف الأوائل، من أمثال: داود القرم، وحبيب سرور، وخليل صليبي وغيرهم. أما هذه الدفعة الثالثة، فتتشكّل في مطالع القرن العشرين، مع: جبران بطبيعة الحال، وشكري المصور (1865 - 1935)، المهاجر بدوره إلى الولايات المتحدة الأميركية، ويوسف الحويك (1883 - 1962)، كما سبق القول، وغيرهم، فيما يلتحق بهؤلاء فنانون من أمثال: يوسف غصوب (1898 - 1967)، وجورج داود القرم (1896 - 1971) وغيرهما.

يقع جبران في هذا السياق، إلّا أنه يمثل



"تخيرَ جبران لحظة لنفسه في تاريخ الفَنّ الأوروبي، وبنى عليها، وهي لحظة غير مطابقة لما عمل عليه وتعلّمه أوائل الفَنّانين العرب والرواد منهم خصوصاً"

لحظة مباينة فيه: يشبهُهم في أكثر من وجه في تعلّمه وفَنّه، وفي بعض ما رسمه، إلّا أنه يختلف عنهم في كثير من أوجه ممارسته. فهو ليس ممتَثِلا لقيم الفَنّ، كما سعوا إليها، وتمثلوها، في محترفات الدرس أو في أعمالهم الفَنّيّة. ويختلف عنهم في ما طلبه من الفَنّ، وفي ما أنجزه فيه خصوصاً.

تخيرَ جبران لحظة لنفسه في تاريخ الفَنّ الأوروبي، وبنى عليها، وهي لحظة غير مطابقة لما عمل عليه وتعلّمه أوائل الفَنّانين العرب والرواد منهم خصوصاً. فهؤلاء وأولئك طلبوا الفَنّ الكلاسيكي بكلّ متعلقاته وشروطه، وجنحوا صوب المعاينة أو الوصف أو التوثيق، فيما طلب جبران التخيل التام، ما يعكس تباعداً شديداً بين المسعيَين. وإذا كان هناك من جامع بينه وبينهم فهو يتمثل في رسم «المشاهير»، مثلما قام به الكثير منهم.

هامش:

1 - وهيب كيروز: «عالم جبران الرسام: مدخل إلى أبعاده الفَنّيّة»، لجنة جبران الفَنّيّة، بشرّي (شمال لبنان)، 1982، ص 8.



قد تكون «شهادة» نعيمة في جبران من «أقرب» الشهادات إليه، بمعنى أن غيرها انطلق من كون جبران «نابغة» أو «عبقريا» أو «شهيراً» وغيرها من الصفات. ذلك أن نعيمة عايش جبران عن قرب، وكان زميلاً ونداً له، ما يخفف من الميل «التعظيمي» في الكتابة عنه. واللافت في شهادة نعيمة أو بربارة يونغ أو غيرها هو أنها جنحت صوب الطفولة مباشرة، قبل مرحلة التعلُّم في باريس، أو الإنتاج الفَنّي في الولايات المتحدة الأميركية، فيما لا نجد ذلك في سيرة الأديب لدى جبران. أيعود ذلك إلى كون جبران تباسط في الكلام حول نعومة أظفاره الفَنّيّة، فيما لم يعنَ بأمر ذلك في سيرته الأدبية أم أن ميله الفَنّي بقي متمكناً منه في سنوات استعادة السيرة؟ أم أن هذا يعود إلى كون جبران أراد تأكيد صورته الفَنّيّة، وإيجاد سند سِيَري لها، فيما كان لا يحتاج ذلك في الأدب؟

دخل أبو جبران البيت، فوجد ابنه، وفي يده فحمة، يرسم بها على الحائط أشكالاً لم يفهم الوالد لها معنى

لقب النابغة كان يسبقه

يستعيد نعيمة، في كلامه عن «فَنّ» جبران، صوراً أولى حفظتْها الذاكرة العائلية عن ميول الفتى الفَنّيّة، فينقل ما رواه بطرس عن أخيه، جبران، أثناء الدراسة الابتدائية في بلدتهما بشري: صورَ جبران في دفتره المدرسي «شبه حمار نائم، وعلى رأسه قلنسوة سوداء، وفي إحدى أذنيه قد عُلق كتاب، وفي الأخرى مخلاة. وكان قبل ذلك بأيام قد دخل أبو جبران البيت، فوجد ابنه، وفي يده فحمة، يرسم بها على الحائط أشكالاً لم يفهم الوالد لها معنى- كأنها بيت وليست بيتاً، وكأن أمام البيت فتاة كئيبة، وليست فتاة كئيبة. فضربه وعنَّفه»(1). منذ هذه الصورة، لا يجد بطرس (كما جبران في أقوال له) سبباً واعياً لإقباله على الفَنّ، فضلاً عن أن ميله التلقائي (إذا جاز القول) يلقى عدم الرضا من والده...

لا يجد الفتى تفسيراً لهذا، حتى إثر هجرته مع أفراد من عائلته إلى بوسطن، فيما تنتبه معلمته إلى موهبته، بخلاف والده. هذا ما يرويه جبران بنفسه: «جاءت اليوم (المعلمة الإنجليزية في بوسطن) برجل قالت إنه مصور - مصور بيده، يا أمي، لا بالآلة (الفوتوغرافية)، وأرتْه بعض رسومي. فقال لي: «أنت فرخ مصور...»، ودعاني لزيارته بالغد» (م. ن.، ص 40). في اليوم التالي ينتقل جبران إلى بيت المصور، الذي يسميه نعيمة بـ«الرجل المقدور» لجبران خليل جبران، وهو «ملاكه الحارس الذي سيفتح له أبواب الأرض والسماء» (ص 41). كان جبران في الرابعة عشرة من عمره، فيما يقول فيه المصور للسيدة التي استقبلت جبران معه: «رأيت في رسومه قوة خيال غريبة، وذوقاً فَنّيّاً دقيقاً» (ص 42).

هذا «الانبثاق» المفاجئ للصورة الفَنّيّة تسبقه أو تفسرُه سياقات مؤاتية له، على ما تفيد شهادات أخرى تربط بروز ميل جبران الفَنّي بما كان يألفه في حياته اليومية في بشري قبل بوسطن. تكتب بربارة يونغ: «في السادسة من عمره أعطته والدته مجلداً من تصاوير ليوناردو دي فنشي، وبعد أن قلَّبَ صفحاته لبضع لحظات انفجرَ باكياً، وخرج من الغرفة هارباً يطلبُ الوحدة. ومن تلك الساعة تملَّكَه كلفٌ كبير بليوناردو، حتى إذا ما انتهرَه أبوه لسوء سلوكه الصبياني ثار صارخاً: «ما لك ولي؟ أنا إيطالي»»(2). هذا ما نتعرف إليه أيضاً في حاشية وضعَها جبران في رسالة لمي زيادة في 28 يناير/ كانون الثاني من سنة 1920، ويقول فيها: «بعد أن ختمتُ هذه الرسالة، فتحتُ نافذتي، فوجدتُ المدينة متشحة برداء أبيض، والثلج يتساقط بهدوء وعزم وغزارة، فتهيبتُ لهذا المشهد الجليل بطهره ونقاوته، وعدتُ بالفكر إلى شمال لبنان، إلى أيام حداثتي، عندما كنت أصنع التماثيل من الثلج، ثم تطلع الشمس فتذيبها»(3).

الأكيد هو أنه كان لجبران قريب، هو: لحود جبران (المتوفَّى في العام 1878)، الذي صنع تمثالَين معروفَين في بشري للسيد المسيح مصلوباً: واحداً في كنيسة مار سابا، وآخر في كنيسة مار يوحنا؛ كما له لوحات تمثل قديسين، على ما يذكر كيروز في كتابه المذكور (م. س.، ص 225 - 226). يكتب جبران إلى ماري هاسكل في يوميات 29 أغسطس/آب من سنة 1913: «عندما كنت حدثاً ابن خمس أو ست أو سبع سنين، كانت لي غرفتي الخاصة، وكانت تلمؤها أشياء جمعتُها. كانت أشبه بحانوت للخردة من «براويز» قديمة ومجموعة حصى(4) أملس وخواتم ونباتات وأقلام. وكان عندي مئات الأقلام، والصغير منها حرصتُ على عدم رميه. وفي زمن لاحق درجت الأقلام الملونة، فرحتُ أرسم بسرعة حتى ملأت دزينات من صحائف الورق. وإذ نفدَ الورق أخذت أصور على جدار الغرفة»(5).

هناك شهادات غيرها تُظهر بأن ما برز «فجأة» في سلوك الطفل في بشري كان مسبوقاً بمعنى ما: من قريب جبران، الذي أقبل هاوياً على بعض تقنيات التصوير، ولا سيما من الثّقافة الدينية المصورة المعروفة منذ قرون سابقة في الكنائس والأديار المشرقية، ولا سيما في الطائفة المارونية (التي تنتسب إليها عائلة جبران). ففي بلدة جبران لوحة دينية شهيرة ترقى إلى قرون قبل ميلاد جبران؛ والزيارات الكثيرة (التي كان يحرص فيها موفدون بابويون على إيصال لوحات وصور مطبوعة إلى أجهزة الطائفة) حصلت في جانب كبير منها في منطقة أجداد جبران، إذ شكلت بلدته (وما يحيط بها) مقر بطريرك الطائفة المارونية الدائم (قبل أن تتحول إلى «مقر صيفي»). وهو ما يمكن قوله- حسب شهادات أخرى- في ألفة جبران، في الكنيسة خصوصاً، مع اللوحات الدينية الزيتية ومع التماثيل وغيرها، فلا يقوى الدارس على التمييز تماماً بين «الانخطافين»: انخطاف المؤمن إلى ما تشير إليه اللوحة في المعتقد الديني، وانخطاف الفتى إلى اللوحة نفسها، بأشكالها وألوانها؛ بل قد يكون الانخطاف الثاني هو الأرسخ والأعمق في نفسية الطفل، ولا سيما في تجليات فَنّه بعد وقت.

في السادسة من عمره أعطته والدته مجلداً من تصاوير ليوناردو دي فنشي، وبعد أن قلَّبَ صفحاته لبضع لحظات انفجرَ باكياً

ومن يعد إلى شهادات أخرى، يتحقّق من أن بروز هذا الميل الفَنّي هو حاصل التربية الدينية المسيحية لدى كثيرين من الفَنّانين- الهواة، سواء في جبل لبنان أو في القدس أو في حلب وغيرها، إذ عنى التصوير جانباً عبادياً، من جهة، كما عنى التخيل المصحوب بالسفر أحياناً، من جهة ثانية.

قد يرى البعض في هذا الانشداد الطفولي ملمحاً خفيفاً في تكوين جبران، فيما هم يجانبون الصواب، على ما يمكن التحقّق في الدرس، إذ إن هذا الانشداد إلى المنبت المحلي يبقى قوياً عند جبران، سواء في ميوله الفَنّيّة، أو في كتابته الأدبية خصوصاً، التي ما انقطعت عن استمداد معانيها من مشاهد ريفية، ومن مبانٍ كتابية دينية الصيغة، فيما كان يعايش واقعاً، في سنوات الإنتاج الأدبي والتشكيلي هذه، مظاهر التصنيع الشديد في الولايات المتحدة الأميركية. أيعود هذا إلى

> في شعر جبران كما في نثره، في لوحاته كما في رسومه، لا نلقى علامة مدينية واحدة (مما كان يعايشه في بيته ومحترفه، ومما يقرأه في الكتاب والجريدة)



انشداد الطفل إلى ما انقطع عنه، نازعاً إلى الحضن الأول؟

في شعر جبران كما في نثره، في لوحاته كما في رسومه، لا نلقى علامة مدينية واحدة (مما كان يعايشه في بيته ومحترفه، ومما يقرأه في الكتاب والجريدة)، وإنما نتابع مشاهد وصور الطبيعة، في المقام الأول، الطبيعة الرعوية، التي قد تبدو للبعض- وهي كذلك- «ملاذاً» رومنسياً، إلّا أنها، قبل هذا، وبالمعنى التكويني والنفسي، صورة المنبت المفتقَد بحكم الهجرة الاضطرارية: صخور وغمام وتلال ومنبسطات من دون بناية واحدة أو شقة أو شارع!

هكذا يلتقي المشهد «التوراتي»- مشهد «التكوين»- بمشهد الحضن الريفي، في نوع من «التنافذ» والتكافل بينهما، من دون أن يُنكر ذلك الخطاب الرومنسي نفسه، بل أوجد له أسانيد جمالية أكيدة. هذا يعني أن انصراف جبران إلى التصوير، بشكل هاو، يتعين في سياق محلي قبلَ الصورة، بل اشتدَّ طلبُه عليها؛ وهو سياق «نهضوي» كذلك، إذ عنى، عند لبنانيين وفلسطينيين وغيرهم، من هواة التصوير، الإقبالَ على تقنيات اللوحة الزيتية، كما تبلورت في موضوعاتها وأساليبها في المدن الإيطالية، كما عنى توليدَ لوحة أُخرى، إنسانية الملامح، لا دينية وحسب.



هوامش:

1 - ميخائيل نعيمة: «جبران خليل جبران: حياته، موته، أدبه، فَنّه»، مؤسَّسة نوفل، طبعة 11، بيروت، 1991، ص 32.

2 - بربارة يونغ: «هذا الرجل من لبنان»، ترجمة وتحقيق: سعيد عفيف بابا، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1905، ص 38.

3 -مي زيادة: «الشعلة الزرقاء» (رسائل جبرن خليل جبران إلى مي زيادة)، تحقيق: سلمى حفار الكزبري وسهيل بشروئي، 1979، ص 98.

4 -هذه العادة لم تفارقه في حياته، حيث وجدت في محترفه إثر وفاته مجموعة حصى، وهو ما احتفظ به «متحف جبران».

5 - ماري هاسكل: «نبي الحبيب» (رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران مع منكرات ماري هاسكل)، تحقيق: فرجينيا حلو، دار الجريدة، بيروت، 1974، الجزء الأول، ص 160.

> كانت لي غرفتي الخاصة، وكانت تملؤها أشياء جمعتُها. كانت أشبه بحانوت للخردة من «براويز» قديمة ومجموعة حصى



عـاد جبـران مـن هجرتـه الأميركيـة، وهو فتـى، للتعلّـم فـي مدرسـة «الحكمة» في بيـروت، مثلمـا اتصل، بفضل إحدى قريباته، بالفَنّان حبيب سـرور (1863 - 1938) لتعلّـم تقنيات التصوير في محترفه(1). أتى إلى بيروت لدراسـة العربية والفرنسـية (أغسـطس/آب 1898 - 1901)، فنشـط في المدرسـة، وأصدر مجلة «النهضة»، وزيّنَها برسـومه (منها رسما: الملكة فيكتوريا وعبد القادر الجزائري)، كما التقى فيها بيوسف الحويك، رفيق إقامته اللاحقة بباريس للدراسة الفَنّيّة، والنحات المعروف بعد وقت.

قلم الرصاص..
من بوسطن إلى باريس

وهـي عـودة ثنائيـة جعلتـه ينـدرج فـي تدافعات «النهضـة» بأوجههـا المختلفـة، وفـي مصادرهـا الأكثـر قربـاً مـن ثقافتـه المحليـة. وهـي نهضـة التثاقف قبل أي شـيء آخـر، التـي تعنـي الاطلاع والتأثر بفنون وأساليب وقيم وسلوكات متأتية مـن تجـارب وبيئـات أخـرى، باتـت أقـرب إلـى «النمـوذج الحضـاري»، الـذي يُطلب اللحـاق بركبه، مخافـة البقـاء فـي الغفلـة.

هـنا مـا مـا سيسـتكمله جبـران فـي باريـس نفسـها، إذ سـينتقل إليهـا لكـي يتابـع مسـاراً عصامياً، سـواء فـي الكتابـة أو فـي التصويـر، بيـن بوسـطن وبيـروت، خصوصـاً وإنـه لـم يعـرف مساراً دراسياً «نظامياً»، إذا جـاز القـول، بـل مساراً متقطعـاً، لـم يحصّـل فيـه أي شـهادة تعليميـة، مكتفياً بسـنوات دراسـية معـدودة فـي بيـروت، وبخبـرات تقنيـة كـ«طالـب حـر» فـي محترفـات بعـض الفَنّانيـن فـي باريـس.

أتـتْ دراسـته فـي باريـس لتعـوض وتسـتكمل ما كان قد بدأ يطلـع عليـه في الكتب والمعارض فـي بوسـطن: رأى فـي «مكتبـة بوسـطن العامـة» الأعمـال الفَنّيّـة لبوفيـس دو شـافان (puvis de chavanne) (1824 -1898)، وأدون أوسـتن (edwin austin abbey) (1852-1911)، وجـان سنجر سرجنت (john singer sargent) (1856 -1925) وغيرهـم. واسـتوقفَه خصوصـاً تمثـال «الباخوسـيات» الـذي أثار أهـل بوسـطن بدورهـم، وهـو للنحـات فريديـك ماكمونيـز، فأقبـل جبـران علـى رسـمه أكثـر مـن مـرة، وهـو فـي الثالثـة عشـرة مـن عمـره. هـنا مـا لفـتَ معلمتـه جسـي فريمونـت إليـه، وشـجعته علـى اللقـاء بالمصور الفوتوغرافي فرد هولندداي ((fred holland day (1864 - 1933)) الـذي يصـدر كتبـاً فَنّيّة، تقوم على جمـع شـعر أحدهـم بصـور تعبيريـة مـن إنتاجـه. ولـم يتأخـر داي عـن تصويـر جبـران مثـل غيـره مـن الهيئـات غيـر «البيضـاء»، «الملونـة» بالتالـي، ولا سـيما فـي بوسـطن.

> أتتْ دراسته في باريس لتعوِّض وتستكمل ما كان قد بدأ يطلع عليه في الكتب والمعارض في بوسطن

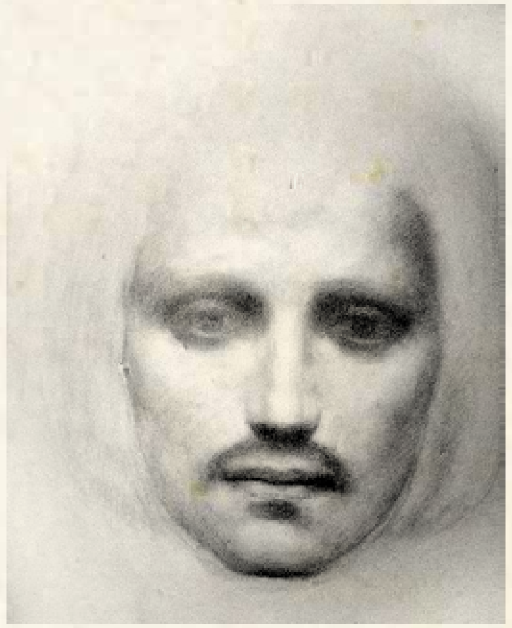


تأثـر جبـران بالشـاعر ماوترلنك، فـي مراهقتـه، ولا سـيما فـي سـعيه لتجديـد الأشـكال، وبوليـم بلايـك خصوصـاً، الـذي راح يطالـع أعمالـه فـي المكتبـات والنـوادي وغيرهـا فـي بوسـطن، ولا سـيما فـي الفتـرة الواقعـة بيـن عامـي 1897 و1898، فيقـول فيـه: «بليـك هـو أعظـم رجـل إنجليـزي منـذ شكسـبير. ورسـومه أعمـق بمـا لا يقاس من أية رسـوم أنتجتها إنجلترا. ورؤياه، بصرف النظر عن رسـومه وقصائده، أكثر الرؤى إلهيـة. لكن لا يتسنى لأي امرئ، أن يتفهم بليك، عـن طريـق العقـل. فعالمـه لا يمكـن أن تـراه إلّا عيـن العيـن، ولا يمكـن أن تـراه العيـن ذاتها»(2).

فـي هـذا القـول مـا يدحـض معرفـة جبـران ببلايـك بعـد تلـك السـنوات، فـي باريـس تحديـداً (مثلمـا ذهـب نعيمـة إلـى القـول: م. س.، ص 106 - 107)، كمـا تدحضـه الكتـب المحفوظـة فـي مكتبـة جبـران. كتـب نعيمـة: «حقـاً إن الأمـور مرهونـة بأوقاتهـا. فـلا يحـدث شـيء إلّا عندمـا

> تأثر جبران بالشاعر ماوترلنك، في مراهقته، ولا سيما في سعيه لتجديد الأشكال، وبوليم بلايك خصوصاً، الذي راح يطالع أعماله في المكتبات والنوادي وغيرها في بوسطن





وجد جبران حلاً ميسراً لتأكيد حضوره الفَنّي هذا، ولإشباع رغبته المتوقدة في الشهرة، وهو رسم المشاهير

تقضي الحاجة بحدوثه. كنت أظنني غريباً في الأرض. واليوم جاءني بلايك ليؤنس غربتي. كنت أظنني تائهاً. وها بلايك يسير أمامي. ترى ما هي القرابة التي تجمعنا؟ ألعلي روحه عادت إلى الأرض وارتدت جسدي ثوباً؟» (م. ن.، ص 107). والتدقيق في سيرة جبران لازمٌ، إذ يفيد بأن معرفة جبران ببلايك سابقة على باريس، وتعود إلى سنوات بوسطن الأولى، التي تنبني فيها ثقافة جبران، واجدة في بلايك- وسط تأثرات كثيرة أخرى- مثالاً تشوف إليه جبران، مثلما يتضح بجلاء في قول نعيمة عنه.

ما يَظهر، في شهادة نعيمة وغيره، أن جبران كان يعيش حالة غريبة ومزدوجة: يرسم لأناس (أي الأميركيين) من دون أن يكونوا من أهله، فيما يكتب بالعربية لأهله ولبعض المهاجرين العرب في جرائدهم. وهو ازدواج بين فَنّين، بل بين ممارستَين، تجلب الأولى منهما (أي التصوير) حضوراً لجبران في المجتمع الذي يعيش فيه، ما يجعله متواصلاً معه، وفاعلاً فيه (في حدود ضيقة بطبيعة الحال)؛ كما يجلب له التصوير عائداً مادياً، وإن يبقى محدوداً في سنوات احترافه الأولى. والأكيد أيضاً هو أن جبران، إذ يُقبل على التصوير، يُقبل على ممارسة عمل له شروطه ومواده وتقنياته وخبراته، ما يحتاج إلى مقادير من التعلّم والتمرس والتدريب.

وإذا كان جبران يخاطب، في الأدب (في أدب المقالة خصوصاً)، جمهوراً عن... بُعد، إذا جاز القول، فإنه كان، في التصوير، يحاور ويتعامل مع جمهور ماثل أمام عينيه، في علاقاته، في ما كانت تتيحه المعارض (من فرص عرض وبيع) أو دور النشر أو الجرائد (من نشر رسوم وغيرها، في بوسطن أو في نيويورك. ولقد وجد جبران حلاً ميسراً لتأكيد حضوره الفَنّي هنا، ولإشباع رغبته المتوقدة في الشهرة، وهو رسم المشاهير، ومَن هم أقل منهم شهرة، أي كلّ من يرغب في إثبات رسمه بخطوط القلم. هنا ما يفسر إقباله على الرسم، بداية، وبالقلم الفحمي تحديداً، ما يناسب تحديداً رسم الوجوه والهيئات؛ وهو ما يخبرنا به نعيمة بنفسه: «أخذ يصور بعضهم بقلمه الرصاصي (...). ويبيع من بعضهم شيئاً آخر من نتاج ريشته» (ص 157).

وهو تقليد فَنّي، ثم فوتوغرافي، متقادم. بل يمكن القول إن احتذاء جبران هذا الرسم بعينه محاكاة لما كان قد شرع فيه المصور الفوتوغرافي الفرنسي كاسبار فيليكس تورناشون (Gaspard Félix Tournachon)، المعروف بـ: نضر (1820-1910)، (Nadar)، الذي اعتنى بتوظيف ممكنات الوسيط المادي الجديد: من صورة الهوية ووثائق السفر (التي احتيج إليها، ولا سيما مع دفعات المهاجرين في غير اتجاه، ولا سيما صوب «العالم الجديد»)، إلى احتياجات الشرح والتمثيل للهيئات الإنسانية المشهورة والمعروفة في الجرائد والمجلات الناشئة كما على أغلفة الكتب، مروراً بصور الأعيان و«الأفندية» بعد الأباطرة والملوك





والرؤساء والوجهاء وغيرهم. ومن يتفقّد صور نضر للمشاهير، و«الوضعيات التصويرية» التي كان يرتبها في مشغله، في باريس ثم في مرسيليا، يرى فيها صيغة مجربة لما سيعمل عليه جبران، وإن اتخذ من فَنّ الرسم أو التصوير الزيتي للهيئة الإنسانية نموذجه التأسيسي.

سيكون لجبران معرض أول لأعماله، في ربيع 1904، في «محترف داي»، لكن الأخبار عنه ليست مشجعة: «مضى على معرض جبران بضعة أيام، ولم تذكره الصحف إلّا تنويهاً. ولا ازدحمَ فيه المتفرنجون، كما كان يتوهم صاحبه أنهم سيزدحمون، ولا بيع من رسومه رسم واحد. هو الفشل بعينه، والفشل الذي ما بعده فشل» (م. ن.، ص 73).

اشتمل المعرض على أعمال فَنّيّة منفذة بالقلم الفحمي، واستثارت دهشة كثيرين، لما فيها من غرابة تخييلية غير مألوفة: «إن جبران شاب لبناني يُظهر في رسومه مزاجَ شعبه الخيالي وخيالهم الشعري، كما يُظهر ميلاً مفرداً عجيباً للخلق. إن جمال أخيلته التصويرية لجمال منهل، ونبلها نبل مدهش، كما إن مولدات تخيلاته المفجعة مدلولات مخيفة مرعبة. بيد أن رسومه على العموم تترك في النفس أثراً عميقاً. وإذا ما أخذنا في عين الاعتبار سنه (21 عاماً)، فإن القيم التي ظهرت في صوره لقيم رائعة في أصالتها وعميق أهميتها الرمزية. إن الرغبة في التعبير عن الأفكار الميتافيزيقية انتصرت على القيود التكنيكية انتصاراً واضحاً، فيسرت لجمال الفكر المعنوي المجرد أن يثير الخيال إثارة كبرى»(3): سيقضي الحريق على هذه الأعمال، وعلى أعمال أربعين فناناً مشاركاً في المعرض عينه. تحترق الأعمال، إلّا أنها كانت كافية لكي تستثير إعجاب ماري هاسكل، ما جعلها تشتري لوحتين منها (بمئة دولار)، وتتكفل بدراسته الفَنّيّة في باريس، وتصبح سنده المادي والروحي في الحياة والإبداع.

ستعجب هاسكل، حسب نعيمة، بقوة خيال جبران، وتغرق في نقاش مستفيض معه على مدى أكثر من ساعتين، حول فَنّه عموماً. وينقل نعيمة بعض آراء جبران الفَنّيّة، في حواراته معها، ما يكشف عن عقيدته الفَنّيّة.

سيكون لجبران معرض أول لأعماله، في ربيع 1904، في «محترف داي»، لكن الأخبار عنه ليست مشجعة: «مضى على معرض جبران بضعة أيام، ولم تذكره الصحف إلّا تنويهاً

هوامش:

1 - يُعد سرور، بعد داود القرم، أحد رواد التصوير الزيتي في جبل لبنان وبيروت، الذي جمع في موضوعات تصويره بين الديني والمدني: جميل جبر: «جبران: سيرته، أدبه، فلسفته ورسمه»، دار الريحاني، بيروت، 1958، ص 24.

2 -توفيق صايغ: «أضواء جديدة على جبران»، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1990، ص 162، وتاريخ القول: 6 تشرين الأول، 1915.

3 - ورد في كتاب «هذا الرجل من لبنان»، ص 103، نقلاً عن مجلة أميركية (Transcript)، وأخذته من كتاب وهيب كيروز، م. س.، ص 102 و104.

جبران فنانٌ على حدةٍ من دون شك في بدايات التصوير العربي، إذ إننا لا نعرف أحداً حملَ معه، أو دافع عن منظور مثل هذا أو غيره، بين الفَنّانين المصورين العرب، عدا أن منظوره هنا يضعه حتى في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية في خانة خاصة، خانة الفَنّانين المعتنين بالرموز والرؤى الروحية، ولا سيما الشرقية منها. وإذا كانت مواقف جبران هذه تغتذي من فكره، فإنها كانت تغتذي أيضاً من أدبه، ومن ثقافته الدينية البعيدة ولكن المتمكنة منه، من دون أن يعني التبلور النظري خبرةً أكيدة، هي الأخرى، بأدوات الفَنّ. فالاتكال على القلم الفحمي لا يعدو كونه قلم التمرس الأولي والتخطيط الأولي في أي مشروع تصويري، ولا يبلغ الفَنّ بالتالي.

مشاهير في المرسم

> عرفَ الشاعر الهندي طاغور (Tagore) وصوره، من دون أن نعلم ما إذا كانت الصورة عملاً وجاهياً

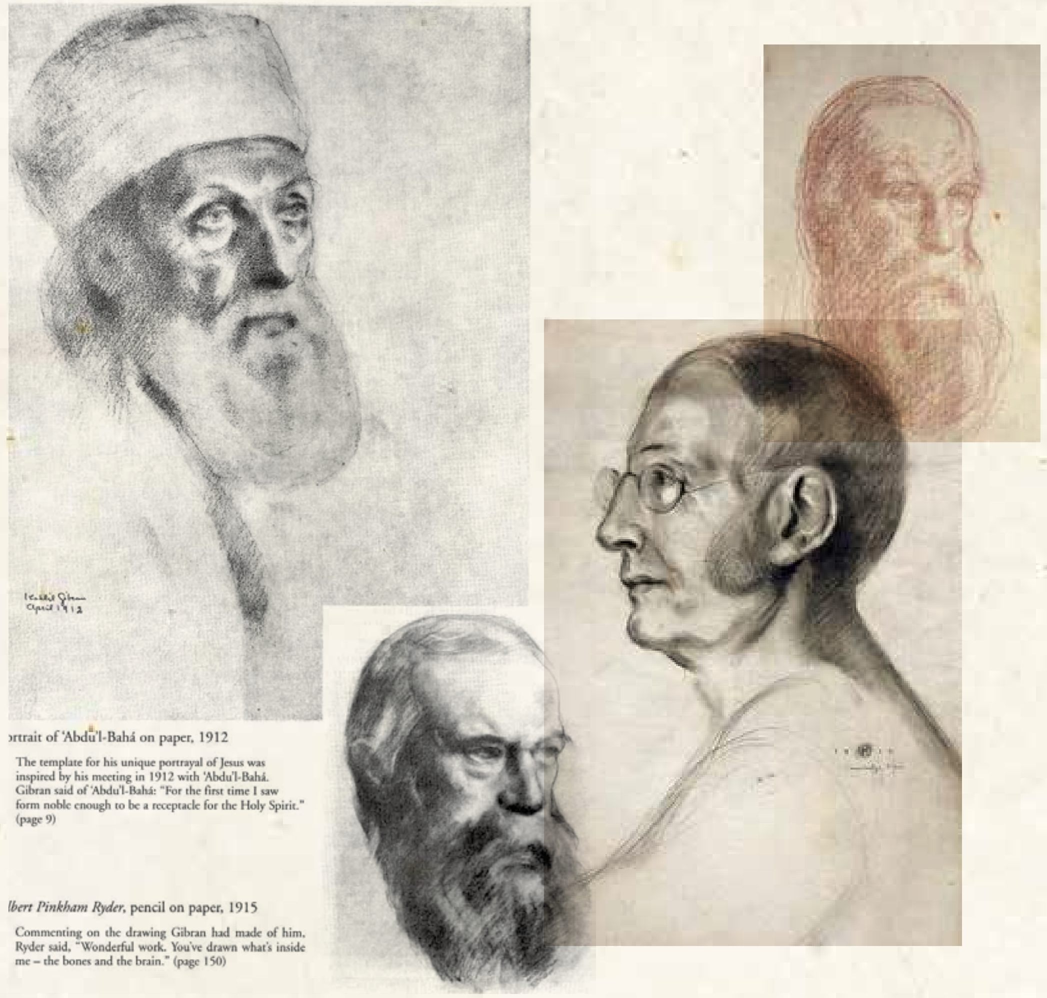
جبران هو ابن زمنه الفَنّي، الذي اعتاد على صنع «المشاهير»، وتخليدَهم في لوحات تتصدر الدُور ثم المتاحف، أو في رسوم لا تلبث أن تتوارد فوق صفحات الجرائد والمجّلات. يكفي أن نتأكد من كونه عمل على تصوير العديد من «مشاهير» زمنه، إذ إن الجامع المشترك بينها لا يقع في هذا الفَنّ أو في ذاك الأدب، وإنما في كون هذه وتلك تلتقي في كونها باتت «علماً» معروفاً ذائع الصيت، ويحتاج إلى صيت تصويري مماثل. فهو قد صور الشاعر والممثلة والراقصة وغيرهم الكثير، بل كان «يخطط» لجمع تصاويره هذه في كتاب (ما لم يتحقّق في حياته).

يقوى الدارس على الجمع، في هذه اللحظة التاريخية والفَنّيّة، بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفَنّيّة، وابتداء من «الجلسة» عينها التي يحتاجها كلُّ فَنّ: فكان المصور الفوتوغرافي يتأنى في بناء «إطار» ووضعية للتصوير مناسبَين للشخصية التي يرسمها، وهو ما كان يفعله قبله المصور في الكاتدرائيات أو في الأديرة أو في القصور ثم الدُور.

أصرَّ جبران على رسم الشاعر وليم بطر ييتس (Yeats) وجاهاً في العام 1909 (ما استغرق ساعة واحدة)، حسبما ورد في كتاب توفيق صايغ (م. س.، ص 217). كما صور الممثلة المسرحية الفرنسية سارة برنار (Sarah Bernard) وجاهياً في العام 1913؛ وعرفَ الشاعر الهندي طاغور (Tagore) وصورَه، من دون أن نعلم ما إذا كانت الصورة عملاً وجاهياً، فيما رسم الشاعرة الأميركية إيمي لويل من «صورة عن الذاكرة»... وممن صورهم وجاهاً: كلود دوبيسي (Claude Debussy)، وإدمون روستان (Edmond Rostand)، والليدي أوغست غريغوري (Lady August Gregory)، ويونغ (Jung)، وأرثور فارويل (Arthur Farwell)، وألبرت رايدر (Albert Ryder)، وجورج راسل (Georges Russel) وغيرهم... إلّا أنه لم ينجح، بالمقابل، في استحصال إذن لرسم النحات الفرنسي أوغست رودان وجاهياً.

ولقد وجدت، في المدونة، أخباراً متناثرة عن كيفية عمل جبران في هذا النوع من الرسم، إذ يقول في رسالة عن رسم الريحاني: «لقد عملتُ رسماً لريحاني، وهو أفضل أثر عملته إطلاقاً منذ عودتي من باريس. ينبغي ألا أتحدث أكثر عنه! إنه في الواقع أكثر من رسم لرأس» (صايغ، م. س.، ص 237)...

يستعيد نعيمة الكلام بنفسه عن جلسة التصوير فيقول: «كنت جالساً في كرسي على دكة التصوير. وعلى مقربة مني المنصب. وعلى المنصب لوحة من الكرتون الأبيض بقياس 55 x 42 سنتمتراً. وجبران يصورني عليها بقلم من رصاص حسب عادته مع كلّ من صورهم في حياته من الرجال والنساء. ومنهم رودين، وطاغور، وميسفيلد - شاعر بريطانيا-، والمصور الأميركي ريدر، والكاتب الأسوجي سترندبرغ وسواهم، مكتفياً بتصوير الرأس لا غير» (م. س.، ص 208-3207). ثم يستكمل نعيمة الكلام بنفسه عن الجلسة عينها: «كنت أرقب حركات جبران وهو يصورني فتدهشني بسهولتها ورشاقتها. فكان بعد أن يحدقني هنيهة يهجم على المنصب بقلمه الرصاصي الذي لم يكن يتجاوز أربعة قراريط ويعمله في لوحة الكرتون. ثم يأخذ ينقل بصره من اللوحة إلى وجهي، ومن وجهي إلى اللوحة. ثم يبتعد قليلاً عن المنصب، ويأخذ يزورني تارة واللوحة أخرى. ثم يعود إلى اللوحة بقلمه أو بالماحي (الممحاة) الذي لم يكن أكبر من حبة الفول. وبعد أن يفركه بين إبهامه والسبابة حتى يتكون له رأس كرأس القلم يأخذ يصلح به بعض الخطوط أو الظلال. وكثيراً ما كان يستعيض عن الماحي بإصبعه- بالسبابة أحياناً وأحياناً بالوسطى- ليخفِّف من ظل أو ليمد ظلاً. كلّ ذلك ووجهه مشرق بلذة العمل. ولسانه جذل يجاري بالسرعة قلمه. وأنا، إذ آنست منه تلك الرغبة في الكلام، تركت له كلّ الحديث. فما كنت أقاطعه إلّا لأستزيده» (م. ن.، ص 207 - 208).



Portrait of 'Abdu'l-Bahá on paper, 1912

The template for his unique portrayal of Jesus was inspired by his meeting in 1912 with 'Abdu'l-Bahá. Gibran said of 'Abdu'l-Bahá: "For the first time I saw form noble enough to be a receptacle for the Holy Spirit." (page 9)

Albert Pinkham Ryder, pencil on paper, 1915

Commenting on the drawing Gibran had made of him, Ryder said, "Wonderful work. You've drawn what's inside me – the bones and the brain." (page 150)

ثم يستكمل نعيمة السرد ناسباً الكلام إلى جبران: «ليس يتعبني من كلّ من أصورهم مثل النساء، يا ميشا. فقلما تَرضى الواحدة منهن بصورتها، كما تراها عيني، ويبرزها قلمي. لأنها، إن تكن عليها مسحة من الجمال، تتوقع مني أن أصورها أجمل من فينس (فينوس). وإن تكن خلواً من الجمال، تحسب من واجبي أن أجعلها جميلة. وأنا لا أسخِّر فَنّي لأحد. فالمعاني التي أراها في الوجه الذي أمامي هي التي أصورها. والوجه يعكس كلّ معاني الروح لمن يعرف كيف يستجلبها. والفَنّ كلّ الفَنّ في تصويرها، فهي مركبة من دقائق لا تحصى. تبصرها عين الفنان إذا كان أهلاً لأن يدعى فناناً وقلما تبصرها حتى عين صاحبها. أما الآلة الفوتوغرافية فعمياء عن الكثير منها. ولو لم يكن الأمر كذلك لقامت الآلة الفوتوغرافية مقام الفنان. لكنها لا ولن تقوم مقامه» (م. ن. ص 208).

> لا أسخِّر فَنّي لأحد. فالمعاني التي أراها في الوجه الذي أمامي هي التي أصورها

في 13 يونيو/حزيران من سنة 1908 ينتقل جبران إلى باريس، ويعود منها في 31 أكتوبر/تشرين الأول من سنة 1910. ومن المعروف أنه كان يرسم بالقلم الفحمي قبل العام 1908، ثم ينتقل، إثر دراسته في باريس، إلى التصوير الزيتي، بين العام 1908 والعام 1915، فيما سيعرف بعد وقت الألوان المائية، ولا سيما في رسوم كتاب «النبي».



باحثاً عن لوحته الزيتية

كلُّ ما قيل عن علاقته وتتلّمذه على النحات الشهير (رودان)، وشهادة الامتياز في كلية الفنون الإفرنسية، وعضوية الشرف في جمعية المصورين الإنجليز، ليس إلّا ضرباً من الأباطيل

يوسف الحويك، طالبُ الفَنّ، رافقَ جبران في عيشه الفَنّي الباريسي، بعد أن التقيا فوق مقاعد الدراسة في مدرسة «الحكمة» في بيروت، وهو ما استعاد بعض أخبارها في صيغة «نكريات»(1). لشهادة الحويك فائدة بينة، إذ تخفف من بعض معالم «النبوغ» التي تصاحب سيرة أي نقلة من نقلات جبران، فيصحح الحويك بعضها: «كلُّ ما قيل عن علاقته وتتلّمذه على النحات الشهير (رودان)، وشهادة الامتياز في كلية الفنون الإفرنسية، وعضوية الشرف في جمعية المصورين الإنجليز، ليس إلّا ضرباً من الأباطيل» (م. ن.، ص 210). إلّا أن الشهادة تبقى محدودة الفائدة، وتخص الحويك، وإن تحدثت عن جبران في غالب أخبارها. تنقل الشهادة أحوال الحويك وجبران وغيرهما في التتلمذ الفَنّي «الحر»، إذ التحق جبران بـ«أكاديمية جوليان» لبعض الوقت، ثم خرج منها، من دون أن يحصل شهادة منها، فانصرف، هو والحويك، إلى التعلّم في محترفات الفَنّانين؛ وهو تقليد دراسي وعملي معروف ومتبع من قبل بعض هواة التخصص الفنّي. فقد كانوا يتبعون - لقاء رسم مالي - درسَ أحد الفَنّانين المحترفين في محترف خاص، مع «موديل» نسائي للتصوير، فيتعلّمون ويتقبلون نصائحه وتوجيهاته في الرسم...

كانت جلسات التصوير لازمة، بل تعتبر البداية الطبيعية لأي فنان محترف ومتمرس؛ وهو ما تدرب عليه بعدهما فنانون وفنانون، مثل صليبا الدويهي اللبناني وفائق حسن العراقي وغيرهما الكثير من الفنانين العرب اللاحقين، سواء في باريس أو روما أو لندن وغيرها. وهو ما كان يناسب حاجات التعلّم لدى جبران، إذ كان هاوياً وممارساً لرسم الوجوه والهيئات، حيث كانت تقضي الجلسة بجلوس الفتاة جلسة بعينها، لا يلبث الفَنّان المتعلّم أن يصورها بدقة ابتداء من المكان الذي يجلس فيه ويرى إليها منه. إلّا أننا نلحظ، في ما قاله الحويك عن بعض هذه الجلسات، أن جبران كان يبتغي شيئاً مختلفاً من عارضة جسدها للتصوير، وهو أن تجلس فَنّيّاً، لا لرسم أو تصوير وجهها، وإنما لتصويرها وفق مشهد يتعدى جسمها وتقاطيعه. وهو ما يشير إلى رغبة أولى عنده في تمثل أجساده الطائرة وتصويرها، كما نلقاها في لوحاته الزيتية؛ وهو ما يُلمح إليه بحديثه عن «الملائكة»... سيتعلّم جبران في باريس فَنّ اللوحة الزيتية، وما تحتاجه من بناء «مشهد»، له «حكاية»، أو يشتمل على رمز؛ وهو ما يشكّل نقلته الفَنّيّة الثانية، بعد «رسم المشاهير». فما يمكن القول فيها؟

يقول الحويك: «كانت حركة التحرير الفَنّي في الجو الباريسي قد شارفت النضج، لكن جبران لم يتأثر بها، ولم يُعرها اهتماماً (...). كانت مخيلته تضج بالفلسفة والتعاليم والرموز (...) وأشياء مبهمة لم يكن هو نفسه قد استوضح معانيها، ووعاها بعد. فقد طغى «الأديب» فيه على «الفَنّان»، وبقي الرسم بين أصابعه حائراً، يتلمس طريقه بجهد إلى إثبات الذات (...) وهكذا لم تكن فائدته الفَنّيّة من وجوده بباريس بذات أهمية كبيرة» (الحويك، ص



سيتعلّم جبران في باريس فَنّ اللوحة الزيتية، وما تحتاجه من بناء «مشهد»، له «حكاية»

210). وفي ما قاله الحويك شيء من الصحة، ولا يشمل جبران وحده بل الحويك أيضاً، إذ إن ما انساق إليه الطالبان- وهو ما انساق إليه صليبا الدويهي وفائق حسن، بعد عقدين، في باريس نفسها- تقيد بالدروس الكلاسيكية للتصوير، ولم يبلغهما ما كان قد تبلور خارج جدران الأكاديمية أو المحترفات التي اعتادوا على زيارتها، أي موجات «التحرير الفَنّي» (كما يسميها الحويك)، وتعني أساليب الانطباعية والتكعيبية وغيرها. وما يتوجب قوله، في هذا السياق، هو أن الطلاب الوافدين للتعلّم الفَنّي (بعد سابقيهم، من أمثال: داوود القرم اللبناني في روما القرن التاسع عشر، ومحمود مختار المصري في باريس) كانوا مسبوقين بتوجيهات كلاسيكية بالضرورة، ولا سيما من «رعاتهم» الفَنّيين، الدينيين أو الحكوميين، وما كان لهم بالتالي أن يخرجوا عليها، عدا أنهم ما كانوا يعرفون بوجودها بالضرورة. إلّا أنهم كانوا مسبوقين أيضاً باحتياجات التصوير التي انتُدبوا لتعلُّمها، وهي حاجات المؤسَّسة الدينية أو الحكومية، ما يجد مثاله بطبيعة الحال في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي. والأكيد أيضاً هو أنه كان يصعب على هؤلاء «المبعوثين» أو «الطلبة الأحرار» (مثل جبران) أن يتابعوا مجمل الدروس والخبرات إن لم يكونوا قد حصلوا المستوى التمهيدي والإعدادي لها في مدارس سابقة ومستويات دراسية تؤهلهم إلى الانتقال إلى مستوى دراسي، جامعي.

لم تكن دراسة جبران نظامية، وهو ما يقوله جميل جبر في هذه العبارات: «بعد هذه المرحلة التمهيدية (في «الحكمة») لم يدخل جبران في معهد، ولم يتبع أي درس نظامي مدة طويلة، فإذا ثقافته العامة مزاجية، بعيدة عن المنهجية الأكاديمية» (ص 66). هذا ما جعله يختار، ويطلب خبرات بعينها، ومن دون غيرها، فيما للطالب أن يتعلَّم فنون: التشريح، و«البورتريه» (اللوحة الوجهية) و«الطبيعة الصامتة» واستنساخ أعمال فَنّيّة شهيرة (ابتداء من لوحاتها أو تماثيلها في المتاحف غالباً) وغيرها من دون تمييز بينها. وما عنى جبران من خبرته الفَنّيّة الباريسية تعين تحديداً في تعلّم تقنيات اللوحة الزيتية، ما سيظهر، إلى جانب رسوم الوجوه والهيئات، في أعماله الفَنّيّة اللاحقة بعد عودته إلى بوسطن. فبعض من صوَّرهم، وتمَّ ذكرُهم أعلاه، يعودون إلى ما بعد عودته من باريس، فيما راح يعمل بصورة ستبدو أكيدة أكثر فأكثر على بلورة نموذجه الخاص في التصوير.

> ما قام به جبران من رسوم فحمية انطلق من المعاينة (الجلسة الوجاهية)، أو من التذكر، إلّا أنه قام أحياناً واتكل على مطالعاته الأدبية، مثلما فعل في رسوم كثيرة لـ«مشاهير» الأدب العربي القديم

فما قام به جبران من رسوم فحمية انطلق من المعاينة (الجلسة الوجاهية)، أو من التذكر، إلّا أنه قام أحياناً واتكل على مطالعاته الأدبية، مثلما فعل في رسوم كثيرة لـ«مشاهير» الأدب العربي القديم (أبي نواس، أبي العلاء المعري، المتنبي وغيرهم)، إذ عاد إلى ما كُتب عنهم في المتون، لكي يعوِّض به عما فاتتْه معاينته. فيما لم يقصِّر في رسم معاصريه من الأدباء، من أمثال: فرنسيس مراش، أمين الريحاني، ميخائيل نعيمة وغيرهم.

ينتقل إلى باريس للدرس الفَنّي، بعد أن أصدر كتابه الأول، «الموسيقى»، في العام 1905، فيما نشرَ قبل هذا مقالات كثيرة، ما سيجتمع تحت عنوان كتاب: «دمعة وابتسامة»، قبل أن ينشر روايته «الأجنحة المتكسرة» في نيويورك، بعد انتقاله إليها في العام 1911. هذه الصلة بين الأدب والفَنّ سترافق جبران في فقرات حياته ومراحل إنتاجه، فيصور ويكتب، «باليدين»، إذا جاز القول(2)، من دون أن تتخلى الواحدة عن الأخرى(3). هذا ما تجلى في أدبه ذي الصورية العالية، ما مكّن الخيال نفسه من أن يكون شريكاً صانعاً، فما عاد الأدب يطلب «إصابة المعاني»، ووفق «مقاديرها» (حسب البلاغيين القدامى)، وإنما بات يجعل من سعة الخيال، من قوته، مولداً للأدب. وهو ما تجلى في الفَنّ نفسه، حيث إنه يبقى مشدود الصلة والنسب بمقترحات الأدب (ما سيتم التعرض له أدناه). هذه التجليات أشبه بـ«أوعية متصلة» لإبداعات جبران المختلفة، وهو ما يجد في بعض إنتاجه صورة «تنفينية» (إذا جاز القول) عنه. فغير جهة نشرية، وغير كاتب من معارف جبران، ستطلب منه رسوماً تصاحب إنتاجات الأدب: بعد عودته من باريس، تكلفه إحدى دور النشر («كوبلندواي») بتزيين كتب شعرية برسوم من فَنّه؛ كما نفذَ أكثر من رسم خاص بـ«كتاب خالد» لأمين الريحاني في العام 1911 (4).

هذا ما فعله بنفسه لإنتاجه، وهو ما يكتب عنه نعيمة بهذه العبارات: «وضع جبران لكتابه «النبي» اثني عشر رسماً. عشرة منها بالأدهان (الألوان) المائية، واثنان بالرصاص، وهما رسم «المصطفى» في أول الكتاب، و«اليد المبدعة» في آخره.

هوامش:

1 - يوسف الحويك: «ذكرياتي مع جبران، باريس 1909 - 1910»، حرَّرتها: إدفيك جريديني شيبوب، مؤسَّسة نوفل، بيروت، طبعة ثانية، 1976.

2 - تقع في كتاب د. نديم نعيمة: «ميخائيل نعيمة: طريق الذات إلى الذات»، بيروت، 1978، على رسمَي نعيمة بقلم جبران: ص 41 و42؛ كما رسم نعيمة جبران بدوره: ورد الرسم في كتاب نعيمة عن جبران، ص 220.

3 - تمنى جبران أن يكون ثلاثة أشخاص معاً: أحدهم يقابل الناس، والآخر «يبقى لوحده، ويعمل ويعمل»، والثالث «يرتاح». ثم يقول: «ينبغي على خليلك (متوجهاً إلى هاسكل) أن يغوص إلى أعماق الفرح وأعماق الألم كيما يعرف كيف يرسم صورة، أو يكتب شعراً».

4 -تقاضى عليها 50 دولاراً، حسب مذكرات هاسكل.



> يجمع «متحف جبران»، في بلدته بشرِّي (شمال لبنان)، غالب أعماله الفَنّيّة، ومقتنيات محترفه الأميركي، فضلاً عن مدونة صحافية ونقدية واسعة عن أعماله ومعارضه وكتابات النقاد والدارسين فيه. ولا يحتاج الدارس إلى كثير من الفحص والتمحيص للتعرف على المواد الأولية التي يقوم عليها بناء لوحاته الزيتية، إذ تشتمل على مواد معدودة: غمام، صخور، أفق، شعلة نار، طيور، أجساد بشرية... هذا ما يقرِّب التصوير من عناصر الكون المكونة له، فيكون الفنان أشبه بمن يصور «سفر تكوين».

في متحف جبران

ومن يَعُد إلى آخر المعارض الكبيرة التي خصصت له(1)، يتحقّق من الحاصل التالي: 440 عملاً محفوظاً في «متحف جبران»، منها 180 عملاً معروضاً. كما يمكن تتبع معارضه في حياته كما يلي: معرض أول في بوسطن، في العام 1904 (المذكور أعلاه)، (Fred Hollande Day, 1904).

ومعرض تالٍ في العام 1909 في(2) «معهد ويلسلي» (Wellesley College)، ثم معرض ثالث في نيويورك، في العام 1914، في «غاليري موتنروس» (Montross Gallery)؛ ومعرض آخر بعد ثلاث سنوات، في العام 1917، في صالة عرض «دول أندريتشارد» (Doll and Richards)؛ وفي السنة عينها في صالة عرض «نويدلر» (Galerie Nuidler)... كما اختار جبران رسوماً لكتاب أصدره الناشر ألفرد كنوف، في العام 1919، وهو بعنوان: «عشرون رسماً»: Twenty drawings: Alfred Knopf.

> 440 عملاً محفوظاً في «متحف جبران»، منها 180 عملاً معروضاً

إلّا أن هذه المعلومات- على لزومها- معالم في مسار، من دون أن توفر للدارس معرفة مزيدة بالإنتاج وبمراميه. فهي معالم تدلُّ على مراحل في إنتاجه، ما يعكس تنقلاته وتتابعاته، فيما تعكس كذلك مقادير التفاعل بين أعماله وأذواق الزوار والشراة والجامعين. وما يمكن قوله في هذا المجال هو أن المعلومات شحيحة لجهة

> كان لا يحب إطلاق عناوين على أعماله الفَنّيّة، إذ كان يقول: «هل يمكن حصر رؤية فنان في عنوان؟



التعرف على المزيد من هذه المعالم ومعانيها، إذ لا نمتلك صورة وافية عن معروضاته، من جهة، ولا عن علاقاته مع عالم الفنّ المحيط، من جهة ثانية.

هذا النقص الأكيد تخفف منه معلومات ومعطيات توافرت- في المراسلات خصوصاً- عن فَنّ جبران في نطاقه الخاص، بينه وبين نفسه، بينه وبين أعماله نفسها. بل يبدو جبران في ذلك أشبه بناقد نفسه، مثلما هو الروائي (فلوبير خصوصاً) حين يكتب في «يومياته» عن علاقته بالعالم السردي الذي يكتب عنه، ويتقدم في أمكنته وعوالمها.

إذا كان كتاب نعيمة في جبران يفيد في توفير شهادة باكرة عن جبران، ولا سيما عن قسم بعيد عن طفولته، أو عن أخباره الفَنّيّة الأولى، فإن كتاب توفيق صايغ: «أضواء جديدة على جبران» يفيد في التعرف المقرب على عالم جبران الفَنّي، ولا سيما في مراسلاته مع ماري هاسكل نفسها. فالكتاب يشتمل على رسائل لم تكن معروفة، ولا منشورة، ما يمنح الكتابة جانباً بوحياً، اعترافياً بمعنى من المعاني. تحفل هذه المراسلات بـ«أضواء جديدة» فعلاً، وتفيد أن جبران، على سبيل المثال، اطلع على أعمال فنانين مختلفين، من أمثال: ميكيلنجلو، وتيتيان، ودولاكروا، وماتيس، وتيرنر، ودوشان وغيرهم، ما له قيمة بالغة، إذ يعني اطلاعه على «مدارس» التصوير المتأخرة، من النزعة الاستشراقية (دولاكروا) إلى النزعة الانطباعية (ماتيس)، ما لا يجد الدارس أثره أبداً في تصوير جبران.

كما ترد في الرسائل التفاتات سريعة ولكن مركزة حول أعمال بعض الفنانين: يقول عن دافنشي إنه يصعب التمييز في لوحاته بين الذكر والأنثى، وهو ما يصعب كذلك في بعض أعمال جبران الفَنّيّة. كما يتحدّث عن لوحة لدوشان (ص 256) وغيره، فيما يصرف كثيراً من الكلام عن «الموديلات» (ص 264)، التي خبرها في باريس. ويُستفاد من هذه الرسائل أنه تولع باللون في فترة متأخرة (بعد العام 1911)، بعد أن كان «جباناً» (حسب لفظه) في التعامل معه؛ كما يعترف بأن ما فعله بداية رسوم، لا لوحات (ص 272). ونتعرف في الرسائل على أنه ما كان يحب تصوير المناظر الطبيعية، ولم يكن يستطيع رسمها، وعوّل على ألّا يرسمها قط؛ كما كان لا يحب إطلاق عناوين على أعماله الفَنّيّة، إذ كان يقول: «هل يمكن حصر رؤية فنان في عنوان؟».

يمكن التأكّد، بالعودة إلى إنتاج جبران الفَنّي (لا ما قيل فيه، منه أو من غيره)، من أنه يتوزع بين أدوات ووسائل صريحة في تتابعها: بين قلم فحمي، وألوان زيتية، ثم ألوان مائية، جامعاً بين أنواع فَنّيّة مختلفة: الرسم الوجهي (بما فيه رسمه لنفسه بالألوان الزيتية) بين وجاهي ومتخيل، اللوحات المتخيلة، اللوحات والرسوم





المتصلة بكتب الأدب، فضلاً عن رسم تكعيبي واحد له (صايغ، م. س.، ص 255)، في ما توافر من إنتاجه. ويستطيع الدارس التوقف بالمقابل عند أنواع فَنّيّة رائجة في زمنه، أو مستمرة فيه، من دون أن يقترب جبران منها أبداً، ولا سيما لوحات المشاهد الدينية أو التاريخية أو الطبيعية (التي عاد إليها أكثر من فنان عربي في مرحلة البدايات، مثل داوود القرم وحبيب سرور وصليبا الدويهي وغيرهم).

ما يمكن ملاحظته في عدد من أعمال جبران، هو أنها تمتاز بقياساتها القصيرة، ما يشير خصوصاً إلى كونها وليدة المحترف- الصغير في حالته، وإلى ضيقه بالتالي. كما يمكن ربط عدد من أعماله بالمطبوعة نفسها، بين جريدة وكتاب، إذ إن اللجوء إلى رسم «المشاهير» كان يلبي حاجات زمنية، إخبارية، بينة؛ وهو ما يعني علاقة تواكلية بين الصورة الفوتوغرافية (والمحفورة الطباعية- الزنكوغرافية) وبين الرسم الفَنّي. بل يمكن القول إن علاقة جبران بالرسم، أي بالتدوين الفَنّي فوق ورقة، بقيت تتحكم بفَنّه، حتى حين ابتعد عن الورقة كحامل مادي، صوب القماشة الزيتية: من يراجع الخلفيات التصويرية في عدد من لوحاته يتحقّق من كونها سديمية أشبه بخلفية ورقة، بمعنى من المعاني؛ كما في إمكانه ملاحظة أمر أهم، وهو أن الأجساد التي ترتسم في اللوحات لا تحلّ في أمكنة ذات مواصفات طبيعية (ما خلا بعض التضاريس الطبيعية أحياناً)، بل تحلُّ فوقها حلول الرسوم على الورق. وهو ما يتضح في علامات فَنّيّة أخرى، مثل اختفاء لعبة الضوء فيها، إذ تقع الأجساد في فضاء لوني، لا يشير إلى انعكاسات أو ظلال، وهو ما يقوم عليه الرسم بالقلم الرصاص أو الفحمي في الغالب، وفوق الورق. وإذا ما ظهرت في اللوحات جبال وصخور فإنها تظهر من دون انعكاسات الشمس عليها. هنا ما يظهر خصوصاً في الأجساد، القريبة من تصاوير الملائكة في التصوير الإيطالي «النهضوي»، حيث إنه يلونها بقلم من رصاص، مبقياً ومشدّداً على تقاطيع وخطوط الرسم فيها، لا على «عجينتها» المادية واللونية بالتالي. ولا نبالغ بالتالي بالقول إن جبران بقي مشدوداً إلى قلمه، حتى حين انحاز إلى اللوحة الزيتية أو المائية.

> جان ماري امرأة مناضلة، لها «يدان قويّتان»، يصفهما رامبو بـ«الشاحبتين»؛ من فرط العمل أو نقل الأسلحة

هوامش:

1 - «جبران خليل جبران: في آفاق الرسم»، متحف نقولا سرسق، بيروت، 2000.

2 - وجب ذكر مشاركة فَنّيّة له، أثناء إقامته في باريس، في العام 1909، في «معرض الخريف» المعروف، إذ عرض فيه عمل «الخريف» من ثلاثة أعمال للعرض.

بدون نسبٍ فنّي!



إذا كان للدارس أن يجد لجبران نسباً فنّيّاً، فإنه لن يجده في زمنه، على الرغم من العلاقة القوية التي جمعته بشخص رودان وبفنّه. تقول ماري هاسكل، عند رؤيتها بعض مائيات جبران (على ما ورد في كتاب صايغ): «سيتحدث الناس عن رودان عندما يرون هذه المائيات. لكن رودان يعبر عن النفس فيما أنت تعبر عن نفس النفس...».

> تلاحظ ماري هاسكل، في رسالة إلى جبران في العام 1915، شبهاً بين رسومه ورسوم وليم بلايك

كما لم يجد جبران نسبه في الفنّانين المستشرقين، ولا الانطباعيين، ولا مصوري اللوحات الدينية ذات الإخبار التوراتي والإنجيلي (كما تعرف عليها جبران في الكنائس اللبنانية منذ نعومة أظفاره)، وإنما سيجده في فنان «النهضة» الإيطالية الأول: ليوناردو دافنتشي (1452 - 1519). يقول فيه (في مراسلة في مايو/أيار من سنة 1915، واردة في كتاب جبر المنكور): «إنه أبدع شخصية في الدنيا. صورته- يسوع ومريم وأمها والحمل- أروع صورة» (ص 74): يكفي العودة إلى ملائكة دافنتشي الطائرة لكي تتحقّق من نسب الأجساد المتشكلة بحرية فائقة في لوحات جبران.

كما تلاحظ ماري هاسكل، في رسالة إلى جبران في العام 1915، شبهاً بين رسومه ورسوم وليم بلايك، ما يجعل جبران يردّ عليها بالقول: «عالمه (وليم بلايك) لا يمكن أن تراه إلّا عين العين، ولا يمكن أبداً أن تراه العين ذاتها» (صايغ، م. س.، ص 207). وهو نسب آخر لجبران، استجمع فيه الشخص والفنّ في الوقت عينه.

تعرّفَ جبران على وليم بلايك في بوسطن، ووجدَ فيه رفيقه الروحي على أكثر من صعيد: شاعر ومصور، وله رؤى... وهو ما حلم به جبران منذ عمره الباكر: «جئت لأقول كلمة وسأقولها (...) جئت لأكون للكلّ وبالكل»(16). وكان بلايك يبني رسومه على استعارات، وعلى أجساد. ولقد تمّ العثور، في محفوظات جبران الكتبية، على عدة كتب عن بلايك: كتاب اليزابيت لوتر عن «فن وليم بلايك»، الذي أهدته إياه هاسكل في العام 1911، وكتاب «تصاوير وليم بلايك» وكتب كثيرة غيرهما. ويستخرج جميل جبر من على ورقة أحد الكتب هذه العبارة لهاسكل تقول فيها: «شبهٌ منهل بين جبران وفنّ صديقه»، أي بلايك (م. س.، ص 72). كما يقول لها جبران: بلايك هو الأعظم بعد شكسبير. لكنه لا يُفهم عن طريق العقل. عالمه لا تدركه العين بل عين العين، أي الحدس. عند بلايك يغلب الإدراك على التعبير، على عكس سوينبرن» (جبر، م. ن.، ص 72).



يفيد كتاب جميل جبر، في التعرف إلى مكونات جبران الثّقافية، منذ دراسته في مدرسة «الحكمة» في بيروت: حيث اطلع على الكتب الدينية، وكتابات رجالات «النهضة»، وبعض كتب الرومنطيقيين الأوروبيين. وأكد جبر هذه المعلومات، بعد أن اطلع بدوره على كتب محفوظة في مكتبة جبران، ولا سيما الكتب الدينية منها وبعض كتب الأساطير (التي أهداها له المصور داي قبل مجيئه إلى لبنان للدراسة). وقد كتب جبران عبارات على بعض هذه الكتب تدل على ملكيته لها، كما رسم فوقها رسوماً أحياناً، مثل: غروب الشمس ويوحنا الحبيب. ويؤكد جميل جبر (من دون غيره، ومن دون أن نعرف مصدر معلوماته) أن جبران: «كثيراً ما تردّد إلى مرسَمَي حبيب سرور وداود القرم، وراقب أعمال الرائدَين البارزَين في الرسم اللبناني، المعجبَين مثله بروائع النهضة الإيطالية» (ص 76). كما اطلع جبران، أثناء عيشه في بوسطن، ومنذ احتكاكاته الأولى بوسط بوسطن الثّقافي، بعدد من الأدباء، من أمثال: موريس ماترلنك، الفيلسوف إمرسون، كارليل وغيرهم...

قد يكون البحث عن بناء النمط الفنّي الغالب في فَنِّ جبران أشبه بعمليات تفكيك لفسيفساء متعدّدة العناصر، وعلى مقادير من التداخل بين عناصره: فإذا كانت معرفة جبران بهذه الأساطير والآداب والفلسفات ترقى إلى قراءاته الأولى في بوسطن، فإنه انتقل إلى رسم الجسد في باريس، في تعلّمه الفنّي، ولقد كان من دون شك للجسد المنحوت عند رودان أثره البين في خيارات جبران؛ وهو ما يجتمع بدوره مع «ملائكة» دافنتشي...

> كان من دون شك للجسد المنحوت عند رودان أثره البين في خيارات جبران

لفَنّ جبران صلة أكيدة بما قرأ، بما اطلع عليه فَنّاً وثقافة، على أن هنا وناك يُعيّنان في منظور أو رؤية للفَنّ لا تعدو كونها تواصلاً، بواسطة الكلمة والخط، بين معتقدات ورؤى تأكدت في تطلعات جبران. وهنا يعني كنلك أن نوازع جبران إلى الفَنّ لم تكن فَنّيّة بالخالص، ولم تصدر عن هوى تلقائي في الرسم، أو عن طلب مهني بالنات، وإنما تولدت في نوع من الاستحضار لعالم كان يتراءى له بقدر ما يسمو إليه.

لهنا يبدو كلام جبران عن فَنّه أشبه بلحظة تجلٍّ لهنا العالم، إذ يقول: «عندما أعكف على الرسم، وأنتج شيئاً جيداً قليلاً، أو يستحق التقدير، يجيء نلك على غير وعي مني. وعقب انتهائي من الرسم بثلاث أو أربع ساعات، لا أستطيع أن أقول لك شيئاً، وأنا على خلاف نلك في كتابتي. فأنا أعرف عما أكتب، في حين أني أجهل لما أنا أرسم أو أصور» (رسالة لماري هاسكل، في يوميات 20 أغسطس/آب من سنة 1920). وهو ما يشدِّد عليه في أكثر من مقال ومخطوط: «إن العمل الفَنّي ضبابة تُجمع فتنقش صورة»؛ أو: «في الفَنّ كلّ أسرار الطبيعة مختبئة، وكلّ عناصرها رابضة» (مخطوطات جبران).

لهنا فإن الحديث عن تأثر جبران بدافنتشي، أو رودان، أو بعالم أورفيوس، لا يكفي أبداً لفهم المسعى الجبراني في الفَنّ... هنا ما قاله لماري هاسكل في هنه العبارات: «هل طرازك في الكتابة مثل طرازكَ في التصوير؟ ولماذا اخترتَ هنا الطراز؟»، فيجيب: «لعله اختارني ولم أختره. لقد وجدتُني ماشياً في هنه الطريق دون علم أو قصد مني. ولكلٍّ طريقه في ما يعمل. عندما بدأت بالتصوير لم أقل لنفسي: - هونا الطريق الكلاسيكية أو الحديثة أو الرمزية أو كثير سواها، اخترْ لك واحدة منها. بل ما شعرتُ إلّا وقلمي يرسم رموزاً لما يجول في خاطري من خيالات وأفكار وعواطف. يحسب البعض الفَنّ في تقليد الطبيعة. والطبيعة أعظم من أن تُقلد. ومهما تسامى الفَنّ لا يأتي بمعجزة من معجزاتها. ومن ثم فما الحاجة إلى تقليد الطبيعة، وهي محسوسة لكلّ ني حس؟ إنما الفَنّ أن نتفهم الطبيعة، ونؤدي معانيها للنين لا يفهمونها. الفَنّ أن نؤدي روح الشجرة، لا أن نصور جذعاً وفروعاً وأغصاناً وأوراقاً تشبه الشجرة. الفَنّ أن نأتي بضمير البحر لا أن نرسم أمواجاً مزبدة أو مياهاً زرقاء هادئة. الفَنّ أن نرى



في المألوف ما ليس مألوفاً. لنلك أبتعد في التصوير وفي الكتابة عن كلّ مألوف لأتوصل فيه إلى ما فيه من معانٍ وألوان غير مألوفة (...). تلك هي طريقي. وهي تعرفني وأنا أعرفها. حتى ليخيل إليّ في بعض الأحايين أني سلكتها قبل أن ولدت. فأنا لا أكاد أبلغ عطفة فيها حتى أشعر بما بعدها. ولا أعرف عنها قيد باع إلّا أعرف أنني انحرفت قيد باع. فأعود إليها».

الحديث عن تأثر جبران بدافنتشي، أو رودان، أو بعالم أورفيوس، لا يكفي أبداً لفهم المسعى الجبراني في الفَنّ

هامش:

1 - جبران خليل جبران: «المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران»، المؤلفات العربية، بيروت، 1964، ص 233.



مرزوق بشير بن مرزوق

الثّقافة.. ترف أم ضرورة ؟

كثيراً ما نستحضر السؤال التالي، خصوصاً عند وضع أولويات التخطيط الاستراتيجي أو في أوقات الأزمات الاقتصادية: هل الثّقافة ترف أم ضرورة؟، وتعتمد الإجابات على موقف المستجيب من الثّقافة وفهمه لها ولأهميتها في المجتمع، ويظهر ذلك بوضوح في الاستراتيجيات والرؤى الوطنية التي أصدرتها معظم دول مجلس التعاون في السنوات القليلة الماضية، حيث ركَّزت معظم تلك الاستراتيجيات على ركائز أساسية مثل البيئة والاقتصاد والتعليم والركيزة الاجتماعية، وتمَّ استبعاد ركيزة أساسية وهي الركيزة الثّقافية، بدعوى أنها مرتبطة بالركيزتين الاجتماعية والتعليمية، ما يضع الثّقافة في مسار ثانوي أو ترفي ضمن مسارات التنمية الوطنية الأخرى.

دائماً ما تواجه الثّقافة التي تشمل الفكر والأدب والإبداع والفنون المختلفة، تحدّيات ومتغيّرات في النظرة إليها بين الحين والآخر، وهذه التحدّيات والمتغيّرات مرتبطة بالمتغيّرات الوقتية، مثل المتغيّر السياسي المعتمد على الانفتاح أو الانغلاق وهامش حرّية التعبير المسموح به، وعلى التغيُّرات والاجتهادات المتبدِّلة في تفسير النصّ الديني، التي ترى في الفنون- على وجه الخصوص- مجالاً للتحريم المطلق أو التمسُّك بالوسطية فيه، أو انتقاء وحذف ما يساير التفسير الشرعي له. كما على الثّقافة أن تتحمَّل الأزمات الاقتصادية عند النظر إليها على أنها ترف يمكن الاستغناء عن نشاطه وتوفير موازناته.

طرح الزميل الدكتور محمد الرميحي في مقالٍ له في إحدى الصحف العربية استفهاماً: هل الحديث عن الثّقافة ترف؟!!، ويرجِّح الكاتب بأن ظهور المشكلات المستعصية في الأصل هو غياب الثّقافة الكلية، أي القناعات والأفكار التي تجعل الواحد منا يفعل هذا ولا يفعل ذاك من تصرُّفات، ولو عدنا إلى الركائز التي تطرحها الاستراتيجيات الوطنية في دول الخليج، سنتأكد بأنها وفي غياب البعد الثّقافي تصبح ركائز ناقصة وغير مكتملة، فلا يمكن أن ننجز ركيزة البيئة والمحافظة عليها، أو تطوير الاقتصاد الوطني، في غياب قناعات ثقافية من الأفراد، فالثّقافة هي التي تشكِّل وعي الفرد وسلوكه وتصرُّفاته أو حتى قيمه وأخلاقه، وهي التي تنجز تلك الركائز وتتبنّاها وتصبح جزءاً من أهدافها وسلوكها، فإذا اعتبرنا ركائز الاستراتيجيات الوطنية هي خارطة الطريق لتطوُّر المجتمع، فالثّقافة الكلية هي المرشد لتلك الخارطة والمحفز للسائرين على دروبها.

لقد تمكَّنت الكثير من البلدان، التي كانت تضع للثّقافة أولوياتها في مسيرة المجتمع، أن تجتاز الكثير من المحن، بفضل الوعي والسلوك اللذين شكلتهما الثّقافة في وعي ووجدان المجتمع، وكان رصيد الأمة الثّقافي هو الزاد الذي تتزوَّد به الأمة عندما تضيق بها السُبل، فلقد عزّزت القيم والأخلاق والعادات الحميدة المجتمع الخليجي، وساعدته على تجاوز أزمنة الاختناقات وضيق العيش، فتمكّن بحرفه وصناعته التي أنتجتها ثقافته، وكذلك بفنونه، أن يحافظ على عِزّته، ويستثمر ثقافته في أبواب ومصادر بديلة لعيشه ورزقه.

وهنا تأتي أهمية الركيزة الثّقافية التي يجب أن تكون هي الأساس والمقدّمة للاستراتيجيات الوطنية، وهذا ما فعلته دول مثل ماليزيا، وسنغافورة، وكوريا الجنوبية، وقبلها اليابان الخارجة من حرب حصدت فيها الأخضر واليابس، عندما التفت الواضعون لاستراتيجيات نهضتها على ركيزة ثقافة الأمة واستدعائها وشحنها لبناء مجتمع جديد.

في الحقبة الاستعمارية المباشرة والحقبة غير المباشرة، كانت الدول الاستعمارية تبدأ مرحلة التغيير لشعوب مستعمراتها بالجوانب الثّقافية، بدءاً من إضعاف لغة تلك الشعوب، والتخطيط للتعليم فيها، وانتقاء ما يستوجب قراءته، وإضعاف العقيدة الدينية للمجتمعات بكافة الوسائل، لأن المستعمر يدرك الأهمّية الثّقافية للمجتمع، بأنها السد المنيع للتسلُّل إلى عقل الأمة ووجدانها، فمتى تمكَّنت من إسقاط ذلك السد يصبح ترويض الأمة وتوجيهها أمرين يسيرين.

لقد اعتبرت منظمة اليونسكو بأن الثّقافة هي العنصر الأساسي في منظومة التنمية المستدامة، لذلك تتحوَّل كلّ الخطط الوطنية الاستراتيجية حبراً على ورق إذا غابت ركيزة الثّقافة، أو اُختير لها عنوان جانبي، فالثّقافة إذاً ضرورة وليست ترفاً.



يمنى العيد

السيرة الذاتية، عند الكاتبة والناقدة اللبنانية يمنى العيد، لا تنفصل عن سيرة لبنان وأحواله في مرحلة زمنية مليئة بالتناقضات السياسية والحروب. تروي هذه السيرةُ الذاتَ بقدر ما تروي الآخر، لكن من غير أن تتماهى معه، وتكشف عن جوانب مهمّة من الواقع الاجتماعي، والواقع الثّقافي. وهنا ما يطالعنا في كتابَيْها الأخيرَيْن: «أرق الروح»، و«زمن المتاهة» الصادرَيْن عن دار الآداب في بيروت. وقد صدرت، مؤخَّراً، عن دار «لارماتان» الباريسية، الترجمة الفرنسية للجزء الأوّل من هذه السيرة تحت عنوان «بعيداً عن الحجب»، وتحمل هذه الترجمة توقيع ليلى الخطيب توما. «الدوحة» قابلت الكاتبة في باريس، فكان هذا الحوار الشامل:

يمنى العيد:
مضى زمن النقد

حوار: أوراس زيباوي (باريس)

■ بدايةً، ماذا يعني لك صدور «أرق الروح» باللغة الفرنسية؟

- صدور «أرق الروح» باللّغة الفرنسيّة تعبير عن رغبتي في التواصل مع الآخر، الفرنسي، بشكل خاصّ.

في قسم كبير من هذا الكتاب، تحكي السّاردة عن علاقتها بالحضور في بلدها؛ فهي ترفض هذا الحضور الذي له صفة الانتداب والذي أصابها برصاصه، وهي- أيضاً- ترغب، بل تشعر بحاجتها للتزوُّد بثقافته.

الروح المؤرِّقة هي روحٌ حريصة على استقلال وطنها، وهي، في الآن نفسه، تشعر بحاجةٍ إلى الانطلاق أبعد من حدود هذا الوطن.

أعتقد أنّ القارئ الفرنسي معنيٌّ بقراءة هذا الكتاب.

■ يبدأ الكتاب بالبحث عن نفسك بين اسمَيْن: اسمك الأصلي حكمت، والاسم المستعَار يمنى، هل يختزل التوقّف عند هذَيْن الاسمَيْن صراعاً بين الاسم الأوّل وموروثه والتقاليد، والاسم الثاني، الذي أردته أن يكون مرادفاً لمسارٍ شخصي منفتح على العصر والحداثة؟

- كنتُ أبحث عن ذاتي بما هي ذات مسكونة بهاجس الحياة والموت، وتعاني، في الآن نفسه، طعم الموت الذي عرفته باكراً.

كان طعم الموت هنا على علاقة وثيقة بوعي غيبيّ لا يحفل بالمعرفة، ويستند إلى تقاليد إيمانيّة موروثة. هكذا، كنت أرى الصغار يموتون في دارنا الكبيرة، قبل أن يروا الحياة. حين تركتُ اسمي كنتُ أشعر بأنّي أترك موروثه وكلّ ما يرتبط به من تقاليد، ولم يكن اسم يمنى سوى حلم لصياغة ذات تتمتّع بوعي معرفي منفتح- كما تقولين- على العصر والحداثة.

■ الطفولة حاضرة بقوّة في هذا الكتاب، وهي طفولة مفتونة بجمال مدينتك صيدا، وبحرها، وبساتينها، وهي، في الوقت نفسه، مطبوعة برصاص الانتداب الفرنسي الذي أصابتكِ منه رصاصة في أثناء مشاركتك في تظاهرة. هل تركَ هذا الحدث أثره على توجّهاتك السياسيّة والثّقافية اللاحقة؟

- صحيح. إنّه المكان الأوّل الذي له، في مخيّلتي، جماليّته، ولقد وددْتُ أن أكون أمينةً لذلك الزمن، لبراءته ولتلك المسرّات الغامرة؛ لهذا كتبتُ عن ذلك الزمن بلغة تعبيريّة شعريّة تقارب لغة الطفلة، وتعبّر، في الآن نفسه، عن مشاعرها.

لكن رصاص الانتداب أصاب براءتي. كنت طفلة، ولم أشارك في مظاهرة. هي مجرّد صدفة جعلتني أصل متأخِّرة، بعد أن أمرتْ مديرة المدرسة زميلاتي، في صفوف الحديقة، بالعودة إلى بيوتهنّ. هكذا اندسستُ بين جمع من التلميذات، أهتف بحماس مثلهن، دون أنْ أدري إلى أينَ كنّ سائرات.

لقد عانيْتُ من هذه الإصابة، غير أنّ توجُّهاتي: السياسيّة، والثّقافية كانت بأثرٍ من أجواء التعصّب التي عاينتُها في محيطي، كما كانتْ بأثر من رغبتي في التحرُّر والسعي لسيادة الوعي المعرفي. أجواء زملائي في الجامعة، اللّقاءات مع بعض المثقّفين اليساريّين، حضور الندوات، قراءاتي... كلّ ذلك كان سبيلي لتحقيق حلم التغيير الاجتماعي.

■ خصّصت حيّزاً مهمّاً، في الكتاب، عن تجربتك في ثانويّة صيدا الرسميّة للبنات، حيث كنت مديرة لها، وبدا كيف أنّ



التوجُّه الذي قمت به كان يرتكز على هاجس الخروج من الانتماء الطائفي والعصبيات المرضيّة. في رأيك، ما الذي حال دون خروج لبنان من نظامه الطائفي، على الرغم من حرب أهليّة دامت خمس عشرة سنة؟

- كان ذلك زمن البناء الوطني للبنان، واهتمام الدولة بفتح المدارس الثانويّة، وتعليم الفتيات. ولم يكن يومها قد مضى على تخرّجي في الجامعة أكثر في ثلاث سنوات. هكذا، وجدت نفسي أنخرط في هذا المشروع الوطني التعليمي، رغم أنّي لم أكن أحبُّ العمل الإداري، فخلال ما يقارب الخمس عشرة سنة (1963 - 1977)، تحوّلت الثانويّة من مدرسة تضمُّ صفَّيْن ثانويَّيْن إلى صرح يضمُّ ألفاً وأربعمئة فتاة. كانت الثانويّة أنموذجاً لوطنٍ صغير، قوامُه تحصيل المعرفة، والعمل المشترك، وتربية الذات على أسس العدالة في التحصيل، والاحترام المتبادل بين مختلف مكوّنات هذا الصرح.

مثل زهرة، كان لبنان يتفتّح على مزيد من الرغبة في النموّ والتقدُّم. الحربُ الأهليّة، التي أشعل فتيلها باغتيال معروف سعد (1973)، ثم بحادثة بوسطة عين الرمانة (1975)، كانت ضدّ خروج لبنان من نظامه الطائفي؛ كانت لتدمير ما انبنى تعليميّاً، وثقافيّاً، واجتماعيّاً، من أجل إقامة نظام وطني بديل للنظام الطائفي.

كان ممنوعاً على لبنان، إقليميّاً ودوليّاً، أنْ يشكّل مثالاً للتغيير في العالم العربي. لقد بدا التحرُّر الذي هدف إليه لبنان مرضاً معدياً، جرى السعي (إقليميّاً ودوليّاً) للقضاء عليه. هكذا، اغتيل كمال جنبلاط زعيم الحركة الوطنيّة، ثم جرى تصفية مفكّري اليسار، وعدد من المثقفين المناهضين للنظام الطائفي.

▣ تابعت، في أعمالك النقديّة، (وماتزالين) رصد المشهد الروائي العربي، كيف تنظرين إلى واقع الرواية العربيّة، الآن؟

- متابعتي للرواية العربيّة كانت بهدف البحث في العلاقة بين المتخيَّل وبنيته الفنّيّة. أو - بكلام أوضح- البحث في العلاقة بين ما ترويه الرواية (أي الحكاية، التي غالباً ما تحيل على المعيش، أي على مرجع حيّ) وبين كيفيّة ما ترويه الرواية (أي عمليّة البناء الفنّي). وباعتبار هذه العلاقة، يمكنني القول إن الرواية العربيّة هي، اليوم، أكثر أنواع الأدب اهتماماً وشغفاً بالتعبير عن الذات، وعمّا نعيشه ونعانيه من ويلات الاقتتال والدّمار. هي ظاهرة، فقد عمَّ الإقبالُ على كتابة الرواية البلدانَ العربيّة، بل هي طفرة، لم يعد معها السرد الروائي يلتزم بما كان يلتزم به، قبل، من قواعد فنّيّة، أو يحاول التجريب لاستحداث قواعد بنائيّة أخرى، شأنه في الثلث الأخير من القرن الماضي. كأنَّ ثقل الأحداث وكثافتها، من جهة، وتعقُّدات الوضع المعيش وفداحته، من جهة ثانية، دفعاً إلى سردٍ مفتوح، يتجاوز قيود الشكل.

تميل الرواية العربية، اليوم، إلى تجاوز السرد المعهود. يسعى بعض هذا السرد إلى أنْ يرتقي، فَنّيّاً، ببناء عالم روايته، إلى مستوى إنساني عامّ، بينما لا يكترث بعضه الآخر- وهو الغالب- بعمليّة البناء الفنّي، و- بشكل خاصّ- بمقتضيات السّياق السردي من حيث علاقته بالزمان والمكان.

ويمكن القول إنَّ الرواية العربيّة، اليوم، بحاجة إلى التعبير عن الذات، وإلى ابتداع متخيَّل، هو بمثابة حياة أخرى بديلة، تتغلّب بها هذه الذات على زمنها. ولئن كان للسرد الروائي العربي، اليوم، طابع الطفرة، فإنَّ الزمن سوف يغربل هذا النتاج الفَنّي، شأنه مع بقيّة الفنون.

▣ إلى أيّ مدى تواكب الحركة النقديّة في العالم العربي، اليوم، الأعمال الأدبيّة، شعراً ونثراً؟

- لقد مضى زمن طه حسين وعبّاس محمود العقاد، كذلك محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ورئيف خوري... يوم كان النقد يتّخذ طابعاً فكريّاً، ويربط بين الأدب والثّقافة ونهوض المجتمع. ولعلَّه مضى- أيضاً- زمن النقاش النقدي الحادّ حول الحداثة وقصيدة النثر والبنيويّة ومناهج النقد الحديث التي أولت أدبيّة الأدب أهميّةً أولى، وعزلتْ النصوص عن مرجعيّاتها الاجتماعيّة، وقالت بموت المؤلِّف... لم يعد النقد يحفل بالتنظير وبدراسة النصوص الأدبيّة من منطلقات فكريّة ثقافيّة. ويمكن القول- إذا ما استثنينا الدراسات الأكاديميّة- إنَ ما يغلب على النقد، اليوم، هو قراءة النصوص قراءةً تقييميّة هي، أحياناً، بمثابة آراء وأحكام تجعل مِنَ النصّ رهينةً لها.

أعتقد أنَّ أهمّ الأسباب التي تفسّر حال النقد هذه، هو انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، والنشرالإلكتروني، ووفرة النتاج الأدبي، ليس، فقط، بدافع الرغبة أو الحاجة للتعبير، بل- أيضاً- بسبب النشر المدفوعة تكاليفه، والذي تروِّج له بعضُ دور النشر. ولعلَّ هناك سبباً آخر، هو انتشار ظاهرة الجوائز، فهي بمثابة تقييم نقدي من الدرجة الأولى، قد يُغني عن رأي النقد والناقد.

نحن نعيش، اليوم، فترة تحوُّل تاريخي ثوري، لها طابع الفوضى... لا الفوضى الخلّاقة كما يقال، بل التي تتراجع، بسببها، أهمّيّة بعض النتاجات: الأدبيّة، والفَنّيّة، أو تتغيّر وظائفها وأهدافها لحساب نتاجات أخرى، وقد يكون ذلك مدعاة للنقد كي يبحث عن سبل جديدة لممارسته!! لا أدري، وإن كنتُ واثقة بأنّه يبقى للنقدُ أهمّيّته، وأنَّ عليه أن يسعى ليتمنهج، معرفيّاً وثقافيّاً، كي تكون له فاعليّته التثويريّة، في عمليّة التحوّل التاريخي التي نعيشها إلى اليوم.



أمير تاج السر

شخصيات مهمّة

لطالما كنت مُغرماً بالشخصية الإنسانية عموماً بمختلف صفاتها وأمزجتها، وسعيت كثيراً إلى قراءة العالم المحيط بي والبعيد أيضاً عبر شخصيات صادفتها أو قرأت عنها، وعندي يقين أن الشخصية هي مفتاح العمل السردي، وكلما أتقن الكاتب رسم شخصيته، أتقن كتابة حركتها وتفاعلها في النصّ الذي يكتبه، وبناءً على ذلك تجدني أسير أعمال وروايات عدّة كُتّاب مختلفين، فقط لأنني فهمت الشخصيات وأخذت أتابعها بشغف داخل النصّ الروائي.

من هذه الشخصيات المؤثرة في رأيي شخصية «يمام»، الدليل التركي الذي صادفته «دسديرا» الإسبانية، أو «دسي» كما يختصر اسمها، في رواية «الوله التركي» للكاتب الإسباني أنطونيو غالا، ووقعت أسيرة عشقه حتى ضاعت حياتها. لقد رسم غالا «يمام» بريشة مبدعة، لم يرسمه وسيماً منسق الجلد وفتى أحلام، كما يتوقّع أن يكون لرجل شرقي ستسقط شقراء إسبانية في حبه، وإنما رسمه رمزاً مُختلفاً بتوافه لن تلتفت إليها فتاة في العادة، ولكن تلتفت إليها سائحة قادمة من بعيد. أعني هنا ما يشدّ من غير أن يبدو شاداً، وما يوقد الهوى في القلب من دون أن يكون ناراً لاهبة. ولذلك تبدو «الوله التركي» بهذه الشخصية وغيرها من الشخصيات الأخرى، رواية ذات طعم لا يمكن أن يُنسى. أيضاً فرناندو داثا في «الحب في زمن الكوليرا» للعظيم ماركيز، الشخصية التي تجعلك تتساءل طوال الوقت: بأي ريشة رُسمت هذه الشخصية؟ وبأي إزميل نُحتت؟ ولو عرجنا للأدب العربي نجد تلك النماذج موجودة بكثرة، وتزيّن النصوص كأبهى ما يكون التزيين. مَنْ ينسى «السيد» في «ثلاثية» محفوظ؟، مَنْ ينسى «نيقولا» في «فساد الأمكنة» لصبري موسى، وكذا شخصيات محمد مستجاب الساخرة المجنونة، وغير ذلك من الأعمال العظيمة للكتّاب العظماء.

أنا أجزم وبوصفي كاتباً أن الشخصية لا تُرسَم من الخيال إطلاقاً، وإنما هي شخصية موجودة تعرّف إليها الكاتب ذات يوم وركدت في خياله انتظاراً للبزوغ في نصّ سيكتبه. وغالباً ما تأتي حين يجيء وقت كتابتها بزي جديد وإضافات جديدة، وهكذا هي تصنع نفسها داخل النصّ.

سؤال: هل كلّ الشخصيات التي يصادفها الكاتب موحية؟

بالقطع لا، هناك شخصيات تبدو شديدة البريق، يُخيّل للكاتب أنها شخصيات مثالية للكتابة وما يحيط بها من بريق يوحي بأن كتابتها سهلة، لكن ربما لا تكتب قط وتأتي شخصيات معتمة، لتمنح الضوء بديلاً عنها. ومن تجربتي، فقد ظللت أتابع مسناً آسيوياً فيه كلّ خصائص الكتابة الناجحة، لسنوات طويلة وأدوّن ما يمنحه من إيحاء في كلّ مرّة أراه فيها، حتى اختفى، ولم يظهر في أي من الروايات التي كتبتها. كان الرجل قليل الحديث، لكن زيه الذي يرتديه، كان مُميّزاً جداً، زياً ملوّناً بالأخضر والأحمر والأصفر، كان يحمل حقيبة جلدية مُمزّقة، وخالية من أي شيء، وأيضاً مُسجّلاً قديماً بدا لي من تلك الأجهزة التي لم تعدّ تصنع الآن، وأغرب ما فيه، هو مشيه الطويل، يمشي ربما عشرين أو ثلاثين كيلومتراً في اليوم، ويأتي للعيادة يشكو بأن قدمه مكسورة، ولا يستطيع المشي.

كذلك جمعت مئات الوثائق والصور والتحقيقات الصحافية عن رجل اشتهر منذ عدّة سنوات، وبدا لي موضوعاً شائقاً لكتاب، وحين جلست لأكتبه، لم تخرج كلمة واحدة.

إذن الكاتب لا يتبع هواه، في كتابة الشخصية، ولكن يفكّر وينتظر ما تمنحه شخصية ما، أراد كتابتها.

"أخيراً، وبعد أكثر من نصف قرن، وضعت الحرب الأهلية الكولومبية أوزارها، وتمّ التوقيع، في سبتمبر/أيلول الماضي، على اتّفاقية سلام تاريخية بين رئيس البلاد خوان مانويل سانتوس وزعيم وقائد (القوّات المسلّحة الثورية الكولومبية FARC) "تيموليون خيمينيث" الملقَّب بـ"تيموشينكو"، الذي صرَّح قائلاً: «لقد حلَّ وقت إغلاق البوّابة في وجه أنصار العُنف»، بينما اعترف الرئيس الكولومبي بقوله: «أنا متأكِّد من أن الشعب الكولومبي يمتلك من الذكاء ما يتيح له أن يفكِّر بأنه ليس سلاماً في صورة الكمال، لكنه أفضل من 20 أو 30 سنة إضافية من الحرب».

الحرب والأدب الكولومبي

نصف قرن من الانتظار

خالد الريسوني



المتأمِّل في تاريخ كولومبيا ما بعد الاستقلال يتوقَّف، دوماً، أمام لحظات توتُّر وعنف وحروب أهليّة ممتدّة الجذور، حروب كانت تغذّيها، باستمرار، صراعات سياسية تاريخية بين أحزاب وحركات سياسية متباينة الرؤى والمواقف، اتّخذت من السلاح، عوض الحوار، وسيلةً لحسم خلافاتها وللاستيلاء على السلطة وممارسة الحكم. من هنا، يمكن اعتبار اصطلاح «جمهورية الموز» كنايةً ذات مغزى عميق وغنيّ بالدلالات في السياق الكولومبي، على وجه التحديد. ولعلّ الصراع المسلّح، للاستيلاء على السلطة في كولومبيا، تمتدّ جذوره إلى الحرب الأهلية الكولومبية الأولى سنة 1839، وهي الحرب المعروفة بحرب الأديرة أو حرب الزعماء، وستعقب هذه الحرب سلسلة من الحروب التي خاضتها كولومبيا؛ تضامناً بين الليبيراليين والمحافظين ضدّ قوى الانقلاب العسكري على الشرعية، مثلما حدث مع انقلاب الجنرال «خوسيه ماريا ميلو» سنة 1854، ضدّ الرئيس الشرعي للبلاد «أوبانـدو»، حين رفض هذا الأخير مطاوعته في حلّ البرلمان وإعلان نفسه دكتاتوراً، فما كان منه إلّا أن اتّخذ المبادرة من تلقاء نفسه، واستولى على السلطة، وحلّ البرلمان، وألغى الدستور، واعتقل الرئيس ووزراءه، وأعلن الدكتاتورية، وواجه الانتفاضة الشعبية المسلّحة العارمة التي أشعلت البلاد، بقيادة القوى الدستورية المضادّة للانقلاب.

ستتكرّر هذه الصفحات من العنف على امتداد تاريخ كولومبيا، خلال القرنين: التاسع عشر، والعشرين. ولعلّ أهمّ حدثَيْن من أحداث العنف السياسي شهدتهما البلاد، إبان هذا التاريخ، وتناولتهما الآداب الكولومبية بكثير من العناية والتأمُّل والتدقيق، هما: (حربُ ألف يوم 1899 - 1902) التي تشغل جزءاً مهمّاً من السرد الروائي الكولومبي، خصوصاً عند «غابرييل غارسيا ماركيز» في رواياته: «مئة عام من العزلة»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه». والحدث الثاني هو «البوغوتاثو»، وما أعقبه من حرب عصابات طويلة الأمد، استنزفت البلاد والعباد، وقد قادتها قوى مسلّحة، بتسميات مختلفة، كان آخرها ما يسمّى (القوّات المسلّحة الثورية الكولومبية- FARC)، فما هو «البوغوتاثو»، الذي يعدّه المؤرخون والمحلّلون السياسيون الحدث الذي أفرز هذه الحرب الممتدّة على مدى عقود في كولومبيا؟

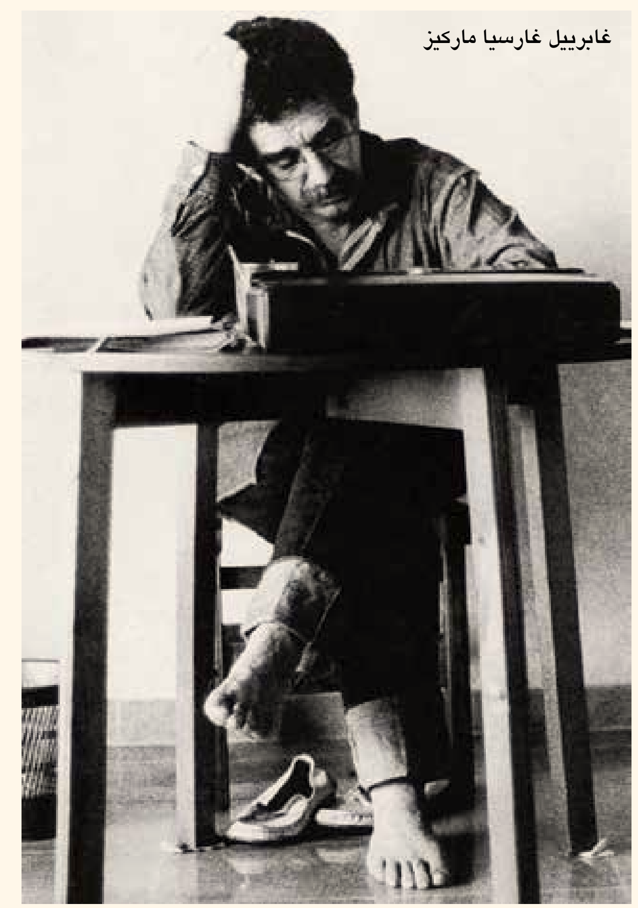
يقول «إدواردو غاليانو» في كتابه «الشرايين المفتوحة لأميركا اللاتينية»: «كانت ديموقراطية صغار المنتجين الزراعيّين المشتغلين بإنتاج البنّ قد حوّلت الكولومبيّين إلى رجال معتدلين وقنوعين»، «ويفترض أن أهمّ جانب لتطبيع الأداء في الحياة السياسية الكولومبية هو تحقيق استقرار اقتصادي مميّز، وقد أنتجه البنّ، وأنتج معه السكينة والرصانة». وبعد زمن يسير، انفجر العنف. ففي الواقع، لم تستطع مدائح البنّ أن توقف- كما لو كانت تلك عصًا سحرية- التاريخ الطويل من الانتفاضات وأحداث القمع الدموية في كولومبيا. هذه المرّة، وعلى امتداد عشر سنوات: بين 1948 و1957، بلغت الحرب الفلّاحية المزارع الصغيرة والمزارع الكبيرة والصحاري والحقول المزروعة، والوديان والغابات، والسهوب الأنديزية، وأرغمت جماعات، بكاملها، على الارتحال، وخلقت حروب عصابات ثورية وعصابات مجرمين، وحوّلت البلاد، بأسرها، إلى مقبرة: يُقدَّر أنها خلَّفت مئة وثمانين ألف قتيل، وقد صادف حمّامُ الدم فترة انتعاش اقتصادي للطبقة المهيمنة: فهل من المشروع أن نخلط رخاء طبقة اجتماعية برفاه بلدٍ ما؟ لقد بدأ العنف كمواجهة بين الليبيراليين والمحافظين، لكن دينامية الحقد الطبقي بدأت تُبرِزُ ملمح الصراع الطبقي، كما يقول «غاليانو». كان «خورخي إليبثير غايتان»، الزعيم الليبيرالي الذي كانت أوليغارشية حزبه ذاته تسمّيه، بين ازدراء ورهبة، «الذئب» أو «المخادع»، وكان قد كسب مكانة شعبية مهمّة، وصار يهدّد النظام القائم، ولمّا قتلوه رمياً بالرصاص، انطلق الإعصار. كانت البداية مدّاً بشرياً لا يُكبَح، في شوارع العاصمة، ثم المنبجة العفوية المعروفة بـ«البوغوتاثو»، وللتَّوِّ، انتقل العنف إلى الأرياف».

يُعَدّ هذان الحدثان التاريخيّان مفصليَّيْن في تاريخ كولومبيا؛ فهما يشكّلان المنطلق لكلّ ما سيحدث، فيما بعد، من عنف، بل إننا نجد من المؤرّخين من يرى أن الصراع تعود جذوره الأولى لسببَيْن أساسيَّيْن مرتبطَيْن بتأسيس كيان الدولة خلال القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، والصراع المحموم على السلطة بين الحزبَيْن المهيمنَيْن آنذاك، وهما: الحزب الليبيرالي، والحزب المحافظ، مع بروز عوامل أخرى، مثل الصراع المحتدم للفلّاحين من أجل امتلاك الأرض وتوزيع الثروات، بالإضافة إلى إنتاج المخدّرات وتهريبها. لقد غدا العنف ومظاهر الحرب الأهليّة، بين القوّات المسلّحة للثوار وقوات الجيش والمسلّحين، من الجماعات شبه العسكرية، مشهداً عاديّاً في الحياة اليومية للإنسان الكولومبي؛ لذلك كان من الطبيعي أن تتسلّل هذه الصور والمشاهد إلى إبداعات الكتّاب والشعراء الكولومبيّين، إذ نجد روائيّين كباراً قد رصدوا مشاهد العنف السياسي المترتّب عن الحرب الأهليّة في كولومبيا.

وبما أن الحرب الأهليّة كانت جزءاً من اليومي الذي عايشه الإنسان الكولومبي، نقدّم، هنا، بعض الأعمال الروائية التي تناولت هذه الظاهرة، و- خصوصاً- أعمال كلٍّ من: غابرييل غارسيا ماركيز، وألفارو ثيبيدا ساموديو، وإيبيليو خوسيه روسيرو. كما سنقدّم نماذج من قصائد الشعراء الكولومبيّين الذين صوّروا- بشكل ما- متاهة الحرب ومأساويّتها في شعرهم، بحساب أن للشعر لغته الخاصّة وتَمَيُّزه في التعامل مع الواقع ومع اللغة.

سرد حرب الألف يوم

لعلّ أبرز اسم كولومبيّ، في عالم السرد، هو اسم «غابرييل غارسيا ماركيز» الذي طالما بهر العالم برواياته المتعدِّدة والساحرة: «مئة عام من العزلة»، و«الحبّ في زمن الكوليرا»، و«خريف البطريرك»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه»، و«ساعة نحس»...، وبسيرته الذاتية المتميِّزة «عشت لأحكي». ولأن ما يهمّ، هنا، هو إبراز حضور الحروب الأهليّة والعنف السياسي في الأعمال السردية للروائيِّين الكولومبيِّين، فإن ماركيز كان من السبّاقين إلى وصف حرب الألف يوم من خلال «مئة عام من العزلة»، ومن خلال «ليس للكولونيل من يكاتبه»، فشخصية الكولونيل أوريليانو بوينديا، الابن الثاني لخوسيه أركاديو بوينديا مؤسِّس ماكوندو يشارك في مقاومة النظام المحافظ، وقتاله، بينما أركاديو بوينديا، الحفيد، يعيِّنه عمُّه قائداً مدنيّاً وعسكريّاً، فيصير دكتاتوراً متجبِّراً، ويلقى مصيراً مفجعاً؛ إذ يتم إعدامه رمياً بالرصاص، بعد أن تمكّنت القوى المحافظة من استعادة السلطة. يتمكّن الكولونيل أوريليانو بوينديا من النجاة من الموت في عدّة مناسبات، وعندما يحسُّ بالإرهاق من قتال ليس له معنى، يوقِّع على اتِّفاقية سلام، يستمرّ



غابرييل غارسيا ماركيز

حتى آخر فصول الرواية، رغم أنه حاول أن يطلق النار على نفسه إلّا أن قَدَره كان أن يستمرَّ على قيد الحياة. وبالإضافة إلى إثارته لتيمة حرب الألف يوم، نجد في «مئة عام من العزلة» وصفاً للمذبحة البشعة التي تعرَّض لها عمّال مزارع الموز، القريبة من ماكوندو، على يد قوّات الجيش الوطني بعد إضرابات احتجاجية، كانت تتوخّى تحسين أوضاعهم المادّيّة، وبعد أن تَمَّ تقتيلهم بالحديد والنار، أُلقِي بهم في البحر. إنها شهادات تتكرَّر في أكثر من عمل روائي كولومبي؛ فعلى سبيل المثال، نجد حادثة مقتل عمّال مزارع في عمل روائي آخر مميَّز يحمل عنوان «البيت الكبير» وهو للروائي الكولومبي ألبارو ثيبيدا ساموديو الذي يقول، في مقدِّمة إحدى مجاميعه القصصية، بصيغة إنكارية: «ما الأدب، إن لم يكن حكاية العالم الكبرى محكيَّة بشكل جيِّد؟»، فألبارو، في روايته «البيت الكبير»، يحكي- بشكل جمالي ممتع، في حوالي 120 صفحة- صور البشاعة والرعب والوحشية والظلم الذي تعرَّض له الفلّاحون المضربون الذين كانوا يشتغلون لدى إحدى الشركات الأجنبية (la United Fruit Company)، فمارسوا شكلاً من أشكال الاحتجاج على شروط العمل المجحفة؛ لأجل تحسينها، من خلال الإضراب، فكان مصيرهم التقتيل على يد الجيش، وذلك في ثييناغا، في ديسمبر من عام 1928. إنها حادثة غدت شهيرة في تاريخ كولومبيا، لكنها ما تزال، حتى يومنا هذا، غارقة في التعتيم، إذ لا نعرف- إلى الآن- عدد القتلى الذين سقطوا، وهناك من يقول بأن العدد يتراوح بين 3 آلاف و9 آلاف، وقد أدان الحادثة حينها «خورخي إلييسير غايتان»، ليصير ضحيّة مؤامرة الحزب المحافظ، عشرين سنة بعد ذلك. إن رواية «البيت الكبير» لألبارو ثيبيدا ساموديو تُعَدّ- فضلاً عن قيمتها الجمالية- شهادة تاريخية مضادة للشهادة الرسمية، على العنف والظلم اللذين أنتجا أشكالاً من المواجهات والتمرُّدات والحروب الأهليّة؛ فهي تحكي عن معاناة آلاف من عمّال مزارع الموز، من الاستغلال البشع للشركة الأجنبية التي وجدت نفسها- نتيجة لسياستها الاجتماعية الفاشلة- في مواجهة إضراب آلاف العمال الزراعيِّين المطالبين بحقوقهم. وأمام عجزها عن التحكُّم في الوضع للاستمرار في استغلال الموز الكولومبي بتكلفة بخسة، طالبت الحكومة بالتدخُّل، عبر القوّة، لإخضاع المتمرِّدين، فأمر قائد القوّات المسلَّحة لماجدلينا، الجنرال كورتيس بارغاس، بالقضاء على التمرُّد والعصيان، وبإطلاق النار على المضربين.

إن الرواية تتوزَّع إلى عشرة فصول، يمضي فيها الحكي بشكل يخرق التسلسل الخطّي، ويمتزج فيه الحوار بالموجز، والسرد على لسان أكثر من سارد، بالوثائق الرسمية، وبالتداعيات والاسترجاعات والتذكُّرات، واستحضار الأصوات، ووصف اللحظات السابقة على المذبحة، لبناء رواية تمزج بين التاريخي والشعري، وبين الشهادة والإدانة.

أمّا حدث اغتيال زعيم الحزب الليبرالي «خورخي إلييسير غايتان»، فينقله «غابرييل غارسيا ماركيز» في الفصل الخامس من سيرته الذاتية المعنونة بـ: «عشت لأحكي»، إذ صادفت الحادثة المعروفة بـ«البوغوتاثو» وجود ماركيز في العاصمة للدراسة الجامعية، بل وجوده في المكان نفسه، مباشرةً، بعد سقوط غايتان مضرَّجاً بالدماء. يقول بصدد ذلك، في «عشت لأحكي»: «ومع ذلك، فقد كان خورخي إليسير غايتان، يوم الجمعة التاسع من أبريل، رجل اليوم في الأخبار، لأنه تمكَّن من تبرئة الملازم خيسوس ماريا كورتيس بوبيدا، المتَّهم بقتل الصحافي أودورو غالارثا أوسا، كان قد بلغ مكتبه للمحاماة، وهو جِدّ مُنْتَشٍ، في التقاطع الآهل بالمارّة، للطريق السابع مع شارع خيمينث دي كيسادا، قبل الساعة الثامنة صبحاً بقليل، رغم أنه كان قد بقي في المحاكمة حتى الفجر. كان لديه العديد من المواعيد خلال الساعات التالية، لكنه قُتِل، للتوّ، حينما دعاه بلينيو ميندوثا نيرا للغداء، قبل الواحدة بقليل، مع ستّة أصدقاء شخصيِّين وسياسيِّين كانوا قد ذهبوا إلى مكتبه لتهنئته على الانتصار القضائي الذي لم يتيسَّر للصحف نشره، بعد. كان من بينهم طبيبه الخاصّ بيدرو إليسيو كروث، الذي كان- أيضاً- عضواً في حاشيته السياسية.

في ذلك الجوّ المتوتِّر، جلست لتناول الغداء في مطعم النزل، حيث كنت أعيش، على بعد أقلّ ثلاث كوادرات. لم يكن الحساء قد قُدِّم إليَّ بعد، لمّا وقف ويلفريدو ماثيو أمام الطاولة. قال لي: لقد فسدت هذه البلاد، لقد قتلوا غايتان للتوّ، أمام القطّ الأسود».

يمتدّ، عبر الصفحات اللاحقة، وصف غارسيا ماركيز لأحداث الفوضى العارمة التي شهدتها العاصمة بوغوتا، بعد اغتيال الزعيم الليبرالي، وهو نقطة انطلاق للعنف الذي سيجدِّد مسلسل حرب أهليّة تواصلت على امتداد السنوات الموالية، إلى حدود الإعلان الأخير عن اتِّفاقية للسلام بين الحكومة والقوى المتمرِّدة. وقد واصلت الرواية الكولومبية رصد الأحداث بإبداعية متميِّزة، من خلال أعمال كبرى، مثل روايتَيْ ماركيز «خبر اختطاف»، وساعة نحس»، ورواية «نسور الكندور لا تدفن كلّ يوم» للروائي غوستافو ألفاريس غاردياثابال، و«ريح جافة» لدانييل كاييثيدو، و«الجيوش» لإيبيليو خوسيه روسيرو... وغيرها

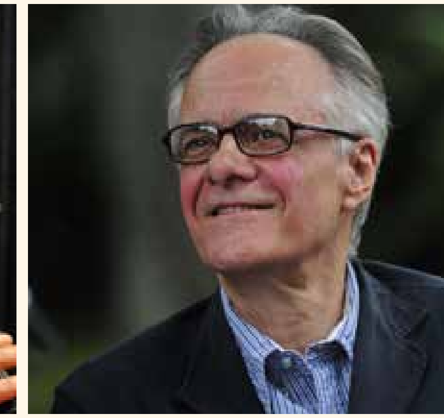
بيانات الشعراء

قصائد الشعراء الكولومبيِّين لم تغفل عن التقاط صور مأساوية للحرب، مزجت فيها جانب الشهادة والإشهاد، بجانب التكثيف والتحويل، في صور مدهشة ومتألِّقة تعكس معنى الحرب، بوصفها دماراً واقتلاعاً للإنسان من الفضاء ومن الوجود برمَّته، فالحرب تحمل كلّ الدلالات القاتمة والسلبيّة. يقول «فيرناندو ريندون» في قصيدته المعنونة بـ«حرب»:

ستمتلكُ كلَّ الأسبابِ والدواعي
أنتَ ستمتشقُ السيفَ
مثل ملاكٍ
لكنك لمّا جرَّدْتَهُ من غمدِهِ
ها قدْ صِرْتَ شيطاناً!

بينما يبعثُ الشاعر «خوان مانويل روكا» رسالة مشفَّرة تتوخّى أن تجد صداها في الريح، رسالة تُدين المنافي التي تفرض هجر الأوطان، وتصادر الأحلام الجميلة والتماعات الضحكة في المرايا. يقول روكا:

دُونَ أنْ أعْرفَ لِمَنْ أبعثُ هذه الرسالة في صندوقِ بريدِ الرِّيح
رِجالٌ مُعتمّونَ طافوا ببابي
معاطفهم منتفخة بمُسدَّساتِ «لاغِيرْ»
وفي الليلِ، بينما كنتُ أقرأُ شُعَرائيَ القدامَى
المُصابين بلوْثاتِ جُنُونٍ،
كَسَرَ نافذتي فيلقٌ منَ الظلالِ
هُمْ ليسوا جنِّيِّين
سُكَّانُ هذا الرُّكْنِ الثَّمِلِ مِنَ العَالَمِ ليْسوا أشباحاً!
ومعَ ذلكَ،
وَجَدنَا أنفسنا نُطْلِقُ على الفَرَاغِ أسْماءً شخصيَّة:
ثَمَّةَ بَلْدَةٌ مِنْ رِجَالٍ مُخْتَفينَ
ومِنَ المألُوفِ سَمَاعُ النَّاسِ...
وهُمْ يتَحَدَّثُون عنْ هَجْرِ البِلادِ مِثْلَ مَرْكَبٍ
يَغْرَقُ.
دونَ أنْ أعلَمَ لِمَنْ،
أكْتُبُ هَذِهِ الرسالَة الموضوعَةَ في صُنْدُوقِ بَريدِ الرِّيحِ،
مِنْ أمَّةٍ، حيثُ شَخْصٌ ما يَمْنَعُ الحُلْمَ،
حيثُ يَقْطُرُ الزَّمَنُ مِثْلَ مَطَرٍ ذَلِيلٍ،
والضَّحْكَةُ مُدَانَةٌ بسَبَبِ خيانَةِ المَرايَا
لسْتُ أدْري مَنِ الذي سألْتَمِسُ مِنْهُ أنْ يَفْتَحَ نافِذَتَهُ
لِكَيْ تَلِجَ هَذِهِ الرِّسَالَةُ المَوضُوعَةُ في صُنْدُوقِ بَرِيدِ الرِّيحِ!



فيرناندو ريندون



غابرييل خايمي فرانكو



خوسيه مانويل أرانغو

وبلُغـةِ سـردٍ، وفي جمـلٍ قصيرةٍ تتألَّـقُ بلمعـاتِ إدْهاشٍ، يتحدَّثُ الشـاعر «خوسـيه مانويل أرانغو» عن مواجهة عمَّال غسـل الشـوارع لآثار الحرب، وعـن ردود أفعالهـم المؤثِّرة تجاه ما يخلِّفه العنف السياسي من آثار فظيعة، فيقول:

الذين يمتهنون غسلَ الشَّوارع

(يستيقظون باكراً، كان الله في عونهم)

يعثرون، في الأحجار، من يومٍ إلى آخر،

على خيوطِ قطراتٍ منْ الدَّمِ،

فيغسلونها، أيْضاً: تلك مهنتهم.

أسْرعوا..

لا ينبغي أن يدوسَها أوَّلُ العابرين.

أمّـا الشـاعرة «بييداد بونيت» التي تكتب القصيدة بأشـكال متجـدِّدة، فتفاجـئ قارئها في كلّ لحظة، بصُـوَرٍ منتزعةٍ مِنَ الواقـع، لكنهـا تضيفُ إليه مـا يجعلُ لغتها تحقِّقُ الانزياح. هنا، تَنْقل لنا صورة الحرب من خلال لغة الأرقام، لكنها لغة مختلفـة، لغة تصوِّر قتلى الحرب. تقول في قصيدة «مسـألة إحصائيات»:

كانوا عشرين نفراً، تقول الأخبار:

سبعة عشر رجلاً، وثلاث نساء،

وطفلين بنظرات مندهلة!

ثلاث وستون طلقة، وأربع ديانات

ثلاث لعناتٍ عميقةٍ ومُنطفِئة

أربعةٌ وأربعون قدماً بأحذيتها

أربعة وأربعون يداً عزلاءَ

وخوفٌ واحدٌ، وحِقْدٌ يُدَوِّي،

وآلافٌ مِنْ لحظاتِ الصَّمْتِ تَمَدِّدُ

ضمَّاداتِها فَوق الروحِ المجدوعة.

ما الذي يستطيعه الشاعر إزاء الحرب سوى أن يطلق العنان لكلماته وأسـئلته التي تلوم صنّاع الحرب، وتدينهم. هؤلاء الذيـن يطلقونهـا من عقالها لتحصـد أرواحاً، وتلـوّث براءة الفضاءات والأمكنة، فيغدو الوطن مهترئاً يسـتحقّ الشـفقة، الوطـن الذي لا يمنح الحـبّ لأبنائه، الوطن الذي يَذبل أطفالاً بعمـر الزهـور، ويغدو وطنـاً مهترئـاً في طابـور الانتظار؛ انتظـار أن يلـج مطهـر الأرواح، ويعلو إلـى مرتقى فردوس مفقـود، الوطـن المغدور هـو الفردوس المفقـود ذاته. يقول غابرييـل خايمـي فرانكو، فـي قصيدته «نحـن نطلق حروباً داخلية من عقالها»:

نحن نطلق حروباً داخلية من عقالها

والموتى موتانا.

النائم في نقيع الملح

والعيون البريئة

تحت تراب من الإسرنج.

أنا لا أملك سوى كلمات وأسئلة،

لكنّي أعلنُ حرْباً

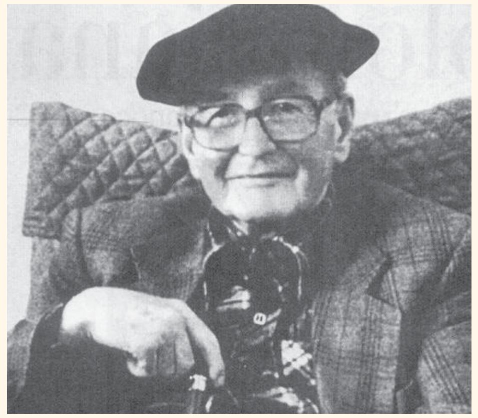
على وطني المهترئ.

أيُّها الحبُّ، ليس منا من ينحدرُ عبرَ النهرِ

بين الموتى والسرغس.

أيها الحبُّ، ها بلادٌ تنتظرُ،

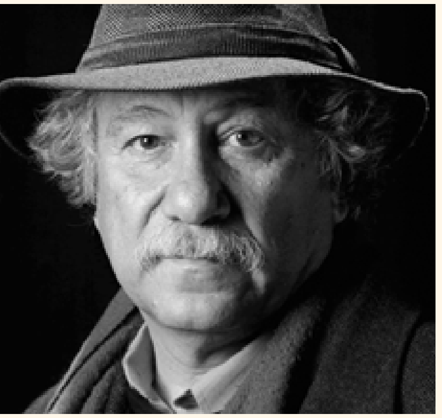
وهي ترتقي بين الصلصال.



فيرناندو شاري لارا



بييداد بونيت



خوان مانويل روكا

إن صـورة الحرب تقترن، في الأذهان، بصور القتلى في كلّ مـكان؛ قتلى في أوضاع قـد تجلّي معاني مختلفـة، أحياناً، هـي أقرب إلـى السـوريالية، قتلى يتمدّدون بـلا حركة على التراب، تشتبك أجسادهم وأياديهم وأرواحهم، نساءً ورجالاً وأطفـالاً، امتصّهم العدم فصـاروا مثل أكذوبة.. هكذا، يصوّر الشاعر «فيرنانـدو شاري لارا» رجلاً وفتاة، فاجأتهما الحرب، في قصيدته «سهل تُولُوّا»، فيقول:

على حافّةِ الطريقِ جسَدانِ

قدْ كانَ ظِلّاهُما رَشيقَيْن

يتَزَيَّنان بالوَهَنِ في المَسَاءِ.

وقد كان وجهاهما مرعبَيْن

أمام التهديداتِ والبُرُوقِ!

همَا حجرٌ، وهما عدمٌ،

جسدان من أكذوبةٍ، مُشَوَّهَانِ

يجْهلانِ مَصيرَهُما، موتَهُما،

الآن، وقد تمَّ تأمُّلُهُما عنْ قُرْبٍ،

صَارا فرصة سانحةً للطُّيورِ المفترِسةِ السَّوداء.

وبعد، مـاذا يقول القتيلُ من ضحايا الحـربِ للجلّادين الذين يسـقونه كأس المـوت المرّة، أولئـك الذين تتلطّـخ أياديهم بدم الضحايا: أطفالاً، ونسـاءً، وشـيوخاً؟ يقول هوراسـيو بنابيديس، في قصيدته «أعِدْ إليَّ الرَّأسَ»:

أعِدْ إليَّ الرَّأسَ..

لنْ تنامَ، في طُمَأنِينةٍ،

إن لمْ تُعِدْها إليَّ.

أعِدْ إليَّ الذِراعَيْنِ أيضاً،

وسَلِّمْني السَّاقَيْن،

وإلّا لنْ تستطيعَ أن تمْحُوَ الدَّمَ عن يديْك.

أعِدْ إلَيَّ الأحْشاء،

وإلّا ستحِسُّ بِالغَثيانِ إلى الأبد.

لا يَهُمُّ إلى أيْنَ تَمْضِي،

فدمي سَيتبعُكَ، دون مُهادنة.

هكـذا، يتضامن القول الشـعريّ والسـرد لإدانة حـرب عُمّرتْ طويلاً، ورحلت غير مأسوف عليها؛ حرب استنزفتْ طاقاتٍ، وخلّفت ضحايـا، حـرب أجّجتهـا السياسـة والسياسـيّون، ونظّـرت لها الإيديولوجيات والمصالح الاقتصادية، والغنائم السياسـية وغير السياسـية، وكان حطبهـا ووقودها الناس والحجارة، والعباد والبلاد.. حرب أجمع الشعراء والروائيون والفلاسـفة وأهـل الـرأي والحكمـة علـى أنهـا لن تـورّث إلّا الخـراب... حـرب كانت تحتـاج إلى مبادرة وإرادة سياسـية لرجـال يضعون، نصب أعينهم، مسـتقبل الإنسـان، ولذلك، ستظلّ كلماتُ الرئيس الكولومبي «خوان مانويل سانتوس»، وكلمات زعيم الثوّار «تيموشـينكو»، الصانعة للسلام- مثلما كلمـات الروائيّين والقصّاصين والشـعراء الكولومبيّين الذين أدانوا الحرب- خالدةً في الذاكرة، إلى الأبد.



آسيا جبّار..

خطاب فرانكفورت (22 أكتوبر 2000)

(ألقته بمناسبة نيل جائزة السلام الممنوحة من قِبَل الناشرين والكتبيّين الألمان)*

ترجمة وتقديم: عبدالحميد بورايو (الجزائر)

يُمَثِّلُ المُنجَز الفَنّي والأدبي عند الأديبة آسيا جبّار حقلاً خصباً من حيث غناه النوعي؛ كتابات أدبية وإنجازات فَنّيّة، ومن حيث تمثيله لفترة تاريخية عاشها المجتمع الجزائري منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم. وهي فترة تبلورت فيها الحركة الوطنية السياسية ومعالم الثّقافة الوطنية بمختلف أشكالها التعبيرية، والتي أثارت أسئلة تتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهويّة؛ وهي نفس الأسئلة المطروحة في أعمال آسيا جبار الروائية: (العطش، القلقون، أبناء العالم الجديد، القبّرات السانجة، كم هو شاسع السجن، نساء مدينة الجزائر في بيتهنّ، الحب والفانتازيا، ظلّ سلطانة، بعيداً عن المدينة، وهران.. لسان ميّت، ليالي ستراسبورغ، المرأة المفقود ضريحُها، لا مكان لي في بيت أبي...) وكذلك في الأعمال الأخرى السردية والشعرية والمسرحية والسينمائية: (أحداث صيف جزائري، بياض الجزائر، جمال يوسف، الأصوات التي تحاصرني، أشعار من أجل جزائر سعيدة، الفجر الأحمر (مسرحية)، نوبة جبل شنوة (شريط طويل)، الزردة أو حقول النسيان (شريط وثائقي).

تجمع أعمال آسيا جبار بين الصوت الحميمي للذات والتعبير الحرّ عن المكبوتات الجمعية، ومعاناة الإنسان، والتوق إلى الانعتاق من صنوف الإكراهات، واستحضار كلّ من التاريخ والذاكرة الجمعية، ليتجسّد كلّ ذلك في أشكال من الإبداع الموغِل في التجريب والمتجاوِز للكتابة النمطية الثابتة، فتستثيرِ الأسئلة العميقة الباعثة على التأمّل أكثر مما تقدّم الأجوبة الجاهزة في ما يتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهوية.

قمنا بترجمة الخطاب الذي قدمته في احتفال تكريمها وتسلمها لجائزة السلام الممنوحة من قبل الناشرين والكتبيين الألمان في 22 أكتوبر من سنة 2000؛ قبل رحيلها بعقد ونصف تقريباً (بداية 2015). يتميز هذا الخطاب بكونه يقدم صورة مختزلة للمسيرة الأدبية والفَنّيّة للكاتبة، رسمتها الأديبة آسيا جبار مقدمة مجموعة من الإجابات عن الأسئلة المثارة حول موقفها من قضايا الوطن واللّغة والمجتمع الجزائري. وهي إجابات تمثل في الحقيقة صورة واضحة للظروف التي أحاطت بحركة الكتابة الأدبية باللّغة الفرنسية في الجزائر المنبثقة في الفترة الاستعمارية. وهي صورة تختلف تماماً عن تلك المتعلِّقة بكتاب عرب آخرين كتبوا باللّغات الأخرى غير العربية عن قصد، نابع من اختيار حرّ، دون أن تكون هناك ظروف قاهرة تجبرهم على ذلك، وعددهم كثير، وقد اختلفت دوافعهم باختلاف وضعياتهم. هدفنا من هذه الترجمة التعريف بقطب من أقطاب الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، نالت حظوة عالمية، فقدتها الساحة الثقافية الجزائرية منذ سنتين، وقد حظيت بعناية أوساط مختلفة في الجزائر؛ وأقيمت حول أدبها الملتقيات، وتأسست جائزة باسمها في المعرض الدولي للكتاب الذي يجري كلّ سنة بعاصمة الجزائر تحت وصاية وزارة الثّقافة، من خلال نشاط مؤسَّسات النشر والتوزيع العموميّة.

يمثل الخطاب بياناً أدبيّاً تطرّق لمجموعة من الطروحات المتعلِّقة بوظيفة الأدب ودوره في فترات التأزم الاجتماعي والسياسي، من خلال تجربة رائدة في مجال الالتزام بقضايا المرأة والوطن والإنسان عاشتها الأديبة سواء أثناء ثورة الجزائر أو في فترة ما بعد الاستقلال، وكان ذلك خلال نصف قرن (النصف الثاني من القرن العشرين). لاقيتُ بعض الصعوبات في ترجمة الخطاب، لأنه صادر عن أديبة كثيراً ما تلجأ في تعبيرها إلى المجاز، مما يصعّب مهمّة المترجم، لأنّ لكلّ لغة طريقتها في التعبير المجازي، ويصبح البحث عن معادل للصورة المجازية ضرورة ملحّة لتعويض الترجمة الحرفية للعبارات. كما أن النص مرتبط بظروف عاشها المجتمع الجزائري، كانت أحداثها وخلفياتها السياسية حاضرة في أذهان متلقّي الخطاب، فاكتفت الكاتبة بالتلميح إليها، وحاولنا في الهامش توضيحها، لكي لا يغيب عن القارئ فهمها. كما قمنا بوضع هوامش لمساعدة القارئ على فهم مفردات مألوفة في الثقافة الجزائرية، غير أن معانيها قد تكون غير واضحة بالنسبة لغير الجزائريين).



نصّ الخطاب:

«وأنا أتلقّى اليوم أمامكم، سيداتي سادتي، جائزة السلام من الناشرين والكتبيّين الألمان، أخشى أن ينوء كاهلي تحت الحمولة الرمزية لهذه الجائزة الممنوحة.

أريد أن أقدّم نفسي أمامكم على أني مجرّد امرأة كاتبة تنتمي لبلاد مضطربة وممزّقة. لقد تربّيت وفق عقيدة إسلاميّة، هي عقيدة أسلافي منذ أجيال، شكّلتني عاطفيّاً وروحيّاً، لكن، أعترف بأنها جعلتني أواجه نفسي بفعل المحظورات التي عجزتُ حتّى الآن عن التخلص منها تماماً.

أنا أكتب إذن، وبالفرنسية، لغة المُستعمِر التي أصبحت مع ذلك، وبالضرورة، هي لغة أفكاري، في الوقت الذي مازلت أحبّ، وأتألّم، وأصلّي (لما يحدث أن أصلّي أحيانا) بالعربيّة، لغتي الأمّ.

بالإضافة إلى أن لغة الجماعة التي أنتمي إليها، لغة البلاد المغاربيّة، وأقصد بها البربريّة، لغة تين هنان، ملكة الطوارق[1] حيث ساد النظام الأموسي[2] لفترة طويلة، وهي لغة يوغرطة[3] الذي رفع لواء المقاومة عالياً ضدّ الإمبرياليّة الرومانيّة، هذه اللّغة التي ليس بإمكاني أن أنساها،

وهي التي وسمتني وتحضرُني على الدوام، مع أني لا أتكلّم بها، وهي الصيغة، التي تجعلني، رغماً عنّي، ومن أعماقي، أن أقول «لا»: كامرأة، وبالخصوص، فيما يبدو لي، في جهدي المثابِر ككاتبة.

إنّها لغة رفض الاختزال، إن صحّ التعبير. يمكن بالأحرى، بهذا الصدد، ذكر الرغبة في التجذّر أو إعادة التجذّر، أي العودة إلى الأصول، أريد أن أؤكّد بأني لو كنت سَلْتِيَّة أو بَاسْكِيَّة أو كُرْدِيَّة[4] لكان نفس الأمر بالنسبة لي: القول «لا» لبعض المراحل الأساسية في مساري... وقول ذلك عندما ينبجس من ذاتك، ويرتعش فيها، في ظروف هيمنة سلطة ذات ثقل كبير لدولة، لدين أو لضغط ما يسعى بجميع السبل لمحو هذه اللّغة الأولى... فقول «لا» هكذا، يمكن أن يبدو «لا» للتعبير عن التعنّت، عن الصمت، عن رفض المشاركة في دفعة جمعية للإغواء- أو الموضة-. لم يكن هذا الميل الغريزي مجرّد تحفّظ فردي، لكنّه قد يكون أحياناً «لا» مجّانيّاً، أو هو اعتزاز خالص بالظلّ... عموماً إنّه كمال الأنا الثقافية والخلقية، هذا الانكفاء ليس دافعه الحذر ولا العقل، باختصار، هذا الـ«لا» المقاوِم الذي ينبجس منك أحيانا حتّى قبل أن ينجح عقلك في تبريره، إنّه طبعاً، هذا الاستمرار لـ«لا» الباطنيّ الذي أسمعه في نفسي، في شكل وصوت بربريّين، والذي يبدو لي أنّه يمثّل قاعدة شخصيّتي أو استمراريتي الأدبيّة.

لا شكّ أنّ بربر التاريخ المكتوب، المكتوب بصفة خاصة باللاتينية من قِبَلِ سالوست Seallust[5]، السياسي المنحرف، والمؤرخ الرهيب، مؤلّف الكتاب المأثور «حرب يوغرطة»، قبل التاريخ الميلادي بقرن... هؤلاء البربر.. بربر التاريخ الغربي إذن الذين قُدِّموا دوماً على أنهم الأعداء الألدّاء.

لكن يكفي أن يقوم يوغرطة، غير المدجّن، بالذهاب إلى آخر الشوط في تحدّيه لروما التي لم تُقْهَر بَعْدُ وقتئذ - كان ذلك قبل 50 سنة من عهد جيل سيزار- ليتمّ في إفريقيا الشمالية، عند كلّ مقاومة ضدّ المحتلّين التالين (ضد العرب، الإسبان، الأتراك ثم الفرنسيين) استحضار شبح هذا السلف البطل.

II

تحدثت عن استمراريتي الأدبيّة، وهذا المفهوم الزمني يمكن أن يثير اللبس. أكتب وأنشر منذ أربعة عقود على الأقل.

مهما كان الأمر، كان بالأحرى أن أقدّم نفسي أمامكم بغياباتي، بأوقات صمتي، بتردّداتي، بامتناعاتي القديمة أو الجديدة، التي لا أفهمها على الدوام، على الأقلّ في هذه اللحظة، أضيف أيضاً هروبي (لأني في حاجة فعلاً إلى فضاء للكتابة)؛ أقصد بالأحرى مَنَافِيَ.

لا أعرف سوى قاعدة، من الأكيد أنّها معلومة وجليّة، شيئاً فشيئاً، في العزلة بعيداً عن الانتماءات الأدبيّة: عدم ممارسة الكتابة للضرورة.

كتابة حفر، اندفاع في الظلام والعتمة! كتابة «رافضة» لـ«رفض» المعارضة، للثورة، أحياناً تكون خرساء، تهزّك وتخترق كيانَك كلَّه. رافضة، لكنها أيضاً كلية الرفض، أي كتابة للمقاربة، للإنصات، لحاجة إلى التقرُّب من.. إلى تطويق حرارة بشريّة، تضامن، إنها حاجة بدون شكّ مثاليّة لأني قادمة من مجتمع حيث العلاقات بين الرجال والنساء، خارج العلاقات الأسريّة، هي من القساوة، من الضراوة بحيث تجعلك فاقداً للصوت.

في المنطلق، قبل الانبجاس الأوليّ والْمُبَكِّر لنشاطي ككاتبة، توفّر فضاء مُعطى، أُفُق انفتح فجأة، حظّ لم يكن منتظراً.

من الأكيد أنه في الواقع لن أكون أبداً كاتبة لو، أني في سنّي العاشرة والحادية عشرة لم أتمكّن من متابعة دروسي الثانوية؛ فهذه المعجزة الصغيرة التي أضحت ممكنة بفضل والدي المعلّم، رجل القطيعة والمؤمن بالحداثة في مواجهة الامتثاليّة الإسلاميّة التي، بدون أدنى شكّ، كانت ستدفع بي نحو انحجاب الفتيات البالغات.

نفس الشيء، بعد 5 أو 6 سنوات، لم يكن من الممكن أن أقتحم ميدان الأدب بشغف لو أنّي (وهو أمر قد يكون مدهشاً) لم أحبَّ المشيَ في طرقات المدن بهوية مجهولة، كعابرة سبيل، كمتنبِّئة، كمتشبِّهة بالذكور، وكما هو الحال حتى الآن، مجرّد مُتَجَوِّلَة. إنّه بالنسبة لي أوّل الحرّيات، هي حرّيّة الحركة، الانتقال، الإمكانية المدهشة في أن أكون سيّدةَ نفسي في مجيئي وإيابي، من الداخل إلى الخارج، من المكان الخاص إلى الأمكنة العامّة، والعكس صحيح. كلّ هذا يبدو بسيطاً هنا، اليوم، في أوروبا، بالنسبة للمراهقات. هذا الأمر، بالنسبة لي، في بداية الخمسينيات، تَرَف لَا يُصَدَّق.

قد تقولون ما علاقة المشي في الخارج بكلمات الروايات، بالجموح الخاص بالمخيّلة وبكلّ خيال؟ لكن الأمر هنا يتعلَّق بحركة الجسم الأنثويّ: هنا يرتسم الخطّ الأكثر صلابة للانتهاك لمّا مجتمع ما، باسم تقليد خادع ومُتَصَلِّب، يحاول وينجح أحياناً اليوم، في سجن نسائه، أي نصف كيانه.

أن أكتب بالنسبة لي، محتفظة في الذهن بهذا الأفق الأسود، إنّه قبل كلّ شيء الخلق من جديد في اللّغة التي أسكن. إنّها الحركة التي لاتُقْهَر لـ«الجسم نحو الخارج»، ويمكن القول تقريباً إنها هي التي تسمح بإِقْلَاعِهِ.

في العهد الاستعماري للبلاد المغاربيّة- والتي كانت أكثر محافظة من المجتمع الحضري في مصر والشرق الأوسط-، بنات عمومتي، قريباتي، كنّ يعشن سجينات منذ سنّ البلوغ حتّى بداية الشيخوخة. فَحَجْبُ المجتمع للنساء عن العين، عن الاتصال وعن متناول الأجانب (لأنهم ليسوا بمسلمين)، ما كان يبدو استراتيجية حفاظ هويّاتي في جزائر القرن التاسع عشر أصبح اضطهاداً لا يُحْتَمَل لشخصية الأنثى.



في وطني، إذن، عِشْقُ كتابة الكلمات، إطلاقُها نحو الآخرين، أو فقط نحو السماء، ينبجس من أقدامي، من أطرافي، وكذلك من نظرتي الْحُرّة، التي ألقيها على الآخرين... إنّه بدون شكّ الثأر، لشخصي، لكلّ السلف الذي أنحدر منه، جدّات تمّ سجنهنّ منذ الثانية عشرة، ثمّ تزوّجن، اخْتَنَقْنَ من الأسى، من الضغينة في ظلّ «صحن»[6] البيت، حتى سنّ الخمسين أو الستين على التوالي!

ثمّ إنّه، في مساري ككاتبة، كان هناك ارتجاج، سؤال عميق أسكتني طويلًا: عشر سنوات دون أن أنشر، لكن خلالها ذرعت بلادي، من أجل القيام باستطلاعات، بتحقيقات، وأخيراً بتصوير للسينما، تملّكتني الحاجة إلى الحوار مع الفلاّحات، مع قرويّات من مناطق ذات تقاليد متنوّعة، كانت هناك حاجة أيضاً إلى العودة إلى قبيلة أخوالي، كان ذلك بعد 12 سنة من الاستقلال.

«جالسة على طرف الطريق، في الغبار»، بهذا نَعَتُّ هذه الفترة من حياتي، في عملي «هذه الأصوات التي تحاصرني» حيث، من خلال حوادث مرئية يومية للتحوّلات الملحوظة، أخرجت شريطاً معتمداً على إيقاع الذاكرة الأنثويّة- هي استرجاعات، لَمَّا روت لي جدّتي مقاومة الأسلاف المحاربين، ذكريات حديثة لمقاومة البارحة...

إنّه في هذه الفترة فقط استطعتُ أن أشتغل وأن أُبْدِعَ بالتفاعل مع أهلي: كتابة الفضاء والسماع، في وجوه الطفولة، غاصتْ الأذنُ في العربيّة الدارجة عبر الحوارات، عادت البربريّة في أَلَقِ معاناة امرأة «جبل شنوة»[7]، وأخيراً جرت مناجاة مع النفس بالفرنسية لدى تلك التي تجول في أرض حيث يتجاوب الماضي والحاضر...

كانت السنتان أو الثلاث الأروع في حياتي: البحث الحقيقي في الذاكرة لمعرفة هذه المواقع، أصبح هذا تَعَرُّفاً على النفس، لُقْيَاهَا!

في 1978/79 استنكر سينمائيو الجزائر العاصمة شريطي الطويل[8] (لأنهم لم يعثروا فيه على تفاؤليّة «الواقعية الاشتراكية»)؛ حاز في ما بعد على جائزة النقد العالمي في بيينال فينيسيا Biennale de Venise. في انعطافة الأربعين، عدت إلى باريس، المدينة التي درستُ فيها. من هناك، قرّرتُ أن أكتب عن بعد من أجل أن أستكنه منذئذ قلبَ الجزائر نفسَه- خفاياها،

ذاكرتَها الأكثر غموضاً- في تشابك معقّد جزائري- فرنسي: وكان عليّ أن أعثر على شكل وبنية سردية في مستوى هذه المساءلة، وهذا الطموح.

III

والتر بنجامين، الذي عرف باريس جيّداً التي اكتشفها منذ 1913 وحيث عاش، كلاجئ سياسي، قال إنّه «في باريس، يشعر الأجنبيّ بأنّه في بلده لأنّه يمكن أن يسكن هذه المدينة مثلما يسكن في مكان آخر بين جدران بيته الأربعة»...

فهو «مُتسكِّعُ باريس» بالمعنى الأكثر امتلاء، والذي كان أوّل من كتب عن «رحلاته الباريسيّة»، كانت علاقاته بالفرنسيّين نادرة وسطحيّة: يشهد بذلك صديقُه حنّا أرندت Hanna Arendt، الذي ظلّ كذلك حتى أخريات حياته.

من ناحيتي، في إقامتي منذ الآن فصاعداً في «قلب» الامبراطوريّة القديمة، بَقِيتُ بدوري بيني وبين المجتمع الفرنسي مسافة، والذي لم آخذ عنه سوى اللّغة! لغة الكتابة هذه أصبحت موطني الوحيد، حتى وإن كنت أنزل على هوامشه. وكأنّي غادرتُ وطني عارية، ألبسُ هذه اللّغة! إنّها دثاري الوحيد!

حتّى هنا ظلت الكتابة بالفرنسية بالنسبة لي نوعاً من الغطاء، خاصة بالنسبة لرواياتي الأولى، الخيالية، التي جنّبتني أن أكتب عن سيرتي، بحيث لم أرتد حقّاً سوى أماكن الطفولة، منبهرة بشمسها أو مقتربة من ظلّ البيوت التقليديّة. من الآن فصاعداً، قررت بعزم أن أكتب «أمام» و«من الداخل» بلدي، في نوع من المقاربة عن بعد، إنني في حاجة، مثل المُصَوِّر الذي يتأخّر لكي لا يسحق موضوعه، إلى المنظور الأكثر شمولاً.

بواسطتها، أو برغم القول إنها لغة «أجنبيّة »، سأطرح على بلدي، جميع الأسئلة، التي أقررها! حول تاريخها، هويّتها، جراحها، طابوهاتها، ثرواتها الدفينة، وحول ما سلبه الاستعمار خلال قرن كامل- والأمر لا يتعلّق باحتجاج ولا بمحاكمة. لقد دفعنا ثمن الاستقلال غالياً! لا يتعلّق الأمر سوى بذاكرة، بوشم الثورة والمعركة، التي أضحت لا تُمحى من أفئدتنا وحتّى من ألق نظرتنا، وعلينا تسجيلها، حفظها، حتى ولو كان ذلك بحروف فرنسية وبأبجدية لاتينية!

العودة إلى بدايات الثمانينيات في باريس والكتابة بهذا الحماس عن الذاكرة، لاشكّ أنه يبدو ليس مرتبطاً بالحاضر الساخن- إذا ما قرنّا ذلك على الأقلّ بـ«المواسم الأدبية» للندوات الباريسيّة.

في مواجهة كتابات نقدية فرنسية تقليدية، إن جاز التعبير- لم تكن لتبحث في نصوص الكتاب «الذين كانوا مُسْتَعْمَرِين» سوى عن مفاتيح لتأويل سوسيولوجي آنيّ- ما الذي كان يدفعني إذن؟ هل هي وطنيّة متأخّرة؟ لا، طبعاً، إنها اللّغة فقط. وحدها اللّغة الفرنسية التي تغمُرُني آنَاءَ الليل والنهار. لكن لقول خصوصيتي الجزائريّة (عن طريق السيرة الذاتية، التي باشرتُها أخيراً)، كان عليّ بصفة ما أن أخفّف عن لغة الكتابة هذه ثقلَها مما يكتنفها، من ماضيها الملتبس والمضطرب في الجزائر، والذي تسبّب سابقاً في استبعاد العربية والبربريّة من المدارس والأماكن العامّة...

إذا ما كنتُ قد سعيتُ إلى تبليغ صمت النساء الجزائريّات الثقيل، حجب أجسادهنّ، الذي عاد مع عودة تقليد متخلّف متزمّت، من واجبي- لكوني كاتبة (واجب كل كاتب هو أن يعبّر باللّغة)- كان عليّ أوّلاً، اسمحوا لي بهذا التعبير الاستعاري، أن أتشبّث بهذه اللّغة الفرنسيّة التي ولجت إلى الجزائر مع غُزَاة 1830 وأن أعتصرها، وأن أنفض عنها كلّ غبارها المشبوه...

خلال الأربعين سنة العنيفة للغزو- التي أدعوها «حرب الجزائر الأولى»-، توغّلت هذه اللّغة حينئذ في دروب من الدم والمجازر وعمليات الاغتصاب. لابدّ عن طريقها وبكلماتها، أن تنقلب على نفسها بصورة ما.

ثمّ إنّه، في ما كان يبدو مرحلة خضوع بعدئذ، ما سُمِّيَ حينذاك «الجزائر المستسلِمَة» لسنوات 1920 و1930 ظهرت الكلمات والصور والإيقاع وجميع المحسّنات اللّغويّة للُغة الجميلة- لغة ديكارت الشفّافة، لغة راسين الصافية والرهيفة، لغة ديدرو التكراريّة السلسة، لغة فيكتور هيغو الفخمة- بدأت جميع هذه الجواهر في الولوج والسطوع في المدارس، التي خُصِّصَ عدد قليل منها للأطفال الذين كانوا يسمّون: «الأهالي»[9]، وكان من بينها قسم[10] والدي، المعلّم في إحدى قرى متّيجة...

كان كتابي «الحبّ والفانطازيا» سيرة ذاتية مُضَاعَفَة حيث تَبَدَّتْ اللّغة الفرنسية كشخصية رئيسيّة، تمّ تشخيصُها بصفة غير منتظرَة ولم أتنبّه لذلك إلا في ما بعد. استحضرتُ مشاهد الصراعِ الجزائري- الفرنسيّ المنسيّ، مُجَلِّيَةً شَذَرَاتٍ من طفولتي أين كانت الكلمات الفرنسية تنزلق حتى بين الحريم، وكأنها قَبَسَات من النور والثورة... حينها أحسستُ بالاختناقِ الذي تعيشه النساء، الثقيلِ جدّاً، القاتل أكثر من الدخان الذي أُجْبِرَت قبائل ثائرة على الاختناق به من قِبَلِ المحتلّ، في الجبال القريبة من مدينتي..

كنتُ أردّد أنّه «عليّ أن أجيب عن جميع الأسئلة!»، أو بالأحرى، أحسست بالحاجة السريعة، بالنسبة لي، بالنسبة لمن كنّ مثلي عليهنّ بالمغادرة فقط من أجل استنشاق أكسجين حياتهنّ؛ كان ذلك أيضاً من أجل النساء الأخريات، الصامتات، المُضطهدات إلى حدّ الموت، وقلوبهنّ تحترق، لأنهن وعين بجميع المناكر...

تمّ ذلك في تواصل حميم مع التاريخ من خلال ما كتبته في «الحبّ والفانطازيا»، ثمّ «ظلّ سلطان» وما جاء فيما بعد من رباعية الجزائر الروائية.

لم أكن لأتوقّع، وأنا أعيش هكذا كمهاجرة في الضواحي الباريسيّة، بأنّي سوف أواجه، في السنوات الموالية، الذعر، المخاوف، الهذيان ثم... ثمّ العنف والقتل، كل يوم، وهو ما رأيناه ينكتب! في صفحات يوميات بلدي ويشوّهها!.

إنّه تَحَرّ أعزل، لاَ حَوْلَ ولَا قُوَّة لَهُ، حملتْه كتبي؛ هي أسئلتي التي أَضْحَتْ مُلِحَّةً أكثر فأكثر...

IV

إنّها لغة الآخر تلك التي أكتب بها وأتنفّسها، غير أنّ أذني ظلّت، وتظلّ على الدوام خارج الحقل، خارج الحرف. ابتداء كيف تمكّنتُ من تطويع الفرنسية، في إيقاعها وفي نَفَسِهَا الأوّلين، إن لم أحتفظ، حتى وإن كنتُ في المنفى الأكثر امتداداً، بانغراسي في الأصوات الأكثر حميميّة، أصوات الرعب والعنوبة، الأصوات الهمجيّة والحلقيّة، الباطنيّة، تلك التي تنبعث من أماكن الطفولة، صارخةً ومُرْتَجَلَةً، صادرةً عن زائرات المقامات[11]، سواءً كانتْ غنائيّة أو يائسة... كُنْتُ على الدوام طبعاً خارج اللّغة الفرنسيّة، متوحّشةً، في جميع الحالات متمرّدةً: «أمّيةً» على حدّ تعبير نساء مجهولات حولي، طفلةً، بدون حتّى الأبجديّة العربيّة، باستثناء ما هو موجود في الأحجبة التي كانت مُعَلَّقَةً في العُنق، تحت قميصي، تُلامِسُنِي، لكي تحميني، فيما كُنَّ تَهْمِسْنَ به. كان ذلك في المدرسة الفرنسية.

إنّه لهذا اعتقدتُ لمدّة طويلة بأنّ كلّ إبحارٍ في ليل النساء يمنحني القوة من جديد، الطاقة، إيمان الأسلاف الراسخ. حلمتُ بأنّهنّ نقلن لي سرّهنّ لمواصلة العيش، من أجل أن أتمكن من بذل هذا الجهد لركوب التيّار من جديد، في المياه المُنْحَسِرَة، لنقل المُتَبَدِّدَة في الشفويّة.

نُسِيَ على الدوام بأنّ سرفانتيس Servantes عاش لمدة خمس سنوات في مدينة الجزائر، ابتداء من سنة 1575... لم يكن وقتذاك روائيّاً، لكنه كان مُحَارِباً مِقْدَاماً، فقد ذراعَه في معركة ليبانت Lépante، وقع في أسر قراصنة البحر الأبيض المتوسّط.

عاش طويلاً في بلادي في عالم كان على النقيض تماماً من العالم المسيحي. فـ«الهاربة» التي تخيّلها في ما بعد في روايته «دون كيشوط»؛ لعلها أول صورة أدبية لامرأة جزائريّة: وهي المرأة التي كان أبوها ممتّعاً بجميع الثروات، فيما عدا الحرّية، هربت وهرّبت الأسير المسيحي الذي يروي مغامرتهما في ملجأٍ، في إسبانيا...

بعد هذه الشخصيّة المدعوة زُرَايْدِي Zoraidé بطلة العمل الأدبي الإسباني الشهير، تجرأتُ على إدراج والدتي في روايتي «كَمْ هُوَ شاسع السجن». استحضرتُ مسار الأمومة، كانت تعيش في وسط حضريّ تقليديّ (مدينة سكنها المُرَحَّلون من الأندلس في سنة 1610)، لمدة تقارب الأربعين سنة، وجدت شيئاً من الطاقة، قبل 1960 بقليل، لكي تعبر البحر الأبيض المتوسط وتجول في فرنسا، متنقِّلةً من سجن إلى آخر، باحثةً عن ولدها الشاب الذي اعتُقِلَ لأسباب سياسيّة... إن جرأة هذه الرحلات، ممّا يستدعي شجاعة صامتة، تكتنفها انطوائية خجولة، بالنسبة لامرأة مسلمة، بدا لي أنها تكرّر ما فعلته شخصية سرفانتيس.

لقد أضاء لي هذا النقل النسوي، بالرجوع أكثر إلى الوراء، السوابق المستحضرة لدى المريض والتي عادت إلى الحركة من جديد؛ والدتي التي لم أعد أرى فيها سوى أنها راوية من السلف لملحمة القبيلة انبعثت من جديد عبر قلمي، لكنها كانت وقتئذ مراهقة، لمّا نزلت من الجبل لـ«تُسَلَّمَ»، في سنّ الثالثة عشرة، لأحد أعيان المدينة الأثرياء. بعد مدّة وجيزة أصبحت أرملة، فعادت إلى «الزاوية»[12] الأولى، وتزوّجت مرّتين أخريين، لكي تطلب في سنة 1920 من القاضي، الْخُلْعَ وتمكينها من تسيير أملاكها، وهو ما كان يسمح به الإسلام منذ قرون. انطلاقاً من هذه اللحظة، في المدينة ذات الماضي الأندلسيّ أين أقامت، سوف تكون كلمتُها مسموعة، تُقْصَدُ للاستشارة، تُحَكَّمُ في المنازعات التي تحدث بين النساء الأخريات، وتقوم في هذه الأثناء بتربية أبنائها الخمسة...

V

في أكتوبر/تشرين الأول 1988 في مدينة الجزائر، أسبوع من العصيان قام به شباب ظلّ لفترة طويلة في عطالة، مؤطّر جزئياً، أو مُخْتَرَق من قِبَلِ إسْلَامَوِيِّين[13]. بعد عدة أيام من الفوضى، سمح الرئيس الجزائري، الذي كان في حالة ضعف، للجيش بأن يطلق النار على المتظاهرين العزّل. كانت الحصيلة مئات من القتلى !.. كانت مأساة يُنْذِرُ جَرسُهَا بمستقبل غامض.

في الأيام الأولى، سارعتُ إلى الجزائر لأكون بجنب ابنتي، طالبة شابّة، مُحَاصرَة في شقّة موجودة في المرتفعات[14]. من شرفة، تملّيتُ خلال عدة ليالي من الأرق، الدبابات وهي تَذْرَعُ العاصمة، التي خضعت لمنع التجوُّل!.

دون أن أدّعي بأني زرقاء اليمامة[15]، كان من السهل عليّ أن أتوقّع بأنّه في العام الموالي، سيعود الأصوليّون[16] إلى الساحة السياسية. بدون شك هم الذين يتحملون وزر موت هؤلاء الأبرياء، لكنهم كانوا مصممين على فرض رؤيتهم الكاريكاتوريّة لإسلام الأصول... في انتظار ذلك، كان من نتائج المأساة المرعبة نهاية حكم الحزب الواحد -«جبهة تحرير»[17] لم تعد قادرة على أيّ تحرير منذ ستّة وعشرين عاماً، لكن في نفس الوقت تم الاعتراف بحزب سياسي ديني[18]، وهو قرار كان يتعارض مع الدستور الذي يكرّس الحدّ الأدنى من العلمانيّة!.

عدتُ إلى باريس، ولكي لا أعيش حالة الانكسار، قرّرتُ أن أواجه، مُسَلَّحَةً بتجربتي وحدها كمؤرّخة،

إسلام الأصول هنا... عدتُ بنفسي، في مرّة واحدة، لأعيش في سنة 632 بعد الميلاد في المدينة، في اللحظة التي سيتوفّى فيها النبيّ محمد (ص): لمّا طُرِحَتْ مسألة الخلافة السياسية، بِذرة الشقاق، فعالجتُ دور زوجات الرسول (ص) وبناته والصحابة والخليفة الأوّل، بالخصوص البروز المفاجئ لفاطمة الزهراء بنت الرسول (ص)، وكأنّها أنتيغون[19] المُحتجّة بصوتها المعبّر عن الألم والغضب الصريح والمرّ. إنّه الاحتجاج العنيف لجميع النساء من خلالها!.

انغمستُ في فكّ رموز كتابات المؤرّخيْن العربيّيْن ابن سعد والطبري، كلمة فكلمة، وفصلاً ففصلا. هكذا كان عليّ أن أنصت للغتي الأمّ، في بذرتها، في إيقاعها وفي رصانتها، في فجواتها أيضاً... كما كتب ميشلي[20] العظيم بخصوص رؤيته لتاريخ فرنسا: «كان هناك حوار غريب بينه وبيني، بيني، أنا باعثه، والزمن القديم الذي تمّ بعثه من جديد».

هكذا كتبتُ «بعيداً عن المدينة» لكي أقترب من هذا «الزمن القديم الذي تمّ بعثُهُ من جديد»، لكن أيضاً من الأحاسيس، من الكلمات الحرّة والمتعدّدة لنساء المدينة، معروفات قليلاً أو مشهورات، لكنّهنّ ناقلات وصانعات لهذا التاريخ الإسلامي.

بعد سنتين تقريباً من الكتابة، أتذكّر: في بيت أبي، في منتصف يونيو/حزيران سنة 1990، حين كُنْتُ أكتبُ الكلمة الأخيرة في مخطوطي، صحوتُ فجأة على راهن مدينة الجزائر: بعد ثلاثة أيام نجح الأصوليّون في الانتخابات البلديّة!.

حلمي بإسلام متفتّح وعادل انبنى، فيما بدا لي، في كلماتي كقصر من الرمل!.. تم نشر كتابي في الجزائر في نفس الوقت الذي ظهرت فيه طبعة باريس (كان النشر وقتئذ قد بدأ يتخلص من وصاية الدولة)؛ ذهبتُ للدفاع عنه في عدة مدن وجامعات جزائريّة.

VI

كيف، منذئذ، أتحدّث عن هذه السنوات الثماني من التحوّل الجزائري الذي حدث في ما بعد، والذي حملت صداه كتبي التي كُتِبت حينذاك؟ عن حياتي التي أصبحت محكوماً عليها بالمنفى. حتى وإن كان الأمر يتعلّق بمنفى غير قارّ! .. هل في إمكاني أن ألخّص هذا الجزء من حياتي في عنوان تقديمي لمجموعة القصص «وهران، لغة ميّتة» التي أردتُ أن تكون سرداً لأخبار عن عمليات الاغتيال، الخوف، والدموع، ما كان ينقلُه لي بعضُ أقاربي، بعضُ أصدقائي الذين كنتُ قد فقدتُ الاتصال بهم أو عثرتُ عليهم. عرضتُ فيها- أو جسّدت فيها- خلال هذا الربيع وصيف 1996 هذه الكلمات القصيرة لهؤلاء الذين التقيتُ بهم على الدوام بالصدفة في شوارع باريس: إنها أخبار لاهثة أحياناً عن الموت العنيف، أو عن القلق، أو عن الوحشية (مثل تلك المتعلّقة بالمعلمة التي قُطِع رأسُها أمام تلامينها)... وأنا أستعيد، بدوري، هذه الحوادث، تَأَوَّهْتُ من عجزي، لعلّ ذلك أيضاً من الدهشة أمام إصراري على تثبيتها، وتسجيل آثارها. غير أنّ صبري نَفَذَ في الواقع، فتملّكني السؤال: «لماذا يستمرّ الموت؟ لماذا أظلّ أكتب باستمرار عن الموت؟».

استنتجت بأنّ «الدماء لا تجفّ في اللّغة!..». واستوقفني هذا التعبير المجازي، لعلّ كان ذلك دون جدوى... من أجل الخروج، بطريقتي الخاصّة، من الشَّرَك: لا، حَتْماً، الكتابة في جميع الآداب، وكذلك الكلام المُلْهَمُ ليس طرفاً في محفل الجنازة، أو طرفاً في الجريمة؛ مُصَوّباً في الفضاء الخاوي، خلال ذيوع بضعة آلاف من نسخ آثار أقدام النمل المسطّرة على الورق، وكأنّها هديّة مُعَلَّبَة مَقْذُوفَة في وجه الموت.

لا، الكتابة التي انقطعتُ لها، عن هذا الأذى الذي لحق الجزائر، أهِيَ اَلْمُنَبِّه، أَهِيَ نداء الاستغاثة (طلب الإغاثة من الذات؟). إنّها الحوار المُعَلَّق مع الصديق الذي هَوَى عليه الفأس، في رأس من رنّ فيه الرصاص، بينما نحن نعيش، نتساءل عن التفاصيل الصغيرة جدّاً، بالضبط قبل أن يصبح مَنْ عرفناه أو مَنْ عرفناها ضحيّة بدون حِرَاك، جُثْمَاناً، محكوماً عليه بالصمت!.

كتابتنا إذن ترقص مع الأشباح، ومادمنا مستمرّين في العيش، تجري في ذواتنا ضرورة السرد وكأنّها طاقتنا الكهربائيّة الوحيدة. إنها ليست نفس اللّغة، لغة بإمكانها أن تُخْبِرَ أو، لماذا لا، لغة العلامات الخاصة بالصمّ- البكم، يكفي أنها تدعم خطّ الاستمراريّة، إرادة القول أو الرغبة المتوحشة في أن لا ننسى... يسميها البعض: مَعْدَنُ المقاومة الصلب.

لاحظ إدموند جابس، الكاتب المصري، الذي اقتُلِعَ من مسقط رأسه مصر، في أواسط عمره: «سُبُلُ الحبر هي سُبُلُ الدم». كتب هذا في باريس، وهو ما قلتُه بصوت خفيض.

هل سأظلّ أقدّم نفسي أمامكم بيدين خاويتين والقلم ينزلق من بين أصابعي؟ امرأة-كاتبة، تَجْهَرُ بانتمائها للعالم الثالث.

إنّها هذه القوة، قليلة الوضوح، غير المحسوسة، قليلة البروز في الأضواء الساطعة، فيما يبدو لي، التي عليها أن توجّهني: إنها القوة الوحيدة، الشفافة أو الهشّة، قوّة الكتابة. أو، أنّه في الحالة التي أنا عليها، الثقل الرازح لصمت النساء المسلمات هو منبع هذه الكتابة.

وفي الأخير، عزمتُ على تسمية السنوات الأخيرة بخصوص بلدي «سنوات يوسف» !.. لتتذكروا: أن يوسف، ادُّعِيَ عليه كذباً، وسُجِنَ في سجن فرعون، لعدّة سنوات. عُرِفَتْ عنه قدرتُه على تفسير الأحلام. إنّها موهبة التفسير- أو التأويل- هي التي جعلت فرعونٍ يهتمّ به. فبعث إليه مَرْسُولاً يستقدمُه. حينئذ (إنها الرواية القرآنية التي وضّحتُها في قصّة «جمال يوسف»)، رفض يوسف الخروج من السجن، بحنكة، قال: «اذهبوا أولاً، لتبرئني النساء من التهمة!..».

أحْبَبْتُ، بصفة خاصة، هذه اللحظة المشوِّقة من الحكاية- لمّا كان يوسف في عتبة السجن ينتظر- لأن نص السورة 12 يتصف بجمال باهر...

في هذه الرواية، إنها محاكمة النساء (هنّ اللواتي كنّ واقعات في عشق يوسف وفي مواجهة تحريم هذا العشق) هي التي ستعيد ليوسف حرّيته وتسمح له بتبوُّؤ منزلة خارقة للعادة في مصر، وهو الغريب عنها!.

على العكس من سِفْر التكوين، لا تتحدث السورة القرآنية عن زوجة بوطيفار المدّعية والسيّئة. الأمر عكس ذلك، لأن الزوجة هنا، وكذلك صاحباتِها، يُبَرِّئْنَ يوسف ويترجّين «أن يعفو عنهن الله»، من خلال اعترافهن بالحقيقة، يقمن فعلاً بتحرير يوسف.

هكذا، استبدّ بي أمل كبير: من وحي هذه السورة القرآنية، أن تقوم النساء في الجزائر، من خلال آلامهنّ وبكلامهنّ عن الحقيقة، بتحريرنا من كَمَّاشَةِ[21] السنوات الرهيبة.

اليوم، من أجل أن يعود السلام قريباً، مقترناً بالعدالة وبالمحافظة على الذاكرة، أهدي «جائزة السلام لسنة 2000» هذه التي أتلقاها للكُتّاب الجزائريين المغتالين، الروائي الطاهر جعوط والشاعر يوسف السبتي والمسرحي عبد القادر علولة، لقد تم اغتيال الثلاثة سنة 1993 و1994.

أهديها أيضاً لرائدنا- نحن كُتّاب الأدب المغاربي المعاصرين- كاتب ياسين، الشاعر والروائي والمسرحي، المتوفي سنة 1989، قبل سنواتنا «سنوات يوسف» والتي أعرف أنه اَسْتَشْرَفَهَا.

آسيا جبّار، باريس



---

* المصدر: وثيقة مُسْتَلَّة من كتاب حول أعمال آسيا جبّار الروائيّة:
Beida Chikhi, Le Roman d'Assia Djebar, Office des Publications Universitaires, Alger, 2002, pp.225-Z42.

1 - تين هنان: شخصية تاريخية تُذكر على أنها كانت ملكة سكان منطقة الطوارق التي تقع في الصحراء الكبرى الإفريقية على تخوم الجزائر وليبيا ومالي والنيجر.

2 - الأموسي: نظام اجتماعي تحت سلطة المرأة (الأم)، يقابله النظام الأبوسي (النكوري).

3 - يوغرطة: من ملوك البربر القدامى، قام بثورة ضدّ الرومان الذين كانوا يحتلون شمال إفريقيا في عهده.

4 - نسبة لأقوام السلت (أوروبا الشماليّة)، الباسك (فرنسا)، الأكراد (الشرق الأوسط).

5 - مؤرخ روماني قديم.

6 - صحن الدار: الموقع الذي يتوسّط المنزل، تنفتح فيه أبواب الغرف. يمثل مكوّناً ثابتاً للفَنّ المعماري التقليدي في أحياء المدن الجزائرية التي بُنِيَتْ في العهد العثماني.

7 - موقع جغرافي، غرب مدينة الجزائر، يبعد عنها بحوالي سبعين كلم، بمحاذاة البحر الأبيض المتوسط. تقطنه قبيلة أخوال الكاتبة آسيا جبار، تقع إلى جواره مدينة شرشال مسقط رأسها.

8 - عنوان الفيلم «نوبة نساء شنوة».

9 - الأهالي: مُصطلح تمييزي أطلقته الإدارة الفرنسية على السكان الأصليين المسلمين في مقابل المواطنين الفرنسيين المسيحيين واليهود.

10 - يعني قسم هنا صفّ دراسي، وهو وحدة من وحدات المؤسسة التعليمية الرسمية الفرنسية.

11 - المقام: مبنى متواضع، عبارة عن قبة وضريح مبني يكون دفينه ولياً صالحاً يقدسه سكان المنطقة، وتزوره النساء خاصة للتبرك وقضاء الحاجات والقيام ببعض الطقوس.

12 - الزاوية: مؤسسة دينية تقليدية تعليمية يتكفل بها السكان، دورها تعليمي، وتُطلق التسمية أحياناً على الموقع الآهل بالسكان الذي تقع فيه هذه المؤسسة، وهو المعنى المقصود هنا.

13 - المقصود هنا أصحاب النزوع الإسلامويّ؛ أي الذين يتخذون موقفاً سياسياً يدّعون أنه نابع من مفهوم مُطْلَق للدولة في الإسلام.

14 - المرتفعات: المقصود بها مواقع في مدينة الجزائر.

15 - استعملت الكاتبة شخصية أسطورية من الأدب الغربي هي «كاسندرا»، التي يُنسب لها نفس ما يُنسب للشخصية الأسطوريّة «زرقاء اليمامة» في الأدب العربي.

16 - تقصد ذوي النزعة الإسلامويّة الذين أشرنا إليهم أعلاه.

17 - حزب جبهة التحرير هو التنظيم السياسي الذي قاد ثورة التحرير، وتم الاحتفاظ بالتسمية لتُطْلَقَ على الحزب السياسي الذي حكم الجزائر إلى غاية نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في فترة حكم الحزب الواحد ومنع التعددية الحزبية. ثم أصبح من بين الأحزاب المشاركة في السلطة بعد التحوّل إلى التعدّدية السياسية والاعتراف بالأحزاب الأخرى.

18 - المقصود هنا حزب الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، والذي تمّ حلّه في بداية التسعينيات من القرن الماضي.

19 - البطلة التراجيديّة اليونانيّة الشهيرة.

20 - كاتب فرنسي شهير من عصر النهضة.

21 - آلة يستخدمها الحداد لالتقاط قطع الحديد الساخن.

كيف انتصرت «الرواية الجديدة»

ميشال بوتور وجماعته

برحيل الروائي الفرنسي ميشال بوتور، في سبتمبر/أيلول الماضي، عن سنّ تناهز 89 سنة، تكون حركة «الرواية الجديدة» قد فقدت آخر حَبّة في عنقودها.
بواقع الحال، إن إشعاع هذه الحركة لم يقف عند تخوم الأدب الفرنسي، بل امتدّ إلى العالم بأسْره، منذ ستينيات القرن الماضي، عبر الترجمة والدراسات النقدية، سواء في الصحف والمجلّات أو من خلال المناهج المعيارية، داخل المدرَّجات الجامعية.
ينبهنا هذا الملفّ عن الرواية الجديدة، الذي نقدِّمه تزامناً مع رحيل آخر أعمدتها، ميشال بوتور، إلى أن «قسطاً كبيراً من المنجز السردي العربي، اليوم، ما يزال ينهل من ذخيرة «الرواية الجديدة الأمّ»، ويصوغ على شاكلتها، ويحوم حول أساليبها التي أضحت- بحكم التقادم- متجاوَزة فنّيّاً!».
حيثيّات نشوء الرواية الجديدة، والجديد الذي جاءت به أطروحاتها، ومواقف كبار النقّاد، مثل رولان بارت، وبيير بورديو... هو ما يقدّمه هذا الملفّ الأدبيّ.



أشخاص غير عاديِّين في سرد عاديّ

سعيد بوكرامي



ميشال بوتور مع فريدريك جينييت



من اليسار إلى اليمين: ناتالي ساروت، ألان روب جرييه،ميشال بوتور، كلود سيمون

أتى ميشال بوتور- Michel Butor (سبتمبر/أيلول، 1926 - أغسطس/آب، 2016) إلى الأدب والرواية من نبعَي الفلسفة وعلم اللّغة، اللذين تخصَّص فيهما في جامعة السوربون بباريس. زاول التدريس لرغبةٍ دفينة في نفسه؛ أن يخوض مغامرة السفر واكتشاف الأمكنة والشخوص. ولتحقيق هذا الهدف، واشتغل مدرِّساً للّغة الفرنسية في كلٍّ من مصر، واليونان، وبريطانيا، وسويسرا. كما اعتمدته «دار غاليمار» العريقة محرّراً لمنشوراتها، ثم درَّسَ- أيضاً- في جامعة جنيف. وقد صُنِّف، في الأدبيات النقدية المهتمّة بتاريخ الرواية، ضمن مؤسِّسي حركة الرواية الجديدة إلى جانب صديقه آلان روب غرييه، خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. أحد أبرز أعمال بوتور رواية «التحوُّل» الصادرة عام 1957، وهي السنة الأدبية التاريخية والاستثنائية، التي ستعرف صدور ثلاث روايات أخرى بالنزوع التجريبي نفسه، وهي: «الغيرة» لآلان روب غرييه، و«الريح» لكلود سيمون، و«الانتحاء» لناتالي ساروت. لكن هذه الحركة التجديدية واكَبَها النقد، باحتفاء تارةً، وبازدراء تارةً أخرى، وقد دافع بوتور عن توجُّهاته الأدبية بقوّة، من خلال عدد مهمّ من المقالات والدراسات. ورغم ما يقال عن رواية «التحوُّل»، من آراء سلبية، إلا أن النقد الأدبي العالمي أجمع على أنها من بين أهمّ روايات القرن العشرين، التي أحدثت انقلاباً في بناء الرواية، بل إعلاناً بموت الرواية التقليدية. كما نال مؤلفها العديد من الجوائز عن استحقاق، من بينها جائزة «رونودو»، والجائزة الأدبية الكبرى من الأكاديمية الفرنسية.

«الرواية الجديدة»، مصطلح أطلقه النقّاد على تجارب مجموعة من الكُتّاب الفرنسيِّين الذين كانوا ينتقدون الرواية التقليدية، وقد حاول هؤلاء الكُتّاب، خلال الفترة ما بين 1950 و1960، أن يجدّدوا التقنيات الروائية، مُحدِثين قطيعةً مع التقليد البالزاكي حول الحبكة والشخصيات، كما عُرِف عند تيّار الواقعية خلال القرن التاسع عشر. وهكذا، لفظوا، في أعمال هؤلاء الروائيِّين الجدد، مفهوم البطل، والمعرفة المهيمنة للمؤلِّف، والانسجام النفسي للشخصيات، ومفهوم الانعكاس مع الواقع، كما تخلَّوا عن الخطّية الزمنية والحبكة التقليدية، واهتموا أكثر بالحياة الداخلية للفرد الذي أصبح مركز عمليّة السرد.

وقد شمل هذا التيار أسماء كبيرة مثل: ميشال بوتور 1926 - 2016، ومارغريت دوراس 1914 - 1996، وكلود أوليي 1922 - 2014، وروبير بينجي 1919 - 1997، وجان ريكاردو 1932 - 2016، وآلان روب غرييه 1922 - 2008، ونتالي ساروت 1900 - 1999، وكلود سيمون 1913 - 2005. فهؤلاء العمالقة لم يكتبوا رواية جديدة فقط، بل ساهموا بالتفكير فيها من خلال مقالات وكتب حول تصوُّرهم للرواية الجديدة. ويأتي، في مقدِّمة هؤلاء، ميشال بوتور، وروب غرييه، وناتالي ساروت الذين خصَّصوا فصولاً لتوضيح أفكارهم النقدية.

كان بوتور، عكس أنداده، الأكاديمي الذي يبحث عن آفاق أوسع للكتابة السردية، لأنه مؤهَّل للبحث عن الجديد وملامح التجديد، ليس في الرواية وحدها بل في الفَنّ والفكر والموسيقى. وربَّما، هنا، يكمن جوهر الخلاف الذي نشب بين بوتور وغرييه؛ بحيث كان هذا الأخير- بحكم قربه من ناشر «دار غاليمار»- مستفرداً، دون سواه، بالتنظير والحديث والخرجات الإعلامية، فيما كان بوتور يرى أن العمل الأدبي والتأمُّل في المنجز الجديد أهمّ من الندوات والورشات والحوارات الصحافية. لكن هذا الخلاف لم يؤثّر في إشعاع الحركة؛ إذ استشرت في جسم الثّقافة الفرنسية أوَّلاً، ثم العالمية فيما بعد، لتعمّ الكتّاب المعاصرين في العالم، فوجدنا أثرها عند الروائيِّين العرب، وفي الأميركيَّتَيْن، وفي اليابان، وغيرها من البلدان. بل يمكن القول إنها عمَّت العالم بأسْره، فظهرت تجارب تقلِّد، وتتمثَّل، وتتجاوز، انطلاقاً من قناعتها بنداء أصوات الرواية الجديدة، سرديّاً وجماليّاً. لكن ما لم يكن في الحسبان أن بعض هذه التجارب سقطت في التجريب واللامعنى، ولم تستوعب، من الوعي الروائي الجديد، الذي ابتدعه بوتور، وغرييه، وساروت، غير مفهوم حرّيّة الكتابة، فكانت النتيجة نصوصاً كثيرة هجينة بلا تجنيس أدبيّ، ولا ملامح سردية؛ نصوصاً بلا رأس تارةً، وأخرى بلا ذيل. حكايات بلا حكاية، ولغة بلا روح وبلا معنى.

انطلقت الرواية الجديدة في البحث عن الحكاية غير العادية لأشخاص عاديِّين، يعيشون حياة غير عاديّة؛ وذلك من خلال رصد حضورهم الوجودي بين الحركة والفعل والأشياء. لكن، في الوقت ذاته، بدا تحكُّمهم في الكتابة ضمن بُنيات روائية تستشرف المستقبل وتراهن على التلقّي وتأويلاته المتعدّدة. أَوْلت الرواية الجديدة اهتماماً خاصّاً بالأشياء التافهة، ولم تخضع لواقع مسبق، وبالقدر نفسه تفكَّكَ الإطاران: المكاني والزماني السرديّان فيها، حيث ينطلق الوصف من لا شيء، وبدون هدف واضح، و- في المقابل- تربك القارئ بالدقّة العالية. في هذا الصدد، نجد بيير بورديو يعرِّف الرواية الجديدة بأنها: «مفهوم مؤسّسي»، تَمَّ إنشاؤه من قِبَل نقّاد، وناشر لأغراض استراتيجية... مفهوم الرواية الجديدة يقع في جغرافيا الجماعات الأدبية، نقيضاً لجبهتَيْ مالارميه، وهوغو، وهي مجموعة بُنِيَت بدون تقارب ذهني، على أساس نفور متبادَل من الأدب الكلاسيكي السابق، وتوافُق على ضرورة التغيير الجذري، وقد خَطَّط لذلك ناشر «دار مينوي» جيروم ليندن، والكاتب آلان روب غرييه المستشار لدى الدار نفسها. بالنسبة إلى بيير بورديو، كانت الحركة مسرحيةً متقنة الإعداد، لكنها لا تقول شيئاً، خطاباتها متعالية، ونصوصها خالية من القضايا والدينامية التاريخية، بل إنه يذهب بعيداً لينزع عنها صفة الحركة أو الجماعة؛ لأن لا شيء يوحِّدها غير البيانات والمقالات التنظيرية والاستعراض الإعلامي.

غير أن حركة الرواية الجديدة كان لها دور حاسم على مستوى صيرورة الأدب؛ فقد نجحت في إخراج الرواية الفرنسية من التيّارَيْن: الرومنسي، والوجودي، بطليعيّتها وتنوُّع كُتّابها وحساسيّتهم الأدبية وقوّتهم الابتكارية ومشروعهم الطموح لتجديد الشكل الروائي، وجَعْل السرد مجالاً للبحث الثريّ؛ ما مَكَّنَ الحركة من وضع معايير جديدة للرواية. كما أن هذا الابتكار المزدوج، للرواية وفي الرواية، عَبَّر عن رؤية نقديّة خلّاقة عصفت بالتمثُّلات التقليدية السابقة، وأفسحت المجال للتعبير عن تعقيدات حياة الإنسان وتمظهُرات تفاعُله مع العالم الجديد.

ورغم المجد الأدبي الذي حقّقته حركة الرواية الجديدة، لم يحظَ بالتتويج بجائزة نوبل سوى كلود سيمون، الذي وصفه تقرير الأكاديمية بأنه يجمع، في رواياته، بين إبداع الشاعر وإبداع الرسّام، مع وعي عميق بالزمن في تصويره للوجود الإنساني. ويمكن القول إن هذا التوصيف ينطبق على باقي روّاد الحركة، من بينهم غرييه، وساروت، وبوتور. وضمنياً، كان التتويج لحركة الرواية الجديدة، بطاقتها التجديدية للرواية، بصفة خاصّة، وللأدب بصفة عامّة. وحتى إن طالها الأفول، منذ نهاية الألفية الثانية، بحكم عودة الروائيِّين، عبر العالم، إلى الواقع والتاريخ والحبكة التقليدية؛ نظراً لضغوطات السينما والناشرين والقرّاء الذين يريدون رواية تلتزم بالقواعد التقليدية للحكاية، فإن طاقتها الخلّاقة ما زالت تنجب أدباء طليعيِّين لامعين، في مختلف أنحاء العالم.

قطيعة مع رواية.. يجب تصديقها

محمد معتصم

ما معنى الرواية الجديدة؟ معنى ذلك أنها مختلفة عن الرواية «القديمة» أو «التقليدية»؛ لهذا لا يمكن فهم معنى الرواية الجديدة دون التعرُّف إلى ملامح الرواية التقليدية، و- أساساً- إلى الظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية التي دعت الروائيِّين إلى البحث عن أشكال جديدة تخلِّصهم من أثر الرواية القديمة، زمنياً.

لقد بدأ التفكير، عمليّاً، في تخليص الرواية من الملامح التقليدية، منذ بداية القرن الماضي (القرن العشرين)، في أوروبا. ولم يأخذ صورته النهائية (العَلَنيّة) المعترَف بها إلا خلال السبعينيات من القرن المنصرم، مع عدد من الكُتّاب الذين ارتبطت الرواية الجديدة بأسمائهم: ألان روب غرييه، وفيليب سوليرس، وناتالي ساروت، وعدد من النقّاد والمفكِّرين، على رأس القائمة منهم مشيل فوكو الذي وضع مقدِّمة تنظيرية خاصّة بالرواية الجديدة لرواية فيليب سوليرس «الحديقة».

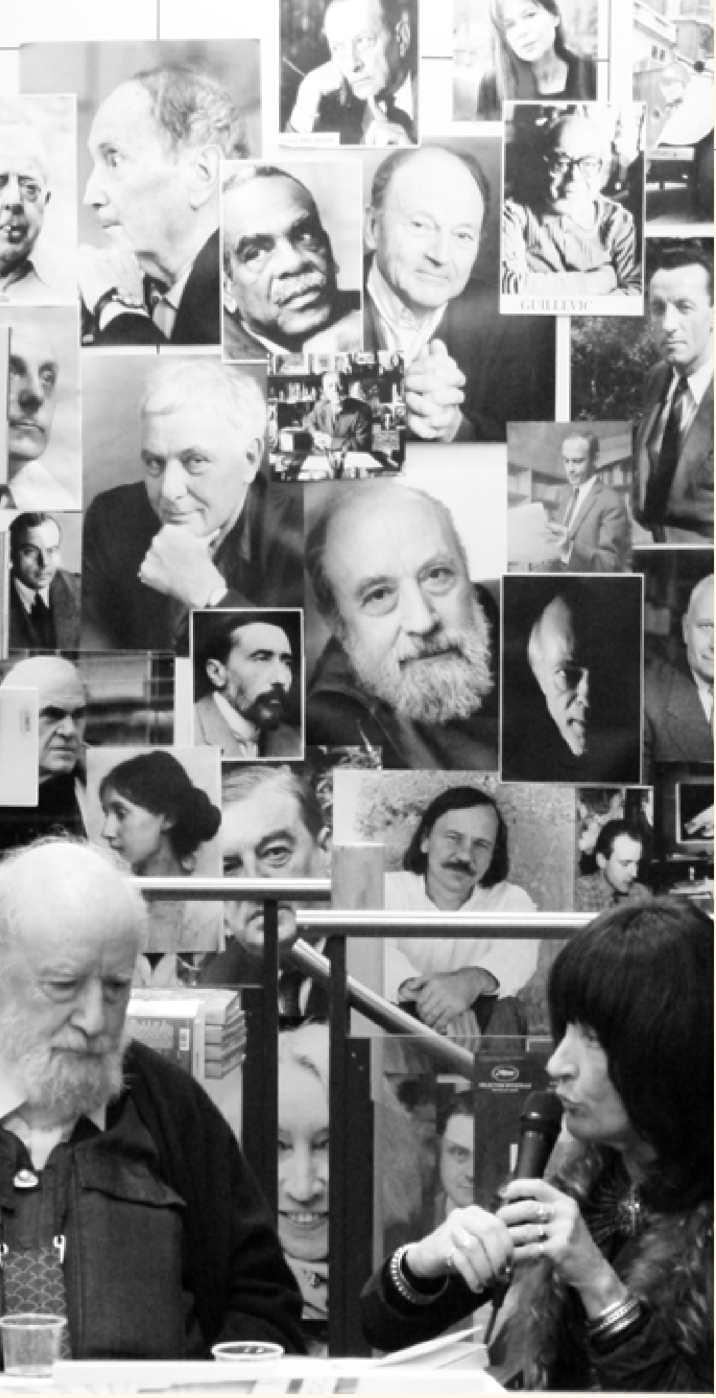
لقد حقّقت الثورة الصناعية والتكنولوجية تطوّراً كبيراً في أوروبا، لكن التطوّر الحاصل، على مستوى الاقتصاد والمال، كان له آثارٌ على الحياة السياسية والحياة الاجتماعية؛ أي أن التأثير شمل «الإنسان»، مفرداً وجماعة، خاصّة تلك الفئات البسيطة، والمتوسِّطة. فظهرت قوًى جديدة تتحكّم في الإنتاج، واكتشف الكُتّاب والمفكِّرون أن حركة التطوّر الاقتصادي، والمالي، تسير بوتيرة أسرع من تطوّر الإنسان/ المواطن، بل إن هذه الحركة أدّت إلى وقوع اختلالات على مستوى الوعي، فالفئات المالكة والثريّة تزداد ثراءً، والفئات البسيطة والمتوسطة تزداد بؤساً. وفي ظل الصراع المحموم حول امتلاك القوّة الصناعية والتكنولوجيا، من أجل السيطرة والتمايز، ظهر شبح «الحرب»، التي سيؤدّي ضرائبها، في الأرواح والعمران، المواطن العاديّ، والفكر.

حربان عالميّتان، كانتا كافيتن لتعلن فرجينيا وولف، في العام 1924م، أن «الإنسان قد تغيّر»، ومن ثَمّ، فالعالم قد تغيّر، وتغيّرت نظمه وقوانينه، وعلى الأدب (الرواية خاصّة) أن يتغيّر، وأن الرواية التقليدية التي تنقل الواقع، على اعتبار أنه وحدة منسجمة ومُحْكَمة، وتنقل قيَماً عامّة، ومُثُلاً عليا «مشتركة» ثابتة ويقينية، لم تتغيّر. المعضلة التي اكتشفتها فرجينيا وولف- إذن- هي أن العالم يتطوّر والإنسان- أيضاً- يتغيّر، إلى الأحسن أو إلى الأسوء، أو أن العالم يزداد ثراءً، والمواطن فقراً و«عزلة»، بينما الأدب، بوصفه واقعاً «موصوفاً»- كما قال بوتور- واقعاً متخيَّلاً يراوح في مكانه، ما زال يعيش على قوانين تقليدية موروثة، وعلى موضوعات مستهلكة، سواء أتعلَّق الأمر بالترويج لمتخيَّل عقدي أو «خرافي»، أو ما كان يسمّيه هرمان هيسه، في روايته «دميان، قصّة شباب إميل سنكلير»، القصص الإنجيليّة والكَنَسيّة، التي تنقل إلى المواطن (القارئ) المؤمن حكايات غير محبوكة، لكن عليه تصديقها والاعتقاد بها، أو تعلّق الأمر بالمتخيَّل التاريخي الذي داخلته كثير من الحكايات والأفعال الأسطورية التي تصوِّر القادة أبطالاً خرافيّين، مثل أبطال الأساطير الخارقين.

إن ما كان يُعرَف بالرواية الواقعية، بالنسبة إلى روّاد الرواية الجديدة في فرنسا، وفي العالم الغربي عامّة، ليست رواية حقيقية؛ إنها رواية غير واقعية، فمفهوم الواقع تغيّر بعد تطوّر الفيزياء الكوبرنيكية، ولم يعد الواقع كتلة منسجمة، بل هو- في حقيقته- مجموعة من الأجزاء، وهنا أوّل ملامح الرواية الجديدة، فالعالم الروائي المتخيَّل الجديد ينبغي له أن يعترف بمحدودية الرؤية، وأن الرواية لا يمكنها أن تنقل العالم جملةً وتفصيلاً، بل هي قادرة، فقط، على حصر «جزء» من العالم الذي تنقله، وهو المكان؛ لذلك نجد مشيل بوتور- مرّة أخرى- يشير إلى ذلك في التعبير الآتي: «إن العلاقات، عند بلزاك، بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ، تتّسم بأهمّيّة خاصّة؛ فهو يحسّ إحساساً قويّاً بأن القارئ هو، في الواقع، موجود في مكان محدّد؛ ولهذا ينتظم هيكل عمله وفقاً لهذا الشرط الأساسي». في هذا المجتزأ، نجد أن الرواية الواقعية التقليدية تحصر المتخيَّل الروائي في مكان ماديّ محدّد، يصعب على القارئ فهمه إذا لم يكن ينتسب إليه؛ أي أن بلزاك كتب عن باريس، والقارئ التقليدي- بدوره- لا يمكنه التعرُّف إلى العالم المتخيَّل الأدبي إلا بزيارة باريس، وهذه ليست الحقيقة، لأن الوعي؛ وعي القارئ الجديد للرواية الجديدة، ينبغي له أن يدرك، ويعي- في الآن ذاته- أن المكان الواقعي «الطوبوغرافي» شيء، والمكان الروائي (المتخيَّل) شيء آخر، قد يأخذ أجزاءً منه، لكنه ليس هو تماماً. وهنا، تتجلّى ملامح اشتغال الرواية الجديدة في:

- التمييز بين الواقع الماديّ الخارجي، في شموليّته، والواقع الخيالي المبتكر الذي يجمع بين أجزاءٍ مختلفة من المكان (الأمكنة).
- التمييز بين القارئ التقليدي الذي يؤمن إيماناً أعمى بما يقدّمه له كُتّاب الرواية التقليدية والقديمة، والقارئ المشارك في بناء العالم الروائي، فالرواية الجديدة لم تهمل عملية الارتقاء بوعي قرّائها، وخيالهم.
- الزمان ليس وحدة منسجمة، بل هو في المتخيَّل الروائي الجديد أزمنة متعدّدة، وهنا من تأثير الاكتشافات الفلسفية، والفيزيائية، والرياضية (النسبية). وأصبح «شرعياً» طرح سؤال مشيل بوتور حول ما جاء في مقدّمة «الأب غوريو»: «هل يمكن فهم الرواية خارج باريس؟» ص (43). أي أن المكان الموصوف (المتخيَّل) يختلف، وينبغي له، في الرواية الجديدة، أن يختلف عن المكان في الرواية التقليدية والقديمة.
- الشخصيات الروائية ليسوا أبطالاً خرافيِّين، يقومون بأفعال تعجيزية وفوق طبيعية، ولا هم قادة معارك وفتوحات بعض الإمبراطوريات الغربية «لا تغرب عنها الشمس»؛ إنهم أناس عاديون «لا يعرفون الكتاب إلا أمانيّ»، ويغلب عليهم الظنّ. وقد تأثّرت الشخصية الروائية، المختلفة عن الشخص في الواقع، بنتائج بحوث التحليل النفسي، وتبيَّن أن الشخص ليس وحدة منسجمة، بل هو عقل ورغبة وأخلاق تتنازع فيما بينها، وقد عَبّر عنها ستيفان زفايغ، في روايته، بعنوان معبِّر دالّ هو «فوضى المشاعر». وقد وظَّف هرمان هيسه نتائج معاصره «يونغ»، أما كافكا فقد عَبَّر عن حالة الفرد العاجز الذي لا يدرك حقيقة وجوده، ولا يملك مصيره بين يديه، وهو متّهم دون ارتكاب خطأ أو خطيئة.
- السارد في الرواية التقليدية كان مهيمناً، سواء أجاء بضمير الغائب أم جاء بضمير المتكلِّم، وهو السارد «كلّي الحضور» والمعرفة، كما هو معروف؛ لذلك وجب أن يُستبدَل بـ«وجهة النظر»، وبتعدّد الرواة؛ ومن ثَمّ تتعدّد الأصوات داخل المحكيّ الإطار، وتتفاعل المحكيّات وأساليب الخطاب (القول). كذلك، في الرواية الجديدة.
- لقد استفادت الرواية الجديدة، كذلك، من ملاحظة وليم جيمس: «لا يبدو الوعي لذاته أجزاءً تقطّعت بينها الأسباب... وهو ليس شيئاً موصولاً، فهو يتدفّق... دعنا نَصِفه بمسيل الفكر، أو الوعي، أو الحياة الذاتية» ص (354). ومسيل الوعي هو ما نستعمله اليوم تحت مسمّى «تيّار الوعي» الجارف والمتدفّق، حيث تسّاقط كل الحواجز بين القارئ والكاتب والسارد والشخصية. يقول والتر آلان: «لقد سقطت الحواجز القديمة التي كانت تقف بين القارئ وبين شخصيّات الروائيّ، لقد اختفى دور الروائيّ، بوصفه وسيطاً، تقريباً» (ص. 355).





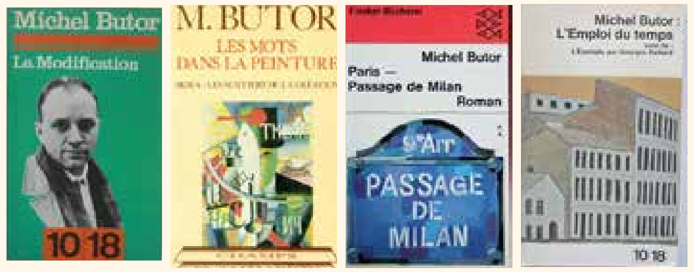
ميشال بوتور مع ميريل جروبر

لم تنته مغامرة الرواية الجديدة، لأن أشراطها كانت، فقط، الحافز نحو اكتشاف الفروق البيِّنة بين رحلتَيْن زمنيَّتَيْن تاريخيَّتَيْن، تحوّل فيهما مفهوم الإنسان، ومن ثَمّ تحوّل معه الإدراك والوعي، وتحوّلت، تبعاً لذلك، طرائق التعبير عن الذات والعالم والوجود والمصير.

وبصورة مختزلة، يمكن القول: إن الرواية الجديدة التي نَظّر لها آلان روب غرييه، وجان ريكاردو، وغيرهما، استمرّت مع كاتبات وكُتّاب آخرين، نذكر من بينهم ناتالي ساروت، وفيليب سولرس، وإن ما دوّنه ميشال بوتور في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة»، يتعارض مع ما دوّنه أيان وات في كتابه «نشوء الرواية».

حكاية كتابة بدل كتابة حكاية

شكير نصرالدين



كثيرة هـي الحركات الفكرية والمـدارس الأدبية التـي تُعرَف لدى الجمهور بمسمّى معيَّن، دون أن يكون أهل تلك الحركات والمدارس على وفاق تامّ حوله. ومسـمّى «الرواية الجديدة» لا يشذّ عن هذه القاعـدة، فهو من التوصيفات التي تصدر، في أغلب الأحيان، عن أقـلام صحافية أو أكاديمية، وتصيـر، مع الوقت، مفهوماً معرفياً موحّـداً لواقع متعدّد بـل متنافر. والحال يـزداد تعقيداً بخصوص «الروايــة الجديدة»؛ هذا المسـمّى الذي أطلقـه إميل هنريو؛ فحتى فكرة حركة أو «مدرسة» لم تفلح في الحظوة بإجماع كُتّاب الرواية تلك أنفسـهم، والنقّـاد المنافحين عنها، أو الذيـن جابهوها بالنقد الهدّام، منذ البداية. لكن، لا محيد عن الاستناد- بدايةً- إلى «التاريخ الأدبي»؛ بغية استجلاء هذا التشكيل الخطابي الذي برز في الساحة الثّقافية، والأدبية الفرنسـية، بعد الحرب العالمية الثانية، والذي ضَـمَّ- فـي البدء- أسـماء كوكبة مـن الروائيِّين هم علـى التوالي: آ.ر.غرييـه، وكلـود سـيمون، وك. مورياك، وج. لينـدون، ور. بانجي، وصموئيل بكيت، وناتالي ساروت، وكلود أوليي. لكن، ما لبثت باقي الأسماء تتضاءل أمام سطوة اسمين أو ثلاثة، عرفت ما يشبه التكريس الذي حجب ضوءُه المبهر الكُتّابَ الآخرين، وأحالهم إلـى دائرة النسـيان؛ وحقيقة الأمر أن تفـرُّقَ الكوكبة، وانصراف أعضائها إلى كتابة الرواية، دون الإحساس بثقل مسؤولية الوفاء لوثوقية التسـمية المتداولة، كان تعبيراً عن أن الروائيِّين جَمَعهم سـياق فكريّ أيديولوجيّ ذي غايات جمالية واحدة، وإن اختلفت طرائق الكتابة وأسـاليب التأليف، عند كلّ واحد منهم. وتلك حال صمويل بكيت، وناتالي ساروت، وميشال بيتور، وأخرين.

وهـذا رولان بارت، بخبرته القرائية التي لا تضاهى، يعلن، باكراً (1958)، أن الحديث عن «مدرسة»، سواء بالنسبة إلى الكُتّاب الموماً إليهم أو إلى واحد منهم، وهو الأكثر تعبيراً عن «الرواية الجديدة»، ويقصد بكلامه آلان روب غرييه، هو غير وارد- بتاتاً- بالمقارنة مع ميشال بيتور مثلاً (على سبيل التمثيل لا الحصر)؛ إذ يرى بارت أن «الجمع الاعتباطي لروائيِّين مثل غرييه، وبيتور أضحى محرجاً لهذا وذاك. فبيتور لا يشـكِّل جزءاً من مدرسـة غرييه؛ لسبب أَوَّل هو أن هذه المدرسة لا وجود لها، أمّا عن الأعمال الروائية لديهما فإنها على طرفَيْ نقيض» (لا وجود لمدرسة روب غرييه، مقالات نقدية، ص102).

فـإذا كان بارت ينفي وجود مدرسـة روب غرييه، بعَقْده مقارنةً بيـن الأعمـال المنشـورة حتـى ذلـك الحيـن، لكلّ مـن صاحب «الممحاوات» وكاتب «التحوير»، فإن أغلب كُتّاب «الرواية الجديدة» نأَوْا بأنفسهم، لاحقاً، عن الانتماء إلى مدرسة واحدة، وإن كانت طرائـق الكتابـة، عندهم، فيها من المشـترك أكثر مـن المفترق، فهذا ميشال بيتور (1926 - 2016) يشدّد على أن الجوهري، في منجـزه الإبداعـي، لا يُختزَل في أربع روايـات، هي: ممرّ ميلانو (1954)، واستعمال الزمن (1956)، والتحوير (1957)، ودرجات (1960)؛ روايات تنتمي إلى روح عصر الشك، الذي أنتج «الرواية الجديـدة»، فتلـك- في رأيـه- مؤلَّفات صادفت هوى لـدى النقّاد الذين ربطوها بسياق الرواية الجديدة، أما حقيقة منجزه فتوزّعها الشعر، والتجريب الروائي، وكتابة المقالات النقدية والدراسات حول الرسم والسـينما، وغيرها من الفنون المتاخمة. والابتعاد عن ذهنية «المدرسـة» أمر نرصده- أيضاً- عند صموئيل بكيت، وناتالي ساروت: الأوّل الذي يقترن أكثر بمسرح العبث، والثانية التي- وإن عملت في كتاباتها السردية الأولى على تفتيت الحبكة الحكائية- اهتمّت أكثر بالأبعاد النفسية لشخصيّاتها، على طريقة جيمس جويس، وفرجينيا وولف، ووليام فولكنر.

بينما الرواية الجديدة- كما هي عند روب غرييه، وجان ريكاردو مثلاً- تُعَدّ رفضاً للبواعث النفسـية للحكايـة، وللخبر، ولدلالات الأشياء. إذ تقوم الكتابة الروائية- بحسبهما- على نفي المتعارف عليه، والمورو ث من الرواية التقليدية، وتجاوزه، الرواية التي يصفونهـا، من بـاب السـخرية، بالرواية البلزاكية، نسـبةً إلى



هونـوري دو بلـزاك، رائد الرواية الواقعية الفرنسـية في القرن التاسـع عشر، ورفض كلّ نزعة حسّـيّة زائفة، وهـي- أيضاً- لا ترمي إلى توصيل رسالة ما. فإذا كانت الرواية «التقليدية» تقوم على كتابة حكاية، فالرواية الجديدة هي (حكاية كتابة)، بحسب توصيـف جان ريكاردو الذي جمع بين الإبداع الروائي والتنظير له، في كتابه النقدي المشهور «إشكالات الرواية الجديدة»، وهذه النزعة التجريبية هي القاسم المشترك بين المنتسبين، كرهاً أو عن طيب خاطر، إلى تيّار الرواية الجديدة التي يريدونها «رواية مُضادّة»، سواء فيما تعلَّق بمعالجة الزمن: بدءاً بتكسير الترتيب الزمني المتسلسـل والخطّي، أم فيما تعلَّق بمقولة الموضوعية والذريعـة الواقعية، أو الأدب الملتزم (أخذ مسـافة من جان بول سارتر المهيمن، آنذاك، بوصفه فيلسوفاً وناقداً أدبياً وروائياً)، ثم قَلْب المسـافة روائي- سـارد متعالٍ مدرك لكلّ التفاصيل، ثم تشويش هذه المسافة بالحكي بضمير المخاطب، مثلما هو الحال فـي رواية ميشـال بيتور «التحويـر» التي عُـدّت بمثابة العلامة الفارقـة فـي منجز «الروايــة الجديدة»، وسـارت، علـى هَدْيها، روايات فرنسـية أخرى لاحقاً، وكان لها تأثير كبير في ممتهني الأدب: كتابةً، ونقداً، وتدريساً.

وتجدر الإشـارة إلى أن هذه «الرواية» وجدت، في «النقد الجديد» الذي عُرِف- اصطلاحاً- بـ«البنيوية»، أكبر سند، بل لا يمكن للمرء عـدم ملاحظة أنه كان ثمّة ما يشـبه المصلحة المتبادلة بينهما، فالنقّـاد مثل بارت، وجنيـت، وريكاردو اعتمـدوا تلك الروايات للتدليل على نظريّتهم الجديدة، و-بالمثل- عمل هؤلاء الروائيِّين على الدفع بالتجريب إلى حدوده القصوى، بالاستناد إلى مقولات ومفاهيم من إبداع الأكاديميّين، بمنطق ربح الطرفَيْن!

إلّا أن كلّ ذلك النجاح الإعلامي الذي حقّقته هذه «الرواية الجديدة» لم يحجب مواقف نقدية، لم يرَ فيها سـوى جمع، تَمَّ لمّ شـمله- بالصدفة- لشخصيات غير متجانسة، لم يربط بينها سوى دار نشر (منشورات «مِينْوي» التي كان يشرف عليها آلان روب غرييه!)، وجماعة «تِيلْ كِيل»، وعلى رأسها فيليب سوليرس، وشغفٍ بما هو جديد، وحبّ لخلق الجدال. إلى جانب هذه المؤاخذات، التي قد تبدو ملاحظاتٍ صادرة عن أقلام صحافية غير متخصّصة، هناك من تصدّى لها من داخل المؤسّسة الجامعية؛ نقداً لأسّسها الفكرية الأيديولوجيـة ومراميهـا الفَنّيّة والجمالية، وإبـراز مغالاتها، إذ وصـل الحـرص على تقويـض كلّ مكوِّنـات العمـل الروائي حَدَّ التطـرُّف، والإشـباع، والغمـوض الذي بلغ الطريق المسـدود، وصار البحث المفرط والتجريب الشديد عاملَيْن معيقَيْن للقراءة، فالروايـات أضحت عصيّة، بل متعذِّرة على القراءة «illisible».

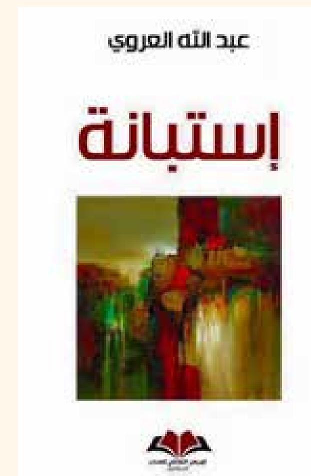
وبعدما خلقت هذه الرواية اسـتراتيجيات جديدة للقراءة، ودوراً غير مسـبوق للقارئ، وصلت منتهاها، وكانت- مثل سابقاتها- حاملةً لأسـباب تجاوزها، بعدما عُمِّـرت لأكثر من أربعة عقود، لتهدأ فورة التجريب، وبهر النجومية، وتتغيَّر العادات القرائية، فيقبـل القراء على نمط قديم جديد، بالعودة إلى أَسْـر الحكاية، مـع التجديد فـي المواضيع، بداهـة. وإذا كان صخـب «الرواية الجديدة» قد هدأ في مسقط رأسها، مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات، فإنها سـوف تحيا حياةً جديدة في الفترة نفسـها، لكن، هذه المرّة، تحت سماء جديدة عبر النقد الأدبي والترجمة، علـى وجه خاصّ؛ ونقصد بذلك حياتها الجديدة في لغة الضادّ، وتأثيرها علـى كُتّاب الرواية بالعربية. ولعلّ الأمثلة هي بالقدر الذي لا يحصيه عَدّ. وليس من المبالغة القول إن قسطاً كبيراً من المنجز السرديّ العربيّ، اليوم، ما يزال ينهل من ذخيرة (الرواية الجديـدة الأمّ)، ويصوغ على شـاكلتها، ويحوم حول أسـاليبها التي أضحت، بحكم التقادم، متجاوَزة فَنّيّاً!.

«استبانة»

محطّات ومواقف لعبد الله العروي

المهدي مستقيم

يَعرِض عبد الله العروي، في كتابه الأخير «استبان»، الصادر عن المركز العربي للكتاب (2016)، مادّة مكثَّفة ومركَّبة وفق هندسة كتابية ليست كسابقاتها؛ إذ تتَّخذ صورة حوار ذاتي، يسائل فيه العروي نفسه مجيباً عن مئة وأحد عشر سؤالاً، موزَّعة على تسعة فصول، بدون عناوين. وجاءت أجوبة رائد التاريخانية، في الفكر العربي المعاصر، على شكل فقرات منظَّمة وفق تسلسل متجانس، يرتبط فيه كلّ سؤال بسابقه، ويقود إلى السؤال الآتي بعده. الكتاب عصارة لما وزَّعه عبد الله العروي، وما فصَّلَه في كتب سابقة، ونخصّ بالذكر منها: «مجمل تاريخ المغرب»، و«الأصول الاجتماعية والثّقافية للوطنية المغربية»، كما أنه مرآة تعكس وجوه المؤرِّخ المتعدِّدة، فإذا حذفنا أسئلة الفصلين: الأوَّل، والثاني، فسنجد أنفسنا أمام سيرة ذاتية قصيرة الحجم، بطلها مؤرِّخ له باع طويل في لعبة السرد، كما سنكتشف، في الفصول اللاحقة، وجوه المؤرِّخ الذي لا يكتفي بتقديم المعطيات التاريخية، بل يعبِّر عن رؤيته إزاء مجريات الأحداث والوقائع التي عاشها، ويؤوِّلها، بوصفه عالِم سياسة، وعالِم اجتماع، وعالِم أنثروبولوجياً، وعالِم نفس، في بعض الأحيان؛ ويرجع ذلك إلى تشعُّب الموضوعات التي يتناولها بالنقد والتحليل: بدأ بحالة المغرب، قبل الاستعمار الفرنسي وبعده، ثم عقَّبَ بقضايا كلٍّ من التعليم، والأعيان، والشعب، والأمّة، ونفسية المغربي، والحركة السلفية، والنخبة السياسية...



يُرجِع عبد الله العروي خراب المنظومة التعليمية، في بلده المغرب، إلى ألفة المدرِّس بمحيطه المجتمعي، إذ لم يتمكَّن هذا الأخير من القطع مع منظومة القيم البالية السائدة في حقله الاجتماعي، بل لا يتوانى عن نقلها وتسريبها، بوعي أو بدون وعي، إلى محيط المدرسة، لتترسَّخ، من ثَمَّ، في أذهان المتعلِّمين، وكأن المدرِّس أصبح ماكينة في يد المجتمع؛ لحفظ معاييره وقيمه التقليدية البدوية وإعادة إنتاجها، على أن مستوى التعليم، اليوم، أو- بالأحرى- مستوى المدرِّس، يتأثَّر بمستوى الثّقافة العامّة.

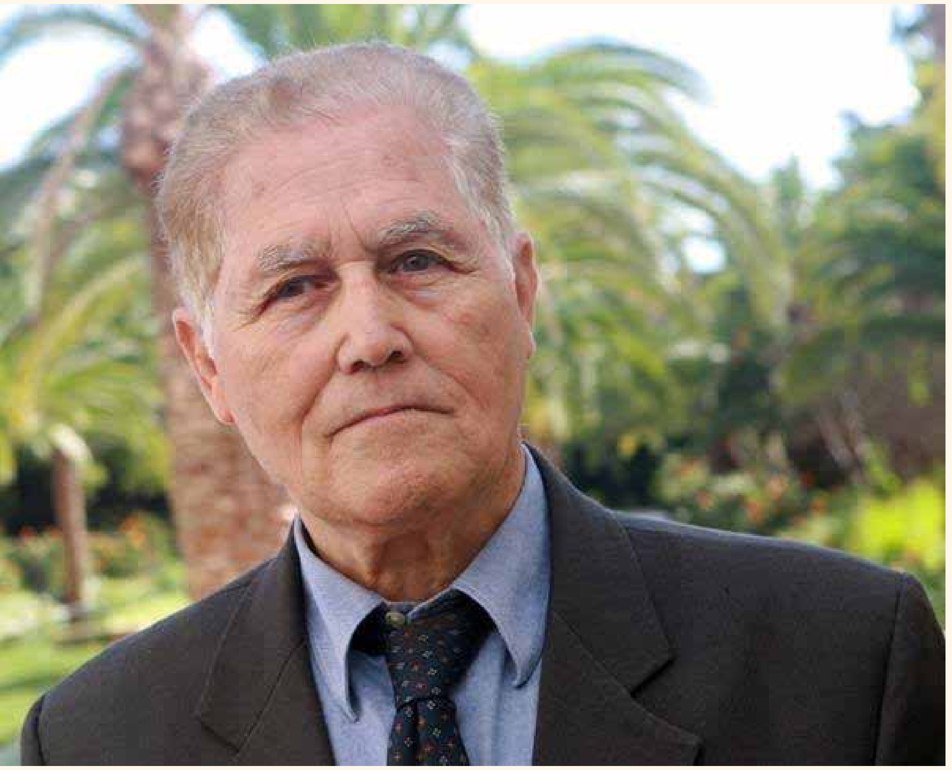
وإذا كانت هناك إرادة تتغيّا الإسهام في الانعتاق المجتمعي من أزمة التعليم ومخلَّفاتها، فعليها أن تأخذ بالحسبان الارتباط الشديد القائم بين أزمة التعليم وأزمة المجتمع، ومن ثَمَّ أزمة الدولة، وهذه المستويات الإشكالية، في نظر العروي، متداخلة ومحبَطة: «نعلم اليوم، بعد التجارب المحبطة التي مرَرنا بها، أن الجميع يريد الإصلاح، أو- على الأقلّ- يدّعي ذلك، لكن كلّ فريق يريده موافقاً لمصالحه، فيرفض كلّ مشروع إصلاحي لا يساير تلك المصالح، وفي النهاية، لا يتحقّق أيّ شيء» (ص/24).

أمّا سياسة موالاة الأعيان، فشكَّلت استراتيجية أساسية بالنسبة إلى كلّ إدارة استعمارية قرَّرت غزو بلد ما؛ ومن ثمّ فإن هذا النهج لم يكن حكراً على الإدارة الاستعمارية الفرنسية، بل حاضراً لدى الإسبان في منطقتهم ولدى الانجليز، في البلدان التي استولوا عليها عن طريق الاتِّفاق والتفويض، كالهند ومصر.

وبالنسبة إلى «الأعيان»، فقد قبلوا بفرض الحماية على المغرب مقابل تقوية نفوذهم، وحفظ مصالحهم، وتوسيع دائرة صلاحيّاتهم. وقد وجدت الإدارة الفرنسية نفسها مرغمة على الالتزام بتحقيق مطالب الأعيان، لأنهم «لم يغادروا الميدان بعد الهزيمة كما حصل في الجزائر، لم يُسحَقوا سحقاً كما حصل في تونس، لم يُطَردوا إلى الأطراف، لم يُنْفَوا... بل ظلّوا في أماكنهم قاعدين. كيف التصرُّف معهم إلّا بتأليف قلوبهم وكسب ولائهم، بالوعد القاطع أن لا ضرر يلحقهم، وأنهم سيحافظون على وظائفهم، وأن أبناءهم سيخْلِفونهم، إن هم تكيَّفوا مع الوضع الجديد، بتعلُّم لغة الرؤساء الجدد والتدرُّب على أساليبهم في السياسة والتدبير؟»(ص/50).

أما موظَّفو الإدارة الاستعمارية فقد روَّجوا لعوامل التشتُّت والتناثر، من خلال وصف المغاربة بالقبائل المتنافرة، لا يوالون السلطة المركزية إلا بهدف قهر جيرانهم: «وإذا مُنِعوا من ذلك انقلبوا على تلك السلطة، وحاربوها بشراسة. لم تكن لديهم الوسائل المادّية التي تقرِّب بين السكان في الأمم المتقدِّمة: لا طرق معبدة، ولا عملة واحدة، ولا مكاييل مستقيمة، ولا لهجة منظَّمة. العامل الموحِّد الوحيد هو الدين، وهو، بدوره، يختلف في التطبيق، من ناحية إلى أخرى، كما يختلف الوشم واللباس والطبخ... إلخ»(ص/57).

وقد تكون هذه الفكرة صحيحة في الماضي البعيد، لكنها لم تظلّ قائمة بعد ذلك، خصوصاً مع حلول الاستعمار الذي شرع هو نفسه في تشييد وسائل الوحدة والانصهار. وإن ما أسهم في هذا التماسك تجانس العنصر البشري المغربي، وهو ما دلَّت عليه- في نظر العروي- «كلّ البحوث الأنتروبولوجية التي جاءت مناقضة لما كانت تروِّج له الإدارة الفرنسية. لا يوجد فرق واضح بين السكّان، يشير إلى اختلاف في الأصول الإثنية. الفرق الوحيد الذي ظلَّ قائماً، إلى يومنا هذا، هو المتعلِّق باللسان؛ هناك مغاربة ناطقون بلهجات عربية، وأخرون ناطقون بلهجات أمازيغية» (ص/59).



وفي موضع آخر من الكتاب، يؤكِّد العروي على ضرورة التفريق بين السلَفّية، بوصفها اتجاهاً مَهَّدَ لظهور الحركة الوطنية التي تُعَدّ، بدورها، امتداداً لحركة سابقة، كان يغذّيها المخزن، ويقوم بها العلماء والموالون له، وكان هدفها توحيد الولاء: الربّ واحد في السماء، والسلطة واحدة على الأرض، وبين ظاهرة جديدة بات يطلق عليها الاسم نفسه: «السلفية» وهي حركة اجتماعية مدنية، ترفع شعارات غير سياسية مثل عدم إهدار ثروات المغاربة المسلمين، ومنع النساء من التبرُّج، وتوطيد سلوك الحشمة في بيئة، كَثُرَ فيها الكفار...

ولعلّ ما يعالجه عبد الله العروي، في هذا الكتاب، لا ينتمي كلّه إلى الماضي، إنما يتَّخذه معبراً للوصول إلى قضايا الحاضر، فهو لا يتردَّد في وضع مقارنات ذكية بين مغرب الأمس ومغرب اليوم، ليخلص، من خلالها، إلى نتائج مثيرة. في هذا الصدد، يتساءل العروي: هل النخبة المغربية الحاليّة أقلّ وطنيةً من التي سبقتها؟، ثم يجيب: «بالمعنى المقرَّر أعلاه، أستطيع أن أقول إن النخبة الحالية المسَيِّرة لدواليب الدولة أقلّ «وطنية». لا أعني أقلّ غيرة على مصلحة الوطن، أو أقلّ تعلُّقاً برفاهية الشعب، لكنها إمّا جاهلة أو رافضة للتصوُّر الذي حدّدناه، وإن أقسمت بالثلاثي الشهير المذكور في النشيد الوطني. وهي، إن لم تتجاهله تماماً، فإنها- على أقلّ تقدير- تحبّ أن تعيد النظر فيه، خاصّة وهي تشتغل، يومياً، بلغة، وبحسب معايير موروثة عن عهد الحماية. لو طرحت على أعضاء هذه النخبة الحاكمة الأسئلة التي أحاول الإجابة عنها، الآن، لعجزت عن فهم المقصود منها، أو لاستخفّوا بها. لهذه النخبة تصوُّر آخر، وتعريف آخر للوطنية. هذا تخمين.. وتخمين بريء». (ص/138).



اللا منتمي

أشبه بالقفز في لحظة سقوط!

يوسف وقاص

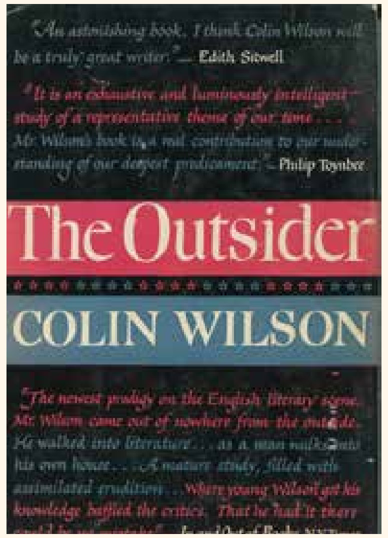
في السبعينيات من القرن الماضي، كان كتاب «اللا منتمي» لمؤلِّفه الإنكليزي كولن ويلسون، يتصدَّر معظم واجهات المكتبات، أو أرصفة الأقبية، حيث كانت تُباع، وتُتَداوَل كتبٌ مستعمَلة، في حَيّ الجميلية في حلب. وكان هذا الكتاب، بالإضافة إلى توأمه «ضياع في سوهو»، يستأثر على اهتمامنا نحن، الطلاب، وكنا ننظر بإعجاب، وببعض الغيرة إلى مثقَّف عابر وهو يشتريه، ويدفع ثمنه، ثم يضعه تحت إبطه، ويمضي مختالاً بين الزحام. في الحقيقة، نحن- أيضاً- كان بإمكاننا أن نشتريه. لكن، لسبب ما، ربّما لشعورنا بأن الوقت لم يكن قد حان لطالب في المرحلة الإعدادية الأولى أن يدخل في متاهة، لا يعرف، فيما بعد، كيف يخرج منها، كنّا لا نتردَّد لحظة واحدة في صرف تلك الليرات القليلة التي نحتفظ بها في جيوبنا لمشاهدة فيلم سينمائي. وخيارنا كان يقع على نوعين من الأفلام، فقط: أفلام الكاوبوي، والأفلام التاريخية التي تتحدَّث عن ملاحم الإغريق والرومان وأبطالهم الأسطوريّين. إلا أن هذه الكلمة، كثيراً ما كانت تشوِّش أفكارنا، وتدفعنا للتساؤل - وإن على سبيل اللهو-: من هو اللا منتمي؟ وما الذي يدفعه لاتّخاذ قرار خطير كهذا، للبقاء خارج لعبة الحياة؟ ثم، بعد أن يحتدم النقاش، كان ينبري أحد زملائنا، ويعلن، بلهجة مأساوية، أنه- ربَّما- سيختار هذا الطريق بالضبط، أي اللا انتماء، دون أن يتمكّن من شرح الأسباب أو المعنى الذي تخبِّئه هذه الكلمة بين أحرفها التي كانت تبدو لنا معقَّدة وغامضة. ولم نكن نعلم أن فكرة اللاانتماء كانت قد واتت كولن ويلسون، في عام 1954، وأنه كان يعيش، في ذلك الوقت، في لندن، كمتسكِّع، لكنه منغمس في الثقافة حتى أذنيه؛ وهو ما دفعه لتأليف هذا الكتاب منطلقاً من سؤال، يبدو أنه كان يؤرِّقه منذ زمن طويل: كيف يمكن للمرء أن يتابع الحياة بعد أن يكتشف أنه استوعب، تماماً، عدم واقعيّة الوجود؟

قبل فترة قصيرة، استجابةً لذكرى ذلك الجدال، طرحت هذا السؤال على أحد زملاء الدراسة، الذي التقيته صدفةً أمام معبر الحدود بين سورية وتركيا، في أواخر عام 2015، قبل أن نخطو خطوتنا الأولى نحو مجهول، كنّا نتوقَّعه، بل كنّا نشاهد بوادره كلّ يوم، تقريباً، في طفرات العنجهية التي بدأت تتسلَّل إلى حياتنا اليومية، والاستبداد السافر إلى حَدّ الابتذال. كلانا كان يحمل بيده حقيبة يد صغيرة، ويتفادى النظر إلى الوراء، حيث الدمار وطابور طويل من مهاجرين جدد قادمين من كلّ المحافظات السورية.

«لا أدري»، أجاب، «ولكن يبدو أننا- ربّما- حتى دون وعي منّا، كنّا نرى، ونحسّ بذلك، منذ زمن بعيد؛ أي منذ أن صادروا رسائلنا وكتبنا، هل تذكر؟».

ربّما، كان يريد أن يقول: منذ أن صادروا عقولنا ووجودنا؟ جوابه هنا حفّزني لكي أعيد قراءة هذا الكتاب مرّةً أخرى، بعد أكثر من أربعين عاماً من قراءتي الأولى لتلك الطبعة الملخَّصة، لكن، هذه المرّة، في مقهى صغير، في أحد أزقّة حيّ «تقسيم»، في إسطنبول.

والكتاب الذي تُرجم إلى أكثر من ثلاثين لغة، منذ ظهوره الأوّل في إنجلترا، عام 1956، كان ويلسون قد كتبه، وهو في سنّ الخامسة والعشرين، في إحدى صالات المطالعة من مكتبة المتحف البريطاني، في فترة كان المؤلِّف يقضي لياليه في حديقة عامّة، ويُعَدّ، الآن، أحد أهمّ الكتب الكلاسيكية في القرن العشرين الذي أنجب ما يسمّى، في الغرب، أدب «العالم السفلي». فعبر أعمال فنّانين: كتّاباً، وفلاسفة، ومن خلال حيواتهم، مثل كافكا، وكامو، وهيرمان هيس، وإرنست هيمنجواي، ونيتشه، وفان كوخ، ووليم بليك، وسارتر، ودوستويفسكي، وكولن ويلسون، يسبر، بواسطة سيكولوجية الأشخاص ودورهم، أولئك «الذين يمتلكون بعدَ نظر أكثر بكثير من المعتاد»، ويصلون إلى إضافة أنموذج جديد من المعرفة والحرّيّة.



«فجأة، أيقنت أنني أعيش في الوضع نفسه الذي كان يعيش فيه كثير من أبطالي الأدبيّين المفضّلين: راسكولينكوف بطل رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، أو مالته لوريدس بريغه، بطل رواية راينر ماريا ريلكه اليتيمة «دفاتر مالته لوريدس بريغه»، أو المغامر الشاب في رواية «الجوع» للكاتب النرويجي كنوت همسون، التي كتبها بعد جولة مشؤومة في أميركا، في أواخر القرن التاسع عشر (الرواية صدرت في عام 1890). لم يكن وضعاً يمكنني أن أفتخر به، وكانت فكرة ألّا أقضي عيد الميلاد في البيت تحزنني، لكن شيئاً ما، في داخلي، كان قد دفعني لاختيار العزلة. بدأت أكتب عنها في مفكّرتي، محاولاً البحث عن السبب. فجأةً، فهمت أنني أملك، بين يديّ، موضوعاً لكتاب. فتحت المفكّرة وكتبت في رأس الصفحة: ملاحظات لكتاب «اللامنتمي»، ثم رسمت مخطّطاً معقّداً بما فيه الكفاية، على صفحتين، وفي ذلك المساء، غفوت بإحساس من سرور عميق، وبدا لي كأنني قضيت أجمل عيد ميلاد في حياتي».

ربّما، لا يوجد كائن حَيّ يملك شذرة ضمير، ولم يجرب- ولو لبضع ثوان- الإحساس بوهميّة الواقع في أثناء حدث خارجي، أو عند بروز ذكرى مشوّشة، أو حالة من عدم الارتياح، حيث لا يعرف- بالضبط- إذا كان يجب عليه أن يُرجع أسبابها إلى العقل أم إلى الجسد. وبالفعل، يكفي القليل لكي نستوعب أن ارتباطنا الحسّي، وارتباطنا الوجداني، مع العالم، مثل كلّ الأشخاص الآخرين، هو نوع من العادة الموروثة والقناعة المتأصّلة. إذاً، يجب أن يكون هنالك- لا محالة- مستوى من الحقيقة أكثر اتّساعاً وشمولاً، يتوافق مع نمط جديد من الحرّيّة، ومع درجة من الحياة السعيدة التي يبدو أن الإنسانية قد تخلّت عنها نتيجة لعنة أو شعوذة غامضة. ولكن الإحساس العابر بأننا أُصِبنا بالغبن، منذ الولادة، هو أمر لا يُعَدّ نادراً تماماً، ويجب أن نضيف، فوراً، أن الإنسانية لا تبدو أنها تعاني، بشكل مفرط، من هذا التقييد. العادة والضرورة تدعواننا إلى الاعتقاد بأن الحياة التي نعيشها هي الحياة الواقعية الوحيدة، وتجري في العالم الوحيد من العوالم الممكنة. وإذا ما أردنا أن نشكّ في طريقة ممنهجة، من شكلها الظاهري، فإن، قدرتنا الوجودية- بحدّ ذاتها عندئذ- ستُنسَف من أساسها.

الإنسانية يمكن أن تمنح نفسها عدداً قليلاً جدّاً من الأفراد المزوّدين بـ«حياة ثانية»، وهذه الأقلّيّة، من جهة ثانية، مؤلّفة من رجال يعيشون منعزلين، ويزدادون عزلة كلّما توغّلوا في طريق المعرفة، ونادراً ما يتعارفون، وسرعان ما يتملّكهم الإحساس بأنهم الوحيدون الذين

يبصرون في عالم من العميان، الواحد منهم يمكن تعريفه بـ«اللا منتمي»، أي الشخص الذي يبقى خارج الإطار، والذي يجعل من اختلافه العنصر المحوري لوجوده.

عندما خطرت لكولن ولسون فكرة هذا الكتاب، لم يكن يتوقَّع أنه سيلقى نجاحاً يجعله من أهمّ كتب القرن العشرين، وأنه سيفتح المجال أمامه ليتحوَّل إلى اسم مشهور في عالم الأدب، حيث إنه، منذ ذلك الوقت، ولغاية وفاته عام 2013، لم يتوقَّف عن كتابة مؤلَّفات نقدية، وروايات واقعية وأخرى خيالية، وصلت إلى مئة كتاب تقريباً. حتماً، إذا أردنا أن نحكم على ويلسون من وجهة نظر أكاديمية، نستطيع القول إن منهاجه لم يكن مُحكماً تماماً، حتى أنه اتُّهِم، في كثير من الأحيان، بالدجل والزيف. لكن ويلسون لم يكن في نيَّته تأليف كتاب في النقد الأدبي أو الفلسفي، بل ما كان يريده هو التطرُّق إلى موضوع غير شائع حول تاريخ الأدب، ذي إشكالية كبيرة؛ إنه موضوع الحرّيّة، وكيف تتشكَّل داخل الحياة لا عبر النظريّات. والكتب التي تعكس هذه الرؤيا لا أهمّيّة لها، بحَدّ ذاتها، بل هي شذرات من تجارب أخرى، لحيوات عاشت وجودها على خطّ ضيِّق جدّاً يفصل ما بين التنوير والتجهيل؛ لأن هذه هي حياة اللامنتمي، ذاك الذي يرى ما لا يراه الآخرون، والذي لا يمنح القيمة نفسها إلى كلّ تلك الأشياء التي يعدّها الآخرون قَيّمة وثمينة. إنها حياة صعبة، وباب ضيِّق لا يمكن ولوجه، مع ذلك، استطاع، ويلسون من خلال كتابه، أن يحدِّد- بالضبط- التناقض الذي يجب أن يواجهه اللا منتمي؛ أي أنه يناضل من أجل ترسيخ حرّيّته. وفي الوقت نفسه، لا يملك ثقة في واقع العالم الذي يحيط به، وغالباً ما يتلافاه الآخرون. لكن، هل يمكن ترسيخ الحرّيّة في الواقع، فقط؟ اللامنتمي يجازف، دائماً، في أن يبقى حبيس ظروف مستحيلة، لأن «ممارسة الحرّيّة، في عالم خيالي ومستحيل، هي أشبه بالقفز في لحظة السقوط».

هذه الخاتمة، لويلسون، تبدو لي معاصرة، كما لو أنها كتبت في أيّامنا هذه، و- بالأخصّ- في عالمنا العربي، لأن اللا انتماء أصبح، منذ فترة طويلة، جزءاً لا يتجزَّأ من حياتنا. لذا نجد من الغريب، حقاً، أن كولن ولسن قد حقّق شهرة كبيرة في بلادنا، رغم أنه يكاد لا يكون معروفاً في بلدان أوربية عديدة، ولم يُعتَرف به، بوصفه كاتباً جادّاً، أبداً. في الوقت نفسه، ما بين عامَيْ 1956 و2016، لوحظ تغيير جذري، و- ربَّما- مطلق، لا يقلّ أهمّيّة وفاعلية، في سلوك الأفراد والمجتمعات، بشكل عامّ. فلنأخذ النماذج المفضلة من اللا منتمي المذكورة في الكتاب، مثل تي. إس. إليوت، ودافيد هربرت لورانس، وفان كوخ وفلسفته المريرة التي سردها في رسائله إلى أخيه، وفاسلاف نيجينسكي، نجم الرقص الحديث، وهو روسي من أصل بولندي الذي ترك خلفه منكِّرات تطفح بالصوفية، قبل أن يغرق في الجنون. يمكننا أن ننظر، بإعجاب، إلى ويلسون، وإلى قدرته الرائعة في التقمّص العاطفي، لكن تأتي- أيضاً- اللحظة التي نتساءل فيها: كيف انتهت هذه القصّة؟ من هم، اليوم، أولئك الأشخاص، مثل دوستويفسكي، وفان كوخ، ونيجينسكي؟

وجود اللا منتمي، حتماً، ليس من اختراع ويلسون، ويتطابق مع شيء راسخ، بعمق، في الطبيعة الإنسانية. وكلّ جيل ينتج أفراده من اللا منتمين، ولا شكَّ في أنهم موجودون في أيّامنا هذه، أيضاً، حبيسين في حجراتهم، أمام الحواسب أو التليفونات الذكية، أو ضائعين في زحام مدينة ما، بينما يمارسون امتياز العزلة، ويعانون من عذاب الحياة الثانية، يقظين في عالم نائم. لكن، كيف يعبِّرون عن أنفسهم؟ وكيف ينظرون إلى عالمنا الحالي؟ تحديث كتاب ويلسون، في الحقيقة، هو أمر صعب جدّاً. فبالنسبة إليه، كان أمراً طبيعياً اصطيادُ مواضيعه، في الروايات، وفي الأعمال الفلسفية لسارتر، وكامو، وغيرهما. بينما، اليوم، تبدو منظومة الفنّ والفكر، في نسقها العامّ، كأنها خالية من اللا منتمين. هذا لا يعني أنه لا يوجد فنّانين استثنائيِّين وعباقرة، أيضاً. لكن، في هذه العقود الستّة التي تفصلنا عن تاريخ صدور كتاب ويلسون، أصبح الفارق بين الفنّ والتجربة المعايشة كبيراً، لدرجة أن الأوَّل لم يعد يعرف شيئاً عن الآخر؛ فأيّة رواية، أو أيّ فيلم، أو أيّة لوحة، تبدو وكأنها قادمة من وجود لا يمكن تمييزه، لأن كلّ الوجوديات، بفضل العولمة الفجّة، أصبحت متشابهة، تقريباً! الفنّ أصبح يتَّخذ، دائماً، شكل احتفاء بانخ، وطقس اجتماعي مرتبط بالربح المادّي، وبمباركة طبقة معيَّنة من المجتمع، في صالات البيع بالمزاد العلني. طبعاً، المادّة- ربَّما- تستطيع أن تنتج فنّاً ذا جودة عالية، ولكن من الصعب أن نجد اليوم في رواية أو في فيلم شهادة تعكس رؤية مستقبلية أو تحوُّلاً داخلياً، بالمعنى الذي يتكلَّم عنه ويلسون.

«أنا حَيٌّ، وأنتم أموات»، هذا هو العنوان الذي اختاره إيمانويل كاريير(1) للسيرة الذاتية الخاصّة بـ«فيليب ديك»(2)؛ عنوان يبدو وكأنه يلخِّص حياة كلّ اللا منتمين. وفيليب ديك- رغم أنه ترك بصماته في كلّ مجالات التعبير، تقريباً- لم يمتلك وريثاً حقيقياً، لأنه أغلق حقبةً بدلاً من أن يفتح أخرى، ولأن مساره كان تجربة حياة أصيلة؛ تجربة صوفي وحالم، وتجربة اللا انتماء، في شكلها العفوي، مُغلّفة من المهنة المتواضعة لكاتب خيال علميّ. اليوم، بقيت المهنة، فقط، بلا جذور في عمق المادّة- ربَّما- للأبد، وربَّما بشكل مؤقت؛ إذ إن اللا منتمي تخلّى عن قناع الفنّان الحالم، ومن العسير التعرُّف إليه، اليوم، في زحام المتنبّئين المزيَّفين، والمنادين بالخلاص وبالنقاء المستحيل.

هامش:

1 - Emmanuel Carrére.

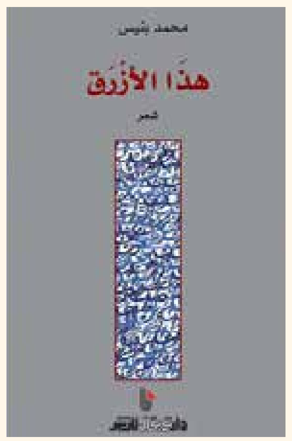
2 - Philip Kindred Dick (1928 -1982).

«هذا الأزرق» لمحمد بنيس

اللون متحرِّراً من أَسْر الحواس

عبده وازن

إذا كان العالم «وُجِدَ ليفضي إلى كتاب جميل»، كما يقول الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه، فلا شكّ في أن ديوان «هذا الأزرق» هو واحد من الكتب التي تعيد إلى العالم سحراً، يكاد يفقده، وهو- أوّلاً وأخيراً- سحر الشعر الذي لطالما مارسه الشاعر محمد بنيس. «هذا الأزرق» ليس ديواناً بحسب ما يُفهم الديوان الشعري، عادةً، بل هو «الكتاب» الذي انتهت إليه، في ما يشبه الخلاصة الجوهرية، تجربةٌ وحياةٌ، هما أعمق وأوسع من أن يحدّهما زمن أو نصّ. و- ربَّما- لم تكن هذه الخلاصة لتنتهي إلى هذا «الكتاب» بمقدار ما غدت تبدأ به. وهذا ما يؤكِّد أن ليس في حسبان محمد بنيس صاحب المشروع الشعري لا الشاعر، فقط، ما يُسمى انتهاءً؛ فالشعر لديه يبدأ من لحظة الانتهاء ما دام الانتهاء عوداً على بدء، خلقاً وإبداعاً. ولم أختر هذا الديوان الجديد لأطلّ، من خلاله، على عالم شاعرنا إلّا لأنه يختصر- بحقّ- كلّ محمد بنيس: شخصاً وشاعراً، كينونةً وتجلِّيات. كلّ محمد بنيس هنا: الشاعر، والناثر، والمفكِّر، والمترجم... المتصوِّف، والمثقَّف، العارف المتراوح بين الدنيوي والمقدَّس، الجامع بين طيفَيْ أبولون وديونيزوس، سليل فاس، المشبع بجماليات الزليج والطين المستحيل فخّاراً... السندباد الذي جاب مدناً وحضارات، ثم الشاعر، أيضاً، وسارق النار ومضرمها، الملمّ بالسرّ، الحافظ الأمانة، الرائي، لكن بقدمين راسختين وعينين مفتوحتين على الزرقة الشاسعة، الزرقة التي شاء أن يكتب ملحمتها في قصائد هي- في جوهرها- قصيدة واحدة تتوزَّع أنفاساً وإيقاعات.



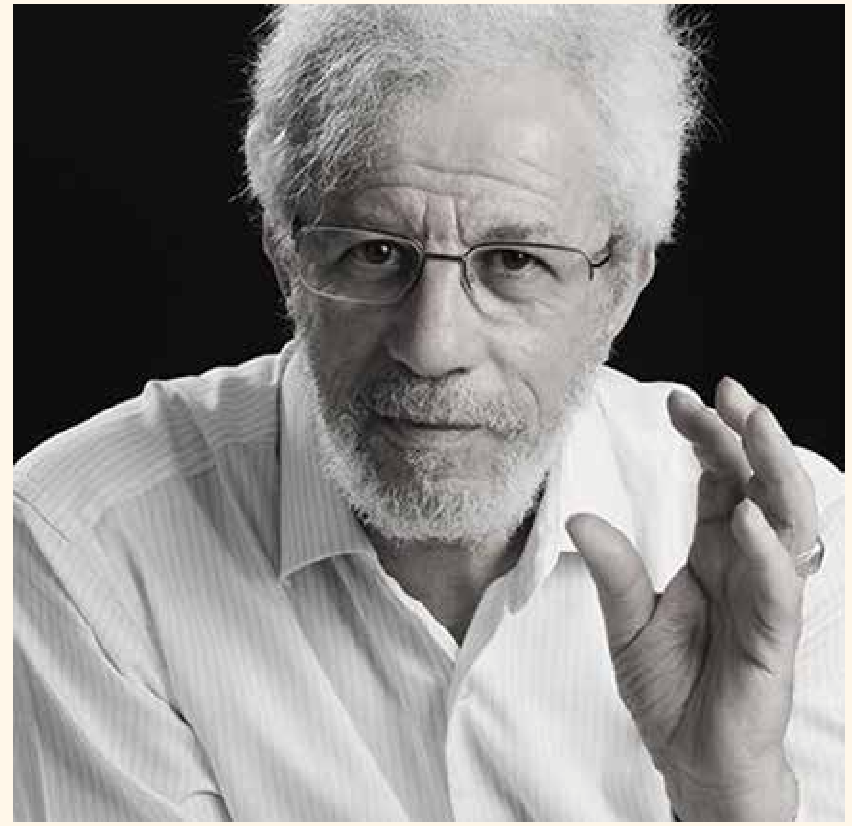
ملحمة الأزرق

ليست مصادفة أن يكتب محمد بنيس ملحمة الأزرق، في ما تعني الملحمة الحديثة من اقتضاب واستنباط واستيحاء وحفر في جوّانية اللّغة، وتشكيل بصري... كان الأزرق ديدن شاعرنا، رفيق عينيه منذ أن أبصرتا، سجنه الذي بلا جدران ولا أبواب، رآه و(ما يزال يراه) في كلّ ما حوله: لباس العمّال العابرين يوميّاً، والزليج، والأنسجة، والأواني، والدواة، والنار، والبحر، والسماء، ثم الداخل، وفي الداخل «لا حدود بين الأزرق واللاأزرق» كما يقول، ثم الأزرق الذي طالما «حفر فضاءه في القصيدة»، كما يعبِّر. وبينما يعلن الشاعر أن هذا اللون لم يكن غريباً عنه، يعترف: «لم أعد أعرف متى جاءني الأزرق»، وفي صيغة أخرى، يقول: «نسيت الطرق التي أدّت بي إلى هذا الأزرق». وكلّما أوغل القارئ في سبر هذا الأزرق، في الديوان، اكتشف أنه ليس لوناً، مجرَّد لون، بل هو حال ومقام، حضور بالغيب أو غياب بالحضور. وهنا، تكمن فرادة مقاربة الأزرق، شعريّاً ووجوديّاً. أمّا مظاهره الخارجية أو «الحواسية» فهي ليست إلّا علامات تخفي، في صميمها، كينونة، هي كينونة العدم الخلّاق والأبد اللانهائي والفراغ الممتلئ، والتي تنعدم فيها الثنائيات أو تتناغم الأضداد، تناغماً جوهرياً، وليس ظاهرياً.

لا غرابة في أن يمسي الأزرق حالاً أو مقاماً صوفيّاً في شعر محمد بنيس. الشاعر المتجذِّر في النصوص الصوفية والعرفانية، ينجز نقلة بَيِّنة في ما يمكن وصفه بـ«تحديث» المعطى الصوفي داخل الصنيع الشعري. لا حجاب هنا ولا مستور ولا تعمية ولا إلغاز ولا إغراق في الرمزية المغلقة، بل كشف وإشراق أو بزوغ، كما يعبِّر الشاعر، واضطراب وسكينة وصمت. حتى عندما يستخدم بضعة مفردات من المعجم الصوفي الكلاسيكي، فهو يدرجها في سياق

مفهوميّ حديث، منها- مثلاً- العروج، والجلال، والشطحة، والحضرة، والابتلاء، كأن يقول: «ابتليت بالأزرق» أو «شروع الحضرة يفتح لي / طرقات الصمت»، أو « هل هي نبتة الهذيان / تبلوني / بقسط من الإشراق /يخطفني إلى سكينة». إنها صوفيّة الأزرق (إن أمكن القول)، صوفيّة الحلول الأزرق، التي تجمع بين ما يسمّيه مالارميه «غريزة السماء»، أو اللازورد الذي يختصره «منظر الفراغ التامّ»، وما يسميه بيار جان جوف «مادّة سماوية»، وما ارتأى بنيس تسميته «الانبساط اللانهائي». هذا الأزرق الذي يُعَدّ من أعمق الألوان، يغرق فيه النظر دون أن يواجه حواجز، ويتوه فيه حتى اللامنتهى. هو اللون الأقلّ مادّيّةً، اللون الأشف، الأصفى، الأدفأ، الأبرد، الأشدّ تشبُّعاً بالفراغ، فراغ الهواء، فراغ اللازورد، فراغ النار.

لا أعتقد أن ديواناً احتفل بالأزرق، شعرياً وصوفياً وفلسفياً، كما يحتفل به ديوان محمد بنيس. لو تحرّينا عن الأزرق، في الشعرالعربي والشعر العالمي، لألفيناه وقفاً على قصائد أو شذرات؛ فلم يُكتَب ديوان في الأزرق. كان بنيس سبّاقاً في خلق هذا الفضاء الشعري المرتكز على تاريخية الأزرق وكينونته وتجلِّياته المتعدِّدة في الرسم(فيرمير، فان غوغ، ماتيس...)، والفنون اليدوية الخلّاقة التي تميَّزت بها مدن مغربية، منها فاس. وفي الطبيعة منبعه الأول، وفي النفس موئله الحميم، والمخيِّلة المشرَّعة التخوم. وكما حرَّر رامبو الحواسْ من وظيفتها، عبر «الخلل» الذي أسبغه عليها حرّر بنيس الأزرق من أَسْر الحواس فإذا الأزرق يُسمع ويُلمس ويُرى ويُتنفَّس ويُشَمّ، لكنّ كلّ هذه الفضائل ليست ناجمة عن «خلل» أو هذيان بمقدار ما هي فائضة من التوحُّد بالأزرق وسُكْناه والامِّحاء فيه. وما أكثر الدلائل الشعرية، في الديوان، على سحر هذا الأزرق وعجائبيَّته: «جذر من النار يظهر / حاملاً صوت هذا الأزرق / يضيء كفا / في عتمة»، أو: «لا تدري بأي يد / تلمس الأزرق»، أو: «انظر إلى الأزرق يشقّ صدري، ينفذ، لا في شكل ترانيم بل كلمعة». هو الأزرق الذي يعلن الشاعر



محمد بنيس

توحُّده معه، الأزرق الذي يتكلَّمه جسده، الذي «ينهب نحو الشطآن» منطلقاً من داخل نفسه، الأزرق الذي يتدفَّق من بين الأضلاع «واثباً/جارفاً ما انكسر مني» كما يقول بنيس. ويستخدم الشاعر فعل «كن» الإلهيّ الذي جذب المتصوِّفة المسلمين، لكن في سياق ميتافيزيقي غير ديني تماماً، أو وثني- ربَّما- قائلاً: «كن من أزرق إلى أزرق»، ويُشفِع هذا السطر بسطر شعري آخر قائلاً، على طريقة الحلوليّين (البانتييست): «من يرى نفسه يرى الأزرق». ولم يشأ هذه الـ«مَنْ» اسم شرط ليجزم فعل يرى، بل جعلها اسماً موصولاً بمعنى «الذي»؛ ما يدلّ على ميتافيزيقية فعل الرؤية هنا. ويؤكِّد أثر فعل الأمر هذا قائلاً- على سبيل المثل- : «أزرق الخليقة يمتدّ في عينيّ». وفي وسط الفيض الصوفي للأزرق، وتراسُله بين الذات والعالم، يتحرَّر الشاعر من وطأة الأضداد وثقل الثنائيات التي تحدّ- عادةً- من حرّيّة الخلق، وتعيق الانطلاق خارج التخوم المفروضة قَدَرياً. بل إن الشاعر يلغي، في شطحه الأزرق، وجوه الاختلاف والتنافر بين هذه الثنائيات، منتصراً للأَحَدية التي هي الجمع، في آن معاً، وللصوت الواحد الذي هو متعدِّد، كما يعبِّر. هكذا، يتساوى الأسفل والأعلى وفق ما يقول المتصوِّفة والسورياليّون (أندريه بروتون، في بيان السوريالية) لكن، كلّ منهم على طريقته، وبحسب مسلكه. وتتساوى- أيضاً- الـ«نعم» والـ«لا»: «نعم ولا سيّان»، يقول الشاعر، ويصبح الضمير «أنت» ضميراً مجهولاً هو «لا أنت». أما «الآن» و«الأبد» فيضحيان «ارتماء في الوجود- اللاوجود» كما يقول الشاعر. ولا تفوت الشاعر جدليّة الأنا والآخر، فالآخر يظلّ آخر الأنا، ولا قيام له من دونه مهما غَدَوا غريبَيْن، أحدهما عن الآخر: «هل نحن اليوم غريبان / الواحد منا/ عن آخره؟». إلّا أن الأضداد لن تتوحَّد توحُّدها الحقيقي إلّا عندما تصبح هي الشاعر نفسه: «تتناحر بين أضداد/ هي أنا».

رحلة إلى السماء!

في فاصل، سمّاه «مجالس في الجنة»، يتحرّى بنيس مفردة «الأزرق» في التراث العربي؛ سعياً منه إلى تجذير هذه المفردة التي اكتسبت معه أفقاً غير مألوف في الشعر العربي. لكنه يصاب بالحيرة- كما يقول- إزاء ندرة استعمال هذه الكلمة في اللّغة العربية. وتبدّى له، بعدما تتبَّع منازل الألوان عند العرب، أن الأزرق «غريب بين الألوان» التي لها الوجاهة لدى العرب القدامى، ويتقدّمها الأبيض ثم الأسود، يليهما الأحمر والأخضر والأصفر. وبغية بلوغ مأربه اللّغوي يتخيَّل نفسه في رحلة إلى الجنّة، يكون مُرشده فيها أبو العلاء المعرّي، صاحب «رسالة الغفران». ومثلما خاطب الشاعر فيرجيليو نظيره دانتي في الرحلة التي رافقه فيها إلى «الجحيم»، في «الكوميديا الإلهية»، يحدّث أبو العلاء شاعرنا قبل الشروع في الصعود إلى الجنّة على فَرَسَيْن، وينبِّهه، في لفتة أورفية (أورفيوس)، قائلاً: «انظر ولا تلتفت»، «انظر ولا تتكلَّم». وفي انطلاقة شبه غرائبية تسترجع فانتازتيكية دانتي، يبلغان الجنّة بطابعها القرآني، فـ«على حافّة نهر، تجري في أصول الشجر مياهه» يلتقي أهل اللّغة، «متلذِّذين بسكينتهم»، أمّا النهر فهو نهر الخلود الذي يمنح ماؤه الحياة الأبدية. يعبر الشاعران حقبات الحضارة العربية، من الجاهلية إلى العصر العباسي، متوقِّفين عند ذكر الأزرق أو ما يرادفه. ومن هذه الصفات: العدو الأزرق بحسب قول الشاعر رؤبة: «فقل لأعداء أراهم زرقاً»، و«الأزرق الشديد العداوة» وفق ابن السكّيت، صاحب «تهذيب الألفاظ» الذي يضيف قائلاً: «قالوا عن الأزرق: الصافي من كلّ شيء، وأضافوا من كلامهم: ماء أزرق، ونصل أزرق، ومن ذلك العدوّ الأزرق كأنه صافي العداوة». وفي هذا القبيل يحضر محمّد بن أبي بكر الرازي، وابن سيده، وابن منظور. أمّا الشعراء العباسيون فيحضر منهم، في أحد مجالسهم، بشّار برد، وابن المعتز، وكجاشم، وأبو القاسم الزاهي، وابن خفاجة... ويتلون جميعاً أبياتاً أو مقطّعات، وَرَد فيها الأزرق، منها: «والبدر في أفق السماء كدرهم /ملقى على ديباجة زرقاءِ»(ابن المعتز)، «أقبلت في غُلالة زرقاءِ / زرقةً لُقّبت بجَرْي الماءِ»، «ولازورديةٍ أوفت بزرقتها/ بين الرياض على زرق اليواقيت». إلامَ ترجع ندرة الأزرق في التراث العربي؟ طبعاً، ليس على الشاعر أن يجيب عن مثل هذا السؤال، في ديوان يحتفل بهذا اللون الرهيب، ولعلّ شاعرنا عوّض عن تلك الندرة بفيض، هو فيض الشعر ممزوجاً بفيوض اللّغة والذات والطبيعة.

كان لابدَّ من أن تطغى مفردة الأزرق على الديوان حتى تؤلِّف معجمه الأساس، لكن تواتر هذه المفردة لم يوقع القصائد في شرك الاسترجاع أو الرتابة، بل هو ساهم في توسيع أفق القصائد التي يمكن أن تُقرأ في كونها قصيدة واحدة، ينتظمها نَفَس شعري متهادٍ ومتقطِّع، غنائيّ، متعدِّد الإيقاعات، بين تدوير عروضي، ونظام تفعيلي حرّ، ونثر خالص. والتدوير، غالباً ما أضفى شكل الكتلة الشعرية على صفحات من الديوان، بينما خضعت صفحات أخرى لنظام القصيدة الحرّة التي يتخلَّلها البياض، وهو رجع البياض الذي يوحي به الشعر- وتحديداً- الأزرق نفسه، عندما يبلغ أوج امتلائه؛ أي فراغه. أما التدوير، وعلاوة على فرادة نسيجه الإيقاعي، فقد ساهم في بَلْوَرة لغة الديوان؛ هذه اللّغة التي تتوالد من نفسها في ما يشبه وقع المطلق؛ فاللّغة- كما يقول الشاعر- هي «لغة خارج اللّغة»، لغة «تتشاهد ما يستعصي». وهنا، أودّ أن أقول إنها تشهد ما يستعصي، بل تعيش أو تجسِّد ما يستعصي، فهي لغة الكينونة الشعرية. وأتذكَّر، في هذا الصدد، ما قاله مالارميه: «الشعر هو التعبير، عبر اللّغة البشرية، وقد استعادت إيقاعها الجوهري، عن المعنى السري لظواهر الوجود».

الميلاد الثاني

وفي الفاصل البديع الذي سمّاه «الميلاد الثاني»، وهو من أجمل مسالك الديوان، يطغى البياض على مفهوم الزمن الذي يمضي ببطء، والذي «يحمله البياض / إلى بياض»، كما يقول الشاعر. لكن سماء الغرفة، وهي غرفة المستشفى، «تترك زرقة» لعلّها زرقة الأمل في غمرة مواجهة الموت، وهي الزرقة نفسها التي يسمع الشاعر موسيقاها، والتي تهبط منها غيمة، وَحْدَه الشاعر يبصرها، كما يعبِّر أيضاً. ولا يغيب الليل عن الغرفة هذه، غرفة المواجهة والمكابدة والانتظار، كأن يقول: «في الليل لا تعرف: هل الانتظار؟ هل الأنين الواصل من مرضى مجاورين؟ هل غياب وجه يمكن أن تنظر إليه ممدَّداً في غرفة معقَّمة، تستقبل أقساط الألم التي ترهق الصدر تلك درجات الليل تقيسها برجاء أن تغفو؟ سقف يظلّ سقفاً.. بياض يسقط فوق جسدك.. حتى اليدان بيضاوان...». وفي ختام هذا الفاصل الشعري الرهيب، يشرق الفجر؛ فجر الحياة التي تبحث عن الشاعر لتجعل من نبضات قلبه طريقاً «إلى موسيقى يشبهها الأزرق».

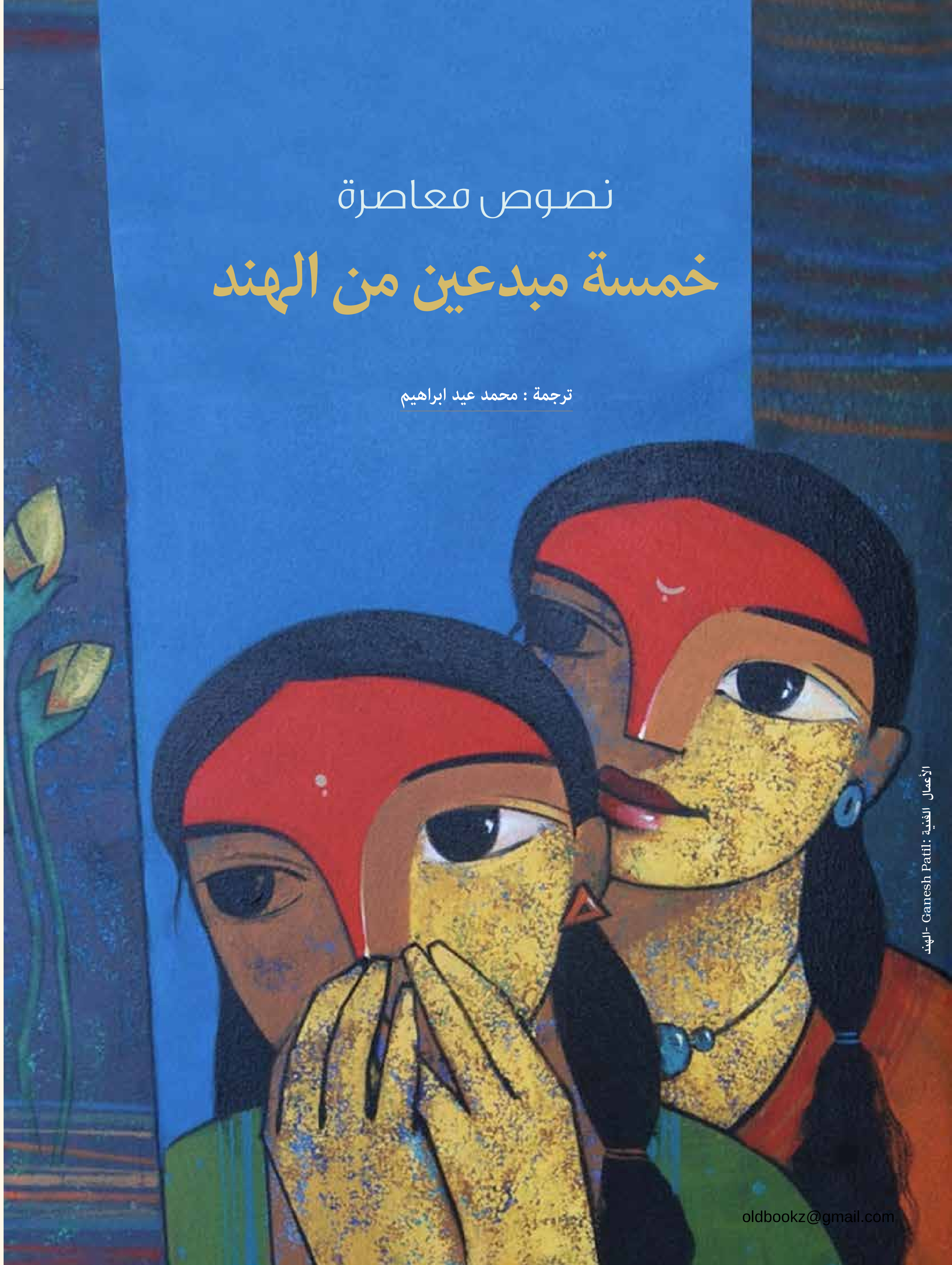
لا يمكن الخروج، بسهولة، من عالم ديوان «هذا الأزرق»؛ كلّ قصيدة هنا تغري، وكلّ إيقاع، وكلّ مقام، وكلّ صورة. عالم يتلاقى فيه اليومي العابر والماورائي، الحسّي والروحي، وفيه تحاكي العينُ السمعَ، والقلبُ الفكرَ، والجسدُ الروحَ. عالم الكلمة «الأكبر من الزمن»، كما يقول الشاعر، لأنها «أخت السماء وصديقة البحر»، وأضيف: لأنها السرّ وقد كشف نفسه.

وقد لا تخلو قصائد «هذا الأزرق» أو قصيدته المتواصلة، إيقاعاً ونسيجاً، ممّا يسمّى «هرمسية»، وهي أعلى مرتبة من الغموض، حتى ليشعر القارئ بأنّ عليه أن يتلقّى قصائد أو مقاطع بعينها، بحواسّه وفكره وحدسه، في آن معاً. لكن هرمسية بنيس عمادها البحث عن تعبير لا يهدف إلى نشر الغموض لذاته، بل يقتضي من القارئ قبول عالم من الصور والإيحاءات والرموز، وحده الشاعر يملك سرّها. «ما يحيا غامضاً لا يذوب»، يقول محمد بنيس. عندما قال الشاعر بول إليوار، مرّةً: «الأرض زرقاء مثل برتقالة» وجد نفسه يضيف إلى هذا السطر الشعري سطراً آخر؛ بغية تبديد الغموض الذي قد يعتري القارئ: «لا خطأ بتاتاً؛ الكلمات لا تكذب».

نصوص معاصرة

خمسة مبدعين من الهند

ترجمة : محمد عيد ابراهيم



الأعمال الفنية: Ganesh Patil -الهند

بـ ك. باراكادافو
P. K. Parakkadavu

(قصص قصيرة جدّاً)



بـ ك. باراكادافو: اسمه الأصلي أحمد، وُلِد في قرية باراكادافو، ولاية كيرلا. بعد تخرّجه، عمل في دول الخليج، وهو عضو أكاديمية ساهيتا، ويعمل حاليّاً، محرّراً في الدوريات الأدبية. له (32) كتاباً، بين قصص قصيرة، وقصص قصيرة جدّاً، وحكايات للصغار، وترجمات أدبية.

مسألة الحرّيّة

حَلّقَ من الجنوب طائر
الطائرُ الذي لم يُحكّك منقارَهُ من أجلِ عالمٍ جديدٍ، مدانٌ.
أمسَكَ الطائرُ، بمنقارِهِ، حفنةً من عيدانِ الأَرُزّ.
الطائرُ الذي جلَبَ الأَرُزّ، حيثُ تُفرَضُ عقوباتٌ على الغناءِ، مُجرمٌ.
يوقظنا الطائر، فجراً، بأغاريدَ من عالمٍ آخرَ.
من نقصِ النومِ اللائقِ.. صحّةُ أولادنا العليلةُ
نحنُ- أهلَ البلادِ- احتشدنا، وحَكَمْنا:
الطائرُ إرهابيٌّ
فإمّا أن يُقيمَ داخلَ قفصٍ ذهبيٍّ بجناحَين منطبقَين،
أو يَخِرّ إلى الأرضِ بجسمٍ، ثَقّبَتهُ الرَصاصاتُ.
سنُخيّرُ الطائرَ بينَ هذا وذاكَ،
فنحنُ نؤمنُ بالديموقراطيةِ السمْحة.

جنون

عرفوا، فجأةً، أنهُ مجنونٌ إلى حدٍّ خطيرٍ،
فصَبّوا عليهِ سبعةَ آلافِ دلوٍ من سبعِ آبار
ومعَ أنهُ كانَ شتاءً، إلا أنهُ لم يرتجفْ!
عرفوا، فيما بعدُ، أن جهودَهم باءت بالفشل..
فثمةَ جمرةٌ داخلَهُ، ساطعةٌ، حتى ليَصعُب إطفاؤها،
وإن بمياهِ المحيطِ.

النور والظلام

«افتحي النافذةَ قليلاً، دعي النورَ يدخل»، قلتُ.
فتحَت البابَ، فانصَبّ، من الخارجِ، النورُ.
«الآنَ، اكشِفيني قليلاً، دعي النورَ يدخلني كذلكَ»، قلتُ.
فكشفَتني.
لقد نِلتُ نوراً، تحرّرتُ،
وهي لا تزالُ وراءَ قضبانِ الظلامِ.

النهر

(وهي تتأمّلُ النهرَ) قالت: «ليسَ لي أن أنامَ على صدركَ مرَّتَيْن».
فردّ النهرُ بضَحكٍ مِمراحٍ:
«هيرقليطس[1]. لقد سئِمتُ من فلسفةِ ما قبلَ سُقراط»
فأبدلَت الخطّةَ، وهي تُفشي إلى النهرِ بالسرّ في أُذنَيهِ:
«في انتظاركَ العزاءُ لكلّ روحٍ مُسهَّدَة»
لم يؤخَذ النهرُ بتأمّلاتها اللطيفةِ، وردّ حاسماً: «جبران.. خليل جبران»
وذاتَ يومٍ، أخيراً، وهبَت نفسَها للنهرِ..
من ثَمّ قالَ النهرُ:
«هذهِ غيركِ. يوكيو مشيما، ألبرت كامي، راجا لكشمي[2]»
وهي تفتحُ الأبوابَ المزرقّةَ نحوَ أحشاءِ النهرِ، صُمّت عن سَماعهِ.

الثمن

حكاها لي رجلٌ طاعنٌ في السنّ.
فقد ضجرَ من تناولِ الخضرواتِ، فحَسبُ،
وقرّرَ أن يبتاعَ لحماً لوجبتِه.
كانَ ثمةَ زحامٌ على دكّانِ بيعِ الضأنِ،
لكنهُ عادَ أدراجهُ، وهو يعلمُ أن ادّخارَ ستةِ أشهرٍ
لا يكفيه أن يبتاعَ كيلو من اللحمِ!
لاحظ، في دربِ عودتهِ، حشداً بالشارعِ
وبينما يشقّ طريقهُ خلفَ الآخرينَ، مدّ شخصٌ إليهِ لفّةً،
تشي الدماءُ على الورقةِ الملفوفةِ بأنهُ لحمٌ طازجٌ
فأدهشهُ أنهُ لم يطلب.
قالَ بعضهم، كمن يقرأ خيالَهُ:
«لا يهمّ مَن يطلبُ»
فسألَ: «وما سِعرها؟»
«تباً! فلتمضِ بمالكِ الملعونِ، إنكَ...»
أومأ برأسهِ، وهو يمضي عائداً باللفّةِ.
وللمرّةِ الأولى، ذاقَ طعمَ لحمٍ بشريٍّ.

جائزة

شفقةُ الأمِّ
الحبّ الخصيبُ
حليبُ الثدي
أطعمَت الوليدَ بكلّ ما فيهِ، عن قناعةٍ،
ثم فتحَت، بحنانٍ، كلّ إصبعٍ مطويّةٍ.. ويا لدهشتها!
وجدَت مبلغاً:
ثمنَ حليبِ الثدي.

هديّة قدسيّة

دقّةُ خطوةِ قدم،
ثم هلّت صرخةٌ وحشيّةٌ من جرسِ بابٍ،
برقَ وجههُ من شِقِّ البابِ
وهو يسلّمهُ ورقةً، قالَ:
«فاتورةُ الهواءِ الذي تنفّسْتَ».

الكلمة

قالت الكِلمة:
«زُمّ شفتيكَ، وأرخِ لِسانكَ لينامَ»
«لِمَ؟»، سألتُ
«لقد تعبتُ من الوقوفِ مهندَمةً أمامكَ».

اللصّ

وصلَ عندها، قُربَ النافذةِ، ثم فرّ بأُذنها المصلومةِ. قالَ اللصّ:
«عِوضاً عن تلكَ التي وهبتكِ ذاتَ يومٍ»،
واختفى بينَ عبّادِ شمسٍ.

ليلة الزفاف

اكتسَى الفِراشُ بالياسَمينِ، وخارجاً في السماءِ، أنجمٌ مزدَهرةٌ.
كوبٌ مضلّعٌ من حليبٍ، فوق سطحِ الطاولةِ،
يقفُ على وشكِ أن يفيضَ كطيّ الشّبابِ.
همسَ في أُذنَيها: «هذهِ ليلةُ زفافنا».
فلاطفَت يداها وجهَهُ،
ثم ثقبَت عينَيهِ، وهو لا يزالُ يقلعُ لسانَها، من دونِ أن تحسّ بأدنى ألم!
منذئذٍ، تعطّرت أيّامهما ولياليهما بالياسَمينِ والأنجمِ البرّاقةِ.

لـون الأسى

كانت تخبزُ الكعكَ في المطبخِ،
والمطبخُ نصفُ مفتوحٍ.
وهي تميلُ على الفرنِ، كي تضبطَ الشُعلةَ، قالت:
«احترس، أرجوكَ، من الغرابِ؛ فقد يخطفُ ويجري»
فانصَبّ اهتمامهُ على الكعكِ في الصّينيةِ.
وأنّى لغفوةٍ من البالِ والعينِ! فقد يطيرُ
غرابٌ ماكرٌ ليدخلَ من شقوقِ البابِ
لكن، يبدو أن الكعكَ كانَ بالعددِ ذاتهِ،
فهو حارسٌ مكينٌ.
وبعيداً، وهي تصارعُ بين فَكّيْ الغرابِ،
لوّحَت لهُ بيدَيها تومئُ بالوداعِ.
منذئذٍ، صارَ الغرابُ السّحيمُ رمزَ الأسى.

هي

قد لا تبتلّ عيناها من النفخِ في النارِ،
فتخلَّ عنها؛ هي الحطبُ الذي يحترقُ بالنارِ.
قد لا تلينُ ذراعاها من ضغطِ حجرِ الرّحَى،
فاجتنِبها؛ هي التي سوفَ تُسحَنُ تحتَ الرّحَى.
ولا تلُمْها حينَ لا تُبدي لك النورَ في العتمةِ؛
فهي التي ستُشعلُ مَحرقةَ الجثثِ التي ستصرفُ عنكَ عتمتكَ.

الشعلة

للوهلة الأولى، عثرَ على جمالِها الحارقِ، البارقِ كمصباحٍ بسبعِ فتائلَ.
في الزفافِ، خَبِرَ جمالَها الحارقَ، البارقَ أشدّ من مِصباحِ الشعائر.
وفكّرَ أن يساومَ على تجارةِ المرأةِ، فيصبّ الكيروسينَ، ويشعلَهُ:
سيكونُ جمالُها الحارقُ، البارقُ أكثرَ من أيّ شيءٍ عداهُ.

برق

تلمّسَ دربَه حينَ تاهَ في آخرِ العتمةِ،
فأنقذهُ شعاعٌ من البرقِ من أن يزلّ على حَجرٍ.
تلمّسَ دربَه حينَ تاهَ في آخرِ عتمةِ الحياةِ،
فأنقذهُ برقٌ ساطعٌ بعدَما احتضنَه.
وهو يصلّي، عموماً، على الدوامِ:
قُدْنِي برفقٍ إلى النورِ.

كيراليام

تسنّم ثانيةً، طالعُ شجرةِ جَوزِ الهندِ..
علبتا بيبسي،
واحدةٌ سفن آب،
ثلاثُ كوكا كولا؛
هي ما تساقطَ.

الشجرة والشاعر

قالَت الشجرةُ للشاعرِ:
«عندكَ الشهرةُ. قد لا تكونُ عندي شهرةٌ، لكنّ عندي جذوراً».
وواصلَت الشجرةُ:
«بأحسنِ حالٍ، قد تصبحُ إنساناً طيِّباً»،
فسألَ الشاعرُ:
«ألَم أكُن، من قبلُ، إنساناً طيِّباً؟»
ردّت الشجرةُ:
«لا، كنتَ مجرّدَ حَطَبٍ. مجرّد حَطَبٍ لا يحسّ بشيءٍ»،
فسألَ الشاعرُ:
«لكن، ماذا عنكِ؟ ألم تكوني مجرّد حَطَبٍ، أيضاً؟»
شرحَت الشجرةُ:
«لا، بجذوري العميقةِ تحتي،
وأغصاني التي قد تُداني النجومَ،
أنا الشاعرُ الحقّ. أنا الفنّانُ».
وبعدَ كلمةِ الشجرةِ، اهتزّت بالضّحكِ.
وهي تُكلّلُ الشاعرَ بالأزهارِ.

الزمن

ظلّت تثرثرُ، وتثرثرُ عن البعثِ.. كانَ أمراً مُمِضّاً.
تدخلُ رِيحٌ رَطبةٌ صَرصَرُ،
وكنتُ أُهمهِمُ مضطَجِعاً على الكرسيّ.
مطرٌ على ألواحِ السقفِ ينقّط كحَصباءَ مقذوفةٍ.
هل أخذتُني بينَها سِنَةٌ من النومِ؟
حينَ فتّحتُ عينَيّ، كانت إزائي، على الكرسيّ، قطّةٌ.

صرخات الصمت

يهدرُ في بالي البحرُ.
وما من كلمةٍ تتفتّحُ في صيفِ الأسَى.
تُزهَقُ الأحرفُ وهي تخرجُ
مخبوزةً من حرارتي الباطنيةِ،
فتتبخّرُ لتتجمّعَ فوقي، في مكانٍ ما.
صِرتُ أنا، بنفسي، قصّةً
فحُشِرتُ ككفّارةٍ ضمنَ صمتٍ ساجٍ.
أتسمَعُ صرخاتِ الصمتِ!.



يونيس دي سوزا
Eunice de Souza

(قصائد)



يونيس دي سوزا: ولدَتْ في بونا، وهي مدينة في ولاية ماهارشترا، تخرّجت في بومباي. لها أربعة دواوين شعرية، وأربع مجموعات قصص للصغار، وعدّة كتب في الشعر النسائيّ الهنديّ.

نساءٌ بلوحةٍ هولندية

شمسُ الظهيرةِ في أوجهِهنّ.
كنّ راسياتٍ، لا يتغابَين،
حواملَ، غيرَ بليداتٍ.

آ. ك. رامانوجان
A. K. Ramanujan

(قصائد)



آ. ك. رامانوجان: وُلِد في ميسوري، في ولاية كارناتاكا، تخرّج في جامعة شيكاغو، وهو أستاذ أدب مقارن بثقافات جنوبيّ آسيا، أصدر 15 ديواناً، وعدّة ترجمات. يصوّر في شعره الطبيعة ضمن صراعها مع الإنسان، كما تأثّر بالثقافات الغربية.

بقّة الماء

وابحَثْ عن
بقّة الماءِ، بعينَيها الفُقاعتَيْن، المحقونتَيْن
النحيلتَيْن.
انظرْ إليها وهي تحطّ
بساقَين مُشعِرتَين جافّتَين،
من غيرِ وزنٍ يُذكَر،
على سطحِ الغديرِ المُموّج.

لا، لم يمشِ الأنبياءُ،
وحدَهم، على الماءِ. فهذهِ البقّةُ تجلسُ
فوقَ جُرفِ الضياءِ
والأعينِ الغريقةِ
نحوَ عُري السماءِ،

إلى ابنة «ريتا»، المولودة حديثاً

ورقةُ شجرٍ مستَجدّةٌ زاهرةٌ
ستنهضُ الشمسُ ناعمةً
باديةً للعَيانِ.

تتمهّلُ دائماً، في الفِناءِ،
رائحةُ الأرضِ بعدَ المطرِ..
صلابةُ تلكَ الخطواتِ
تلبثُ رَطبةً وقديمةً.

أربابٌ في الزوايا
نحاسٌ بالٍ على الحوائطِ

ولا صراخٌ حادٌّ من الحدأة.

لقاء الشعراء

لقاءُ الشعراءِ يُحبِطُني، أحياناً،
لونُ جَواربِهم،
الرّيبةُ من شَعرِهم المستعارِ،
الضغينةُ في أصواتِهم،
وجَوّ المخدّراتِ، أحياناً.

يُفضَّلُ أن تلقاهُم بالقصائدِ:
كأصدافٍ مبقّعةٍ رَطبةٍ
قد يسمعُ المرءُ فيها
بحراً حزيناً، لكنهُ بعيدٌ.

فجأةً، في الثامنةِ والسبعين،
حكَت لي عن نِكاتهِ،
قَصَصِهِ، أسماء ما يحبّ
من لوحاتِهِ،
وعن أماكنَ منسيّةٍ
تتدلّى منها أزهارٌ زرقاءُ.

أخافُ
عليها، وعليّ،
لكن، لا نقولُ شيئاً.

نصيحةٌ للنساء

ربّي قططاً،
لو أردتِ أن تعرفي كيفَ
تتّسقينَ معَ غرائبِ العشّاقِ.
والغرائبُ لا تُهمَلُ عادةً،
فالقططُ تعودُ إلى صواني نفاياتها
كلّما تحتاجُ.
ولا تُهينُ من النوافذِ
أعداءَها.
ذلكَ التحديقُ، بدهشةٍ ملازمةٍ،
من عينَيْن خضراوَيْن كبيرتَيْن،
قد يُسرّي عنكِ
أن تموتي وحيدة.

أعرفُ نساءً على هذهِ الشاكلةِ،
لا باللوحاتِ، فقط:
خالةٌ لم تردّ على زوجها
ليسَ لأنها واضحةٌ.
و«آنّا» التي تسطّر قصائدَ،
وتأملُ أن تُربّي ثمراتِ
الأفوكادو، بمَطبخِها.
صوتها كعصيدةِ الشوفانِ والعسلِ.

هي وأنا

أبداً، لم يمُت.
وتفجّعنا عليهِ منفصلتَيْن،
في صمتٍ،
هي وأنا.



عميقاً،
بجُرمها الدقيق.

سمك مقدَّد

جلبَت لي، خصوصاً،
سَمكاً مقدّداً، وقد حشرَت في فمي
رائحةً فظّة.

طالعَتني، في ألم، حينَ لم
أستطع الجلوسَ أو آكل، كأن رداءً
من الذكرياتِ بلفّةِ ثعبانٍ على أرضٍ سَبخة!

كُشِفت أمامَ عينَيّ: امرأةٌ طويلةٌ داكنةٌ
نصفُ عاريةٍ، ميّتةٌ
على شاطئٍ، ضمنَ أمتارٍ من قماشٍ،

جافّةٌ، قد كَرّها المدّ، مقدّدةٌ
بلا مبالاةٍ معرّقةٍ من الرملِ. اتّجهتُ
إلى الشطّ، وقلبي في فمي يدقّ.

صورة شخصيّة

أُماثِلُ الجميعَ
إلا نفسي، وأرى، أحياناً،
بواجهاتِ المَحالّ
- على الرغم من قوانين
البصرِ المعروفةِ-
صورةَ غريبٍ، تاريخهُ مجهولٌ،
يوقّعُ، غالباً، في الركنِ،
باسمِ أبي.

توتُّر

من دونِ أغصانٍ، كشجرِ الخوفِ،
بجذورٍ عاريةٍ وأماليدَ مستورةٍ،
لا يتّسقُ كقُطوعِ الأملِ
المتكافئةِ، بأطرافٍ رخيّةٍ
معَ عُقدةٍ أعلاهُ؛
ذاكَ أنا.
غيرُ مُسَهّدٍ في دروبهِ
البيضاءِ، الزجاجيةِ كالثعبانِ، كمسرّاتِ المياهِ الهاربةِ،
فهو ينعسُ، دبقاً، متليّفاً، في مَصرف.

للمشاعلِ رئاتٌ فقط. والماءُ كلّهُ عيون.
للأرضِ عَظمةٌ بالعَضَلِ. والهواءُ
سِربٌ من يمامٍ غيرِ مرئيّ.
أمّا التوتُّرُ
فليسَ ثمةَ مجازٌ نقضي عليهِ بهِ.

عند موتِ قصيدة

تستثيرُ الصورُ،
واحدةٌ الأخرى،

هيئةُ محلّفينَ
مكروبةٌ،

فتستهلّ،
بطيئاً، الجُملةُ.



سلالمُ وثعابين

أخسرُ كلّما أكسَبُ، أصعدُ
سلالمَ، ثَمّ أهبطُ إلى القاعِ معَ الثعابينِ،
فأهتاجُ:

في غضبي، أهشّمُ كلّ شفّافٍ؛
بلّورٍ، ألواحِ زجاجٍ، مرايا ذاتَ وجهٍ واحدٍ،
وكؤوسي،

تَعمَى نفسي، فأخبطُ رأسي
في حوائطَ بيضٍ، وأغلقُ الباب على نفسي، في الحمّام،
وأنا ألعَبُ بشَفراتِ المُوسَى،

حتى أرى الدمَ فوقَ إبهامي، حينما
يسوَدّ حالي، ينهارُ طفلٌ من جديدٍ،
بمِصعَدٍ زجاجيّ،
إلى الأرضِ، من الطابقِ الخامسِ، في ثانيةٍ،
متّخذاً سَمائي، وقد غامَت، فتهبطُ أرضاً
«سان فرنسيسكو»،

حيثُ، تمرَضُ معدتي، أصحو
بعينَينِ مفتوحتَينِ، محتضناً نونيةَ الحمّامِ البيضاءَ،
أختي المرمريةَ الباردة.

«زن[3]» «شيكاغو»

1

رتّب الآنَ منزلكَ،
فالغبارُ، خاصّةً، يفعمُ غرفةَ معيشتكَ

ولا تنسَ أن تُسمّي
كافّةَ أولادكَ.

2

راقِبْ خطوتكَ. قد يوقعكَ المنظرُ،
كأعمىً، في أماكنَ غيرِ مطروقةٍ.

شارةُ المرورِ تستحيلُ برتقاليةً
في شارعِ 57 «دورشستر[4]»، وأنتَ تكبو،

فتسقطُ في رؤيةِ حرائقَ غابةٍ،
خُضْ قُدُماً في نهرِ «هيمالايا[5]»،

حلّ الصمتُ، مُعجّلاً.

في الطابقِ 14،
تدبّ بحيرةُ «ميتشجانَ» حثيثاً

إلى النافذةِ. ظُفرُ الإبهامِ
يشقّقُ قملةَ سرطانِ البحرِ على لوحِ الزجاجِ.

من شَعرِ ابنتكَ
وأنتَ تغرقُ، بعينَيْن مفتوحتَيْن،

نحوَ جُزرِ الهندِ، وما يقابلها.
بينما أنتَ، دائماً، متعقّلٌ حكيم.

3

تعرفُ، الآنَ، ما دائماً تعرفهُ:
ليسَ لكَ أن تبلغَ بلدتكَ

بالنفّاثةِ، ولا بقاربٍ في نهرِ أدغالٍ،
فالحشيشُ وراءَ معبدِ القردِ،

ولا برحلةٍ قمريةٍ نحوَ بحرٍ متهالكٍ
من الطمأنينةِ، بناتُ سيركٍ نحيفاتٌ

على حَبلٍ مشدودٍ بينَ شجرةٍ وشجرةٍ
بمِظلّاتٍ بيضٍ، أو بتلكَ القيثارةِ

الوحيدةِ، الزرقاءِ وحَسبُ.

ولا بأيّ
وسيلةٍ أخرى من التنقّلِ،
تهاجرُ بجوازِ سَفرٍ صالحٍ نظيفٍ،
لا، ولا حتى بالهجرةِ

من غيرِ جوازِ سفرٍ.. مطلقاً،
بل بالردّ المألوفِ على

هواتفَ سودٍ، وأسئلةٍ
يجاوبها الحوائطُ وصغارُ الأولادِ،

والردّ على نداءاتِ الطبيعة.

4

راقِبْ خطوتكَ.. أقولُ: راقبْها،
خاصةً عندَ أولِ عتبةٍ عاليةٍ،

وتلكَ الواطئةِ بغتةً،
قُربَ آخرِ دَرَجِ السلَّمِ،

وراقِبْ
خطوتكَ الأخيرةَ، فلن تكونَ هناكَ.



ب. م. زُهَرَة
B. M. Suhara

(قصص قصيرة)



ب. م. زُهَرَة: وُلدت في ثيكودي، في ولاية كيرلا، من أعمالها الروائية: (حلم، ظلمة، ظلّ، صيف، جنون)، بالإضافة إلى مجموعة قصص قصيرة. وقد نالت أربع جوائز أدبية رفيعة عن كتبها الإبداعية، تتميّز برصد ظواهر الأسى الشائعة في الريف الهنديّ.

فكّ الخطّ

استيقظ محمد من الهدير على شاطئ البحر. الفجر قد شقشق، فتساءل إن بقي له سمك. كلّ ما يملكه 140 روبية. ربح أمس 25 روبية، وحينما وصل البيت، كان ابنه يغلي من الحمّى، فاندفع بالولد إلى الدكتور سلام، في البيت المجاور. كلّفه الدواء ورسوم الطبيب 25 روبية. لم تكن في البيت حبّة أرزّ، فراح إلى المخزن ليُطعم عائلته. يعلم الله ماذا بقي لهم اليوم.
يبدو أن أمينة تركت فِراشها مبكِّرة؛ فلا يزال الأولاد الثلاثة نائمين على الحصير. جبين الطفل بارد. من نِعَم الله أن راحت الحمّى. يندفع الهواء المُحمّل بمِلحِ البحر عبر الكوخ القشيّ الصغير. وجدَ خِرقة قديمة فغطّى بها ابنه. يريد، منذ زمن طويل، هدم السقف القشيّ واستبداله بألواح خشبية. ابنتهم في العاشرة، وإحساسه أن الكوخ لم يعد آمناً لها كان مصدر قلق دائم. منذ سنتين يعيشون تحت هذا السقف القشيّ. اشتروا هذه الأرض بعد بيع أقراط أمينة وحِليّها. باعوا ما يملكون، واستدانوا قروضاً ثقيلة لرفع الكوخ، لكن إصلاحه مستحيل.
لم يعد ثمّة وقت لأفكار قلقة شغوفة. غسلَ وجهه مستعجلاً، نظّف أسنانه بالماء من إبريق الطمي في المطبخ، ثم تناول المنشفة الخشنة الرقيقة، من فوق الحبل، ليمسح وجهه. جاء بدرّاجته من الداخل، وربط سلّة السمك على الحامل. الدرّاجة كحطام مندثر؛ الفرامل ضعيفة منذ زمن، ويعلم الله متى تصدمه عربة مسرعة أو شاحنة. عائلته تبيع السمك، أصلاً، وكان جدّه يحمل السلّة على رأسه ويدور، وهو؛ محمَّد، معه درّاجة.
الفقر المدقع هو الشيء الوحيد الذي يعرفونه منذ سنين. لم يعرفوا تجارةً غيره. لو وجد مهنة أخرى لتخلّى عن هذه من زمان. كان يجرّ نفسه هنا وهناك، تحت الشمس الساطعة، من الصبح حتى وقت الغداء، ولا يملك شراء حصّة من الأرزّ بحصيلة عمله.
تأخّر الوقت.. سيسعده الحظّ إن صاد سمكةَ ماكريل أو أيّة سمكة أخرى. يلفّ ساميكوتي على زبائنه الآن. لديه الكثير.. ويمضي أسرع. أمّا محمَّد فيعود من دون أن يبيع شيئاً. ملّت زبائنه من نوعيّة أسماكه الرديئة. أسعاره مرتفعة، وهو يخسر معظم الأيام. لا يتحمّل أن يظلّ زبائنه ساخطين، فكان يُجبَر على البيع بخسارة، أو يتقبّل أيّ مقابل يعرضون عليه. تكلّفه سلّة الماكريل 140 روبية، ولو باع السمكة بـ 50 بيزة لظلّت هناك خسارة. ساميكوتي ينافسه، ويبيع بسعر أقلّ منه، فهو يتحمّل؛ لأن أخاه عنده قارب وشبكة، فيستطيع بيع السمك بسعر أقلّ نوعاً ما.
وضع الدرّاجة في موقفها، ودخل ليلبس قميصه الذي أصبح رثّاً. يأمل بشراء قميص جديد هذا العام، لكنه لن يستطيع الآن. قد يطلب- طبعاً- من فاكيل، زوجة «سيِّده» وإحدى زبائنه، أن تعطيه أحد قمصان زوجها القديمة، لكنه يتردّد في الطلب. يحرجه أن يطلب فضلاً من أحد. بالأمس، علّقَت، وهو يعطيها السمك: «قميصك ممزّق، يا محمّد، سآتيك بأحد قمصان السيِّد».
ربط القماش المتّسخ حول رأسه. ماذا حصل لأمينة؟ لِمَ لمْ يعد لها أثر؟ أين راحَت؟ كانت تأتيه- عادةً- بالشاي السادة، قبل رحيله للعمل. ألن يحصل على مثل هذا اليوم؟
«أمينة، أين أنتِ، يا صعلوكة...؟»
«أنا هنا. قادمة».
وظهرت مع الشاي. تناوَله منها واحتَساه.. طعمهُ شنيعٌ. ليس به سكّر. لم يعقّب؛ فلا فلوس لشراء السكّر. نظرت إليه أمينة، وبدا أنها تريد قول شيء:
«أريدك أن تعطيني خمسَ روبيات».
- «لماذا؟»
- «لشراء لوحِ إردواز وكُتب».
- «لكني أعطيتُ الولد الفلوسَ لأجل كتبهِ الأسبوع الماضي».
- «الفلوس ليست له.. هي لي».
- «ولماذا تحتاجين لوحَ إردواز وكتباً؟»
- «لأدرسَ».
- «ومن جعلكِ تلتحقين بالمدرسةِ وأنت في هذا العمر؟»
- «آه، أنت لا تعرف؛ يأتي ناسٌ هنا ليعلّمونا، وقد التحقَت بهم نسوةُ الحيّ. سيأتون في الحادية عشرة. النسوة معهنّ ألواحُ إردواز وكُتب، وأنا وحدي ليس عندي شيء».
«يُستحسن ألاّ تضيّعي وقتكِ. حاولي أن تعاوني ابنكِ بالمدرسة؛ فلو تعلّم القراءة والكتابة، فسيعمل لنا- على الأقلّ- حساباتِ السمك. أمّا أنتِ، فما جدوى تعلّمكِ أيّ شيء؟»
«إنه يذهب إلى المدرسة كلّ يوم، وسينجح، سواء أتعلّم أم لم يتعلّم. اسمعْ.. إنه سيتمّ الصفّ العاشر. هكذا هي القاعدة، لكنه يرفض الدراسة. سأساعدكَ بكلّ ما لدينا من مالٍ، حين

أتعلّم القراءة والكتابة. أمس، أمسكَ بيدي، وجعلني أكتبُ بإصبعي على الرمل».

«من أمسكَ بيدكِ؟ ولد أم بنت؟»

«أولادٌ كبار يأتون ليعلّمونا القراءة والكتابة».

«أيُّهم؟»

«ابن سيِّد لافي، آفاران، ومعه اثنان أو ثلاثة».

«يا فاجرة! الآن، عرفتُ لماذا تُلحّين في الذهاب إلى هذه الفصول. تتركين الأولاد يمسكون يديكِ حين يغيب رجال القرية، ولا يعود هناك أحد. صحيح، يا فاجرة؟ سأوقف الدروس كلّها اليوم.. الآن!»

راح محمَّد يرتجف من الغضب، فصفعَ أمينة مرّةً ومرّةً، قبل أن يدفعها جانباً في عنف. حين رفع ذراعه للضربة التالية، احتمَت أمينة، مدافعةً عن نفسها، وهي تصرخ: «لا، أرجوكِ، آي، لا! لا تضربني! لن أذهب إلى شارعَ فكّ الخطّ ثانية».



غيتا هاريهاران
Githa Hariharan
(قصص قصيرة)



غيتا هاريهاران: وُلِدت في بلدة كويم باتور، في ولاية تاميل نادو، تخرّجت في جامعة بومباي، وتعمل محرِّرة في دور للنشر، في أميركا والهند، من أعمالها: «زمن الحصار حين تسافر الأحلام فن الموت». نالت جائزة الكومنولث عام 1993.

بعد موت أمّي

حينَ بلغتُ آخرَ الفصلِ، أغلقتُ الكتابَ، ورحتُ أتطلّعُ من النافذةِ. رأيتُ شكلاً أليفاً، ملفوفاً، في غيرِ هندمة، في ساري رماديٍّ، تحتَ شجرةِ تين.

وكانت تمطرُ. إنه مطرٌ عنيدٌ شحيح، من تلكَ النوعيةِ نصفِ الشفوقةِ التي تهمي في نهاياتِ الموسم. ثمّة ملمَسٌ رطبٌ بليلٌ في الهواءِ، كرائحةٍ لا مفرّ منها لشيءٍ مشحّمٍ، تُرِكَ أيّاماً من غير غسيل.

عبرَ شاشةِ المطرِ الشفّافةِ الهشّة، رأيتُ أمّي من نافذةِ غرفتي. كانت تنظرُ بدقّةٍ، كما تنظرُ دائماً من تسعِ سنين؛ كتلك الصورةِ المؤطّرةِ المعلّقةِ على حائطِ غرفةِ معيشتنا. مطرٌ واهنٌ.. أمّي تحتَ الشجرةِ، وأنا عند النافذة. انكمشَ كلّ شيءٍ للحظةٍ، وتقلّص إلى ثلاثةِ أجزاءَ مرئيّةٍ من صورة مُغوِية تثير الانتباه. كانت تبدو كفتح بابٍ على غرفةٍ منسيّةٍ، غير مستعمَلة، بعد حادثٍ، قد تعثرُ فيها على كَشف ملغز.

أمّي تجلسُ على الأرضِ، تحت شجرةِ تين ضخمةٍ ظليلة، لا تفعلُ شيئاً. لم تكن تحدّق في فضاءٍ صريح، وهي نظرةٌ لم أكن أفصِلُها، بسهولةٍ، عن وجهها. كانت تجلسُ مستغرقةً في سَكينة، يدور في بالها نمطٌ من تلك الأفكارِ الأليفةِ التي قد تُظَنّ لدى أيّة امرأةٍ، وهي ترتاحُ - باختصار - تحتَ شجرة، في فنائها.

التقطتُ الكتابَ بسرعة، وغصَبتُ نفسي على أن أبدأَ الفصلَ التالي. إنه الامتحانُ النهائيّ لمن لم يحصّله في مايو، ولِمَن حصَّلَه ورسَبَ، يؤدّى في أكتوبرَ، بعدَ المطرِ. يقول البعضُ إنكَ تجلسُ للامتحانِ، أو يقول آخرون إنكَ تحصِّله؛ أو تقرأُ من أجله. ويبدو أنكَ في حالة امتحانٍ، لكني لا أظهر هكذا.

أختي الصغرى، غوري، التي تحتاج إليّ دائماً لرعايتها كأمّ، حضنتني بين ذراعيها، حين دفنتُ وجهي برقبتها، وأنا أبكي بضعفٍ، فأرسلَت إلى البيتِ تقريرَ الطبيبِ، وحزمت حقيبةَ سفري بغرفتنا في نزْلِ الشبابِ.

كم عليّ أن أُبعدَ نفسي عن النظرِ من النافذةِ القريبةِ من طاولةِ المذاكرة؟ ألقيتُ نظرةً خاطفةً فرأيتها لا تزالُ هناكَ. كانت، الآن، ترفع بصرها نحو الأوراق المسنّنةِ التي تنقّط من مطرٍ ثانٍ على وجهها، نقطة مطر قياسية تنسلّ على أطراف الأوراق.

لو كانت غوري في المنزلِ، لذهبنا معاً. نادينا أمّنا، وأتينا بها إلى المنزلِ، بعيداً عن المطرِ، لكني وحدي في الطابقِ العلويّ. وفي غرفةِ المعيشةِ، في الطابقِ الأرضيّ، أبي، الذي اختار المعاش المبكّر. قد يكون جالساً إزاء رقعة شِطرنجهِ، يجرّب الحركاتِ التي يتذكّرها من الليلة الفائتة. وعلى الطاولةِ، لصقَه، لعبةُ الصبر التي مَهّد لها باكراً استعداداً لشِطرنج فترة منتصف النهار. في غرفة الضيوفِ، قُرب البابِ، أمّ أمّي، رأس العائلة، تأخذُ غفوةً، وهي تشخّر كوليدٍ، بعدما حمَّمَتْها آية بالإسفنجة.

لم أنزل لألقيٍ نظرةً فاحصةً أكثر على أمّي. ولا تساءلتُ لماذا جاءت. بدلاً من ذلكَ، رحتُ أراقبها من بينِ قطرات المطرِ الواهنِ، متعجّبةً من اختيارها شجرةَ التين[6]، لا شجرة البونسيانا[7]، التي تدين - إلى حَدّ ما - بحياتها إليها. فكّرتُ أنه قد يجلب لها السعادة، أن ترى شجرة البونسيانا لا تزالُ على قيد الحياة، بل مزدهرة، على الرغم من غارة اليرقات عليها، من سنين.

أظنّني كنتُ قرابةَ الثامنة، حين هاجم شجرةَ البونسيانا، بدايةً، قطيعٌ من اليرقاتِ السودِ المشعرةِ. فتغطّت الشجرةُ الضخمةُ، في الليل، ببوصاتٍ مشعرة، كلّها حركةٌ. ومجرَّد النظر إليها كان يجعلنا، أنا وغوري، نودّ حكّ جلدَيْنا من كلّ مكان. لم تلبث اليرقات على الشجرةِ فقط، فبعضها تساقطَ عن الأوراقِ مع هبّةِ الريحِ، وزحفَ هؤلاء عبر الفناء كلّه. بدا الجدار خلفَ المنزلِ مصاباً بشرائطَ سودٍ قبيحة ملصقة هنا وهناك، كطفحِ جلديٍّ خشن.

كانت الشجرةُ قريبةً من الجدار الذي يقسم فناءنا عن فناء الجار، وكثير من الأغصان معلّقةٌ على الجدار، تتقوّس عليه، فتظلّل زاويةً من فناء الجار.

وكان الجدار لعمّي، وهو رجل عجوز يحبّ أن يحتفظ بفنائه مرتَّباً، ويشكو من اليرقات. وَدَّ منا أن نقطعَ البونسيانا، أو نقلّمَ - على الأقلّ - أغصانها، بشكل حاسم. كان مهذَّباً، وقد اعتذر في البداية. لكن، مع مرور الأسابيع (خاصَّة أن الشجرة واليرقات لم يمسَسها أحد) كنّا نسمع - غالباً - جدّتي والجار يتصارخان ويتبادلان الشتائم من وراء الجدار. ولم يكن أمام الرجل العجوز البائس الكثيرُ ليفعله. تبدو جدّتي، الآن، مختلفة، لكنها، في ذلك الوقت، امرأة بجُرْم ضخم ذي عزم. كان وجهها فاتناً كقناع كاثاكالي[8]. وينسدل، على جلدها الداكن، شَعرٌ سِلكيٌّ معقوصٌ أبيضُ، مفضّض تماماً، ولها حاجبان بلون الرماد، كثيفان، قاسيان، ومتقلِّبان.

لم تكن جدّتي تتفادَى أيّ تحدٍّ، قطّ. وقد اختارت - على المثالِ - صِهرَيْن متينَيْن. وهي، كأمّي، لها بنتان: الكبرى بدينة كأمّي، لكن بظلّ أقلّ ومنسَحبة، تزوّجت وهي صغيرة، وأنجبت ستّة أطفال، أربعةٌ منهم ذكور. أمّا ابنتها الصغرى فرعديدة، لكنها حظيت بنصيب، لا يُصدّقه أحد.

وكان أبي، وهو شابّ، نحيلاً وسيماً، بملامح هازئة، هادئٌ، يتحدّث بكلام ناعم كما ينبغي للعريس أن يكون. لا أعرف كيف توصّلا إلى اتّفاق، لكن الأمر كان متوافقاً على أيّة حال. كان لجدّتي المنزل، وابنتها فتاةٌ بريئة ومنصاعة، على استعداد أن تبكي فجأةً، وفي أمَسّ الحاجة إلى رعاية، كما هي حاجتها إلى عريس. وقد انتقل أبي إلى المنزل فكسبوه ابناً مطيعاً لَيّن العريكة، لا صهراً مستبدّاً.

من الصور التي في خيالي أن والديَّ كانا غريبَيْن معاً؛ فهو ناعم ووسيمٌ، بينما هي قصيرة بدينة، ببشرة طينية، ذات حاجبين ملتقيَيْن غيرِ مهذّبَيْن، وشَعر زيتيّ. لا أذكر سماعي صوتاً مرتفعاً، ولا كلمة غضب واحدة بينهما. فقد رضخا كلاهما لجدّتي، في كلّ شيءٍ. كان ثمّة ما هو مستقلٌّ فيهما: ساعاته الهادئة في ألعاب عزلته، وساعاتها اللامنتهية، وهي راقدةٌ في الفِراش، في تلك الغرفة، ساكنةً، تُحدّق.

بعد سنين من موت أمّي، قرّر أبي أن يستقيلَ. وهو ينفق يومَه، الآن، كليّاً، في لعبة الشِطرنج: يتعلّم الألعابَ القياسية عن ظهر قلبٍ، ولا يزالُ يلعبُ وحده، أو مع ذاتٍ أخرى، لم نصادفها، وهو يصرفُ ساعاتٍ في كلّ حركة؛ لتنفيذ خطّة إستراتيجية.

لا يمضي أحدٌ إلى فناء المنزل الآنَ. عموماً، هو لم يكن بحديقة حقيقية، إذ لم يهتمّ بها أحد، وظلّت هكذا؛ مساحةً تنتمي إلينا، بمجرَّد شَجرتَيْن، وبقعتَيْن ناميتَيْن بالخضرة والأعشاب، من الجانبين. لم يفكّر أحدٌ منّا أن يقوم بتغذية أو تجميل هذه البقعة من الأرض. كانت مجرَّد ملكيّة. بعد تلك المشاجرة المستوعَبة القصيرة، عن شجرة البونسيانا، عاد الفناء إلى طبيعته مُهمَلاً ومهجوراً. كانت اليرقات تأتي وتروح كلّ عام، لكننا لم نسمع نأمة من الجار، بعد تلك الزيارة المفاجئةً، التي قامت بها إليه، أمّي الحييّةُ معقودةُ اللسان، ذات يوم.

كانت أمّي مختلفة كلّيّاً عن عموم الأمّهات. أعترف بهذاً في خفوت، كما ينبغي لطفلٍ. لكن، في العام الذي ضربَت البونسيانا اليرقاتُ، غرقَت في الأمر، بكلّ ثِقَلها. أعترفُ مع

نفسي بهذه الحقيقة، على الرغم من أنني لا أستطيع أن أتنكَّر تفصيلاً.
بين نوبتَيْ مطرٍ، كانت السماء تتلوَّث بنذيرٍ رماديّ، بغيابٍ مرئيٍّ للنور الواضح، ثم يعود المطر، وتعودُ أمّي إلى مَهَمّتها المعتادة، وقتها، تحت شجرة التين.
كان المطر يثبّط كلّ شيءٍ، فيُخلِّف أثرَه الدامعَ حيث يهمي. لم يعـد صَبِيباً، لكنه- مع ذلك- مطرٌ يجتاح كلّ ركنٍ من المنزل، والسماء، والفناء، بصوتٍ عذبٍ هيِّن الشأن. كلّ شـيء كان أخضـر بالغ النضج، وظليلاً، أيضاً، كأنه الموسم الصحيح لظهور الأشباح.
حيـن كنّـا، أنا وغـوري، صغيرتَيْن، اعتدنا اختـراعَ حكاياتِ الأشـباح كـي تُخيفَ إحدانا الأخرى. ليلةً بعـد ليلةٍ، نتحاضنُ معـاً، ملتصقتَيْـن بالفِراش، ونتبادل الدور في سـرد حكايات حقيقيـة غريبة: عـن ذراع دامية تبرز من الحائط الإسـمنتيّ، وامـرأة هَرِمـة للغايـة درداء، بمجرَّد نابَيْـن، ترقبنا من وراء باب الغرفة المغلقة.
لكن أفضل حكاياتنا كانت عن شبحَيْن آخرَيْن؛ ينهض أحدهما من بِركةٍ، منتفخاً بماء موحل، وهو ينقّط، وهو عديم الشكل، برؤية شـحيحة، من عالـم ما فوقنا. وقد قرّرنـا معاً ألاّ يكون بمسـتطاع هذا الشـبح أن يغادر تلك البِركةَ السَـبخة، فحكَمنا أن نُدينَـه بحيـاة أبديّة في ذلـك الماء الموحل، لكننا سـمحنا له أن يدفعَ نفسـه ليتبدّى على سطحِ الماء ببطء، بوصة بعد بوصةٍ، منبعثاً حتى وسطه، مرّة، فقط، كلّ سنة.
أمّا الآخر فكان روحَ شـجرةٍ، شـبحاً يسـتحوذ على شـجرة، وكان هـذا أصعـب شـيء علـى الرؤيـة، حتـى ليسـتحيل أن نصفَه. فروح الشـجرة كشـبح البِركة، شـبحٌ رطـبٌ، لكنه لم يكـن محمّلاً بالطيـن، أو منبعثاً من الماء. تعرف أن الشـجرة قد تُسـتحوَذ، لو أنها اسـتحالت، فجأةً، مبلّلةً أو دامعةً. كانت تنقّط من المطر، بدموع شَجِيّة، من دون مبرّر.
لقـد اعتدتُ رؤية المرأة تحت الشـجرة، غالباً؛ فهي تذهب إلى هناك عدّة مرات، أسبوعياً، ودائماً، في نورِ النهار العريض، وكما نظنّ، حين تمطرُ الدنيا فحسبُ.
كانـت ترفع بصرها مـرّات عدّة، فتلتقي أعيننا. لم يكن بها أيّ شـيء مميَّـز، لكنها وهبتني، مـرّةً أو اثنتَيْن، ابتسـامةً ودّيّة مرحِّبة، ومن ثمّ لم يكن أمامي سوى أن أستجيب.
جـاءت إلى المنزل مرّةً واحـدة. كان ذلك مؤخَّراً، حين لم تعد تبتسـم لي، أو تجلس ساكنةً مسـتغرقة. في تلك المرّة كانت تبدو غامضةً، أكثر قليلاً ممّا اعتادت أن تكونه وهي حيّة.
حين رأيتها تنهضُ ذات ظهيرة مطيرة، وتسير ناحية المنزل، تتحـرَّك صوبي لرؤيتـي، نزلتُ، توّاً، إلـى الطابق الأرضيّ. رحـتُ إلى غرفـة الضيـوف، حيثُ اعتـادت أن تقيـمَ، وحيث تجلـسُ، الآن، أمُّهـا مسـنودةً بالمِخدّات، في الفِراش، طيلة اليـوم. رأيـتُ المـرأة العجوز جالسـةً هنـاك، ملفوفـةً كلّها، كالكرُنْبة أو اليرقة، تمضغُ وتمضغُ، مع أن أسنانها الصناعية ترقد في علبةٍ جنب فِراشها، ولم يكن في فمها غيرُ البصاق.
تجاهلتهـا، كمـا نفعـل، الآن، بالضبـط. فقـد رتّبَـت أن تُعين نفسَـها قبـل أن تمـرض، ولم يكن لأحـدٍ أن يدخـلَ الغرفةَ، لو أراد. فتحـتُ خزانةً، مع أني لم أكن علـى يقين ممّا أبحثُ عنه. كانت الخزانة الفارغـة كالغرفة المعتمة، وكنت أقفُ خارجَها، حيث النور، أنظر إليها.
ثم شـممتُ الرائحةَ العفنة لزيت جوز الهند المتروك على شَعر غير مغسول، منذ أيام. استدرتُ فرأيتها تقف ورائي.
يـوم ماتت جئتُ إلى الغرفة، كهذه المـرّة، مصادَفةً تقريباً، لا أنظـر إلى شـيء على نحو خـاصّ. وكانت ترقد فـي الفِراش، كالمعتاد، لكنها وهبتني نظرةً متفحّصة طويلة.
نادتنـيِ، تقـولُ: «أنـا تعبانـة للغايـة.. ليـس بمقـدوري أن أواصـلَ بعد». كانت تتحدّث بهدوء، وعلـى نحو منطقيٍّ، كما كانـت تخبرني عن حبوب الدواء، وعـن محلّ العلبة الفارغة، من الخزانة. لم أظنّ- حتماً- حدوث شـيءٍ خطأ؛ فقد كنتُ في الحادية عشـرة وقتئذٍ، أومن، فحسبُ، بأن ثمَّة حدثاً خطيراً، كالمـوتِ أو الحيـاة، فقط، لـو كان صاخباً أو دراميا؛ شـيئاً كبيراً يكفي أن يكون واقعياً.
بعد موتها بشـهرٍ تقريباً، أوقفْنا، غوري وأنا، سـردَ حكاياتِ الأشـباح. لم أتخيَّل قـطّ، للحظة، أن أمّي تنتمـي، الآن، إلى ذلـك العالـم العريض شـبه المقيـم، أو أنها صـارت نبعاً من الفزع لمن لا يزالون على قيد الحياة.
حدَّقـت بهـا، وهي واقفة فـي تلك الغرفة، واسـتحال عليّ أن أحسّ بالخوف أو حتى الحبّ من هذا الشـبح الأليف الذي كان يمشـي ورائـي متثاقـلاً بنعومة، وهي تحـدِّق بـي كلّما درتُ حولها، بشوقٍ مرتبك، رأيتُ بعضاً منه على وجهها، من قبلُ.
تبعتنـي إلـى الطابق العلويّ، وكنتُ وحـدي في تلك الغرفة، فحاولتُ أن أتبادل معها الكلام، لكني لم أسـتطع سـؤالها عن نفسِـها. رحـتُ أخبرها نُتَفاً قليلة عـن أخبارنا الحالية: غوري وأنا صرنا في الجامعة، في نزلٍ شبابيّ، وأن أبي قد استقالَ، وأنـي مريضة، وأن أمّها قد تقضي نَحبها، قريباً.
فابتسـمَت وهـي تومئ، ثم جلسَـت على فِراشـي. بعد وهلةٍ، غيّـرتُ ملبَسـي ودخلـتُ فـي الفِـراش، وظننتُ أني لـن أراها والنور مطفأ، لكني أحسَسـتُ بوجودها تجلس قُربي. سمعتُ المطـرَ وهو ينقّـط في الخارج، مَـرّةً ومَرّة، بلازمـة رتيبة لا تنتهي.
حيـن صَحـوتُ صباحـاً، كانت قد راحَـت، ولم تدخـل المنزل ثانيـةً. راحـت- علـى ما يبـدو- مرة ثانيـةً؛ لم تتفـاد، فقط، حاجتـي الطفولية المبكِّرة إليها، بل- أيضاً- حزني البالي، أو كان ذنبي أني لم أستطع أن أفهمها. وأنّى لشبحٍ صامتٍ، روحِ شجرةٍ معطوبة، أن يُسَرّي، أو يغفرَ؟
قمتُ بالتحديق بالمطر، قبل أن أعودُ إلى كتبي، تذكّرتُ ترنيمةً



تافهةً كنّا نخترعها، غوري وأنا، من زمان طويل:
مطرٌ من ضفادعَ،
مطرٌ من لؤلؤٍ،
مطرٌ من نيرانٍ،
مطرٌ من رماد،
مطرٌ من قُبلاتٍ.
وقد أُضيفُ الآنَ:
أزهارٌ تمطرُ من يديها،
دموع تمطرُ من خدّيها،
نفحاتٌ تمطرُ عليها.
ثم، كانت تمطر، فعليّاً في الخارج.
بعد أيّام، عادت تحت الشـجرة، وجلسَت هناك، ترفعُ بصرَها ناحيـةَ الأوراق المنقّطة، السـاطعة، بلهفـةٍ، لا يصدّقها أحد. نظـرتُ إليها وللأوراق معاً، كهدفيـن لا ينفصلان، حتى ليُرَيا ضمنَ الإطار ذاته.
كان هذا آخرَ مطرٍ في الموسـم. فكّرتُ في نفسـي، كمَن يعرفُ أنه واقعـيّ. وفي اللحظةِ عينها، كجـزءٍ من توقيتٍ مضبوط، أدارَت رأسها، وهي ترفعُ بصرها صوبَ وجهي.
كانت تبتسـم؛ لا تلك الابتسامة اللطيفة الودودة، بل ابتسامة مجيـدة، وعلـى آخرهـا. رحتُ ألهـثُ وأنـا أتحرّك بعيـداً عن النافذة، مصدومةً، في النهاية.
أما شـجرةُ التين، ولأن السـماء لم تعد تمطـرُ الآنَ، فقد كانت تُهزهـز زيّهـا المتألّـقَ وهي مرتاحـةٌ، تبدو مألوفـةً نوعاً ما، كشـجرة الفناءِ، واهبةِ الظلّ المعتـادة. ومع أني لم أعُد أراها مـن جديـد، ومعَ أنـي لم أكن أعرف، بعدُ، أنه قد تغيّرَ شـيءٌ، أنـي أحسستُ بالطفل داخلي، وقد غادرَ تلك الغرفة، إلى الأبد.

هوامش:
1 - فيلسـوف سـقراطيّ (535/ 475 ق.م)، نـادى بوحـدة الأضداد، وهو القائل: «ليس لك أن تنزل النهر نفسه مرَّتَيْن». (م)
2 - ربّة المال في الأساطير الهندية القديمة. (م)
3 - طريقة صوفيّة للحياة، في طقوس الفلسـفة البوذية، منشؤها الصين. (م)
4 - بلدة تاريخية، جنوبي إنجلترا. (م)
5 - نهر ينبع من الهند ليواصل إلى باكستان، ثم إلى المحيط الهنديّ. (م)
6 - تذكر الكاتبة شجرة peepal، وهي شجرة التين المقدَّسة. (م)
7 - شجرة مزهرة، بأوراق حمر داكنة، يسمّونها (الشجرة الشعلة). (م)
8 - دراما هنديـة راقصة، بأقنعة مختلفة، أصلها ملحمة (رامايانا)، وكانت رقصة دينية، ثم استحالت طقوسية، للفرح. (م)



الأعمال الفنية: صفوان داحول - سورية

المقبرة الجديدة

حسن بحراوي

منذ عشرين سنة- على الأقلّ- تعرف والدتي أنه في صبيحة السابع والعشرين من كلّ شهر رمضان، لابدّ أن أطرق بابها لأرافقها في زيارة إلى المقبرة.. أفعل هذا بانتظام، وأينما كان مكان إقامتي.. أتدبّر أمري لكي أصل إليها قبيل منتصف النهار، لنكون في المقبرة قبل أن تشتعل حرارة الشمس، إذا كنّا صيفاً، أو قبل أن تهطل الأمطار، إذا كنّا شتاء.. أمّي لا تحبّ توزيع الخبز والتين الجافّ على الفقراء، كما يفعل معظم الزوار.. تقول: من الأفضل أن نعطيهم، بدلاً من ذلك، نقوداً؛ فهي تعلم أن هؤلاء المتسوّلين والمتسوّلات ليسوا بحاجة إلى كلّ ذلك القدر الهائل من الخبز والتين الذي يوزَّع عليهم؛ ولذلك، يستبدلونه لدى الباعة، في مدخل المقبرة، بنصف ثمنه أو أقلّ. وهؤلاء الأخيرون يعيدون بيعه لنا في دورة اقتصادية، لا مثيل لها على وجه الأرض.. النقود أَفْيَد للفقراء. تقول أمّي، وليس الخبز والتين.. أعطيها حصّتها من الدراهم لتتولّى توزيعها على من تشاء، وأحتفظ بحصّتي التي أتصدّق بها على الأطفال والنساء العجائز. أمّي تقدّم صدقاتها لأصحاب العاهات وللأرامل.. تقول إنهم يستحقّون المعروف أكثر من غيرهم.

نزور قبر جدي أوّلاً، لأنه يوجد في مكان قريب، عند مدخل المقبرة، من جهة اليمين.. أقتلع الأعشاب التي نبتت عليه، وأنظف شاهدته من الغبار أو التراب الذي يكون علق بها خلال فترة غيابنا، ثم تدعو أمّي قارئاً للقرآن ليتلو عليه بعض الآيات، مقابل أربعة أو خمسة دراهم، أسلّمها بنفسي إلى الرجل القارئ، ثم نغادر إلى قبر جدّتي متبوعَيْن بالقارئ نفسه.

المنطقة التي توجد فيها رفات جدّتي جاءت محاذية لسور المقبرة؛ لذلك يرمي فيها المارّة عديمو الضمير أكياس النفايات وقشور الفواكه وعلب الكرتون. أضطرّ إلى بذل مجهود مضاعف لتنظيف المكان ورشّه بالماء.

يجلس قارئ القرآن الذي يظلّ بانتظار فراغي من عمليّة التطهير. يأخذ الرجل في قراءة الآيات، وقد غطّى رأسه بقبّ جلّابته، بحيث يصير صوته إلى خفوت، فلا أعود أميّز ما يقرأه، فأناشده، بلطف، أن يرفع عقيرته، فيخاطبني بنبرة غريبة قائلاً بأنه يقرأ للأموات وليس للأحياء. أدعوه إلى الرحيل، وأواصل القراءة على جدّتي بنفسي. أختار تلك السوَر القصيرة التي كانت تحفظها، وتحبُّها قيد حياتها، وتستعملها، بكلّ يسر، في أداء صلواتها. يعجب ذلك والدتي وتثني على قراءتي، وعندما أفرغ تمدّ يدها! إليّ ببعض التين، لأستعيد بها أنفاسي، ناسيةً أننا في رمضان.

غير أنني لا أستطيع مواصلة القراءة على جميع قبور أهلنا، بسبب الحرّ والعطش والنسيان الذي أتى على جلّ محفوظاتي، التي تعود كلّها- تقريباً- إلى زمن الصبا. ولذلك ألجأ إلى خدمات هؤلاء القرّاء الموسميّين الذين يملأون المقبرة، من أقصاها إلى أقصاها. ولمّا كانوا، في معظمهم، بدواً حفظوا الكتاب سماعاً، ولا يفقهون- في الغالب- معانيه ودلالاته العميقة، فقد كنت أقترح عليهم، منذ البداية، قراءة سوَر، أو آيات بعينها، من سوَر قريبة إلى نفسي، خاصّةً سورة البقرة، أو سورة الرحمن؛ لأنهما توقظان في أعماقي ذكريات طفولية جميلة، عندما كان المدرّسون يطلبون منا التنافس في تجويد آيات القرآن الكريم. لكن المشكلة كانت أن السورتَيْن طويلتان، ولا يتّسع وقت القارئ لتلاوة كليهما، أو حتى إحداهما، في جلسة واحدة، أي على قبر واحد. وقد اهتديت إلى حَلّ عمليّ وطريف؛ هو توزيع سورة الرحمن بين قبرَيْ جَدّي وجدّتي، وسورة البقرة بين قبرَيْ والدي وخالتي جميعة. طبعاً، شريطة أن يبقى القارئ الواحد هو نفسه، و- حينئذ- لا يكون بوسع أيّ واحد أن يقول عن صنيعي: تلك قسمة ضيزى!.

نبلغ قبر والدي أخيراً، وكان في الطرف الآخر من المقبرة، مطلاً على خطوط السكّة الحديدية، ومشرفاً على منطقة صارت صناعية، وتنبت فيها معامل القرميد وصهاريج النفط التي تنتظر تعبئتها من محطّة تزويد قريبة. تقول والدتي إنها قد اعترضت، في حينه، على دفن زوجها في هذا الركن الموحش، حيث لا أشجار ولا ظلّ. لكن محافظ المقبرة أخبرها بأنه ليس لها الاختيار، فإمّا هنا أو في منطقة سيدي عباد، على بعد عشرين كيلومتراً، في ضاحية المدينة، فقبلت على مضض، وعوّضت ذلك بغرس شجيرات ونخيلاً، لم تنبت أبداً.

كان الوالد.. أقصد قبر الوالد، طبعاً، قد صار إلى حالة يرثى لها من الإهمال والتصدّع، بسبب عوامل الطبيعة ونفايات البشر وأدخنة المصانع، لكني أظنّ أن أسوأ شيء كان يعاني منه- في الحقيقة- هو الصوت المرعب لمرور القطار، على رأس كلّ ربع ساعة، تقريباً. وهنا، تذكّرت تضايق الوالد الدائم، وهو على قيد الحياة، من صوت القطار، الذي صادف أنه كان يعبر قريباً من بيتنا، في وقت من الأوقات. وقلت في نفسي: لابدّ أنه غير سعيد بمجاورة هذا الكائن الفولاذي الذي ضايقه في الحياة الدنيا، وها هو ذا يصرّ على مضايقته في الآخرة.

أخذتُ وقتاً لأنظّف ما استطعت من المكان. وفي الأخير، دعوت صبيّاً يحمل دلواً فيه (جير)، ويعرض خدماته على الزوّار، فتولّى، مقابل مبلغ صغير اتّفقنا عليه، تبييض واجهة القبر، فسعدتْ والدتي لهذه الالتفاتة، وأسِفتُ لأننا لم نفعل الشيء نفسه مع القبور الأخرى، ثم نفحت الصبي بقشيشاً زائداً نظير أن يزيد في مساحة الطلاء، بحيث تتجاوز الشاهدة إلى الأجزاء الأخرى من القبر.

كانت كوكبة مشكّلة من الأولاد ذوي الوجوه التي لوّحتها الشمس، يطوفون بين القبور لأخذ حصّتهم من الزيارة؛ أي من الخبز والتين اللذين يجري توزيعهما، على قدم وساق. بعضهم ارتجل بعض المهمّات الصغيرة نظير ما

(ينوبه) عبرها من نقود صغيرة، مثل تنقية الأضرحة من الأعشاب وطلاء القبور بالجير أو حتى قراءة بعض الآيات القصيرة على أرواح الأموات. آخرون بدوا تائهين، دون قصد معلوم، في أرجاء المقبرة، يلتقطون حبات النبق وعنب الذئب أو فاكهة الخروب من الشجرة الوحيدة التي تنبت وسط المكان، على مقربة من ضريح متهالك، قيل إنه لوليّ مجهول، اسمه سيدي امحمد المليح. لحظة أخرى وتظهر امرأة متّشحة بالبياض جالسة عند شاهدة قبر، كأنها تُحدّث الراحل أو تبوح له ببعض الأسرار، وتكون- في الغالب- زوجة حديثة الترمُّل لم تجد، بعد، طريقها إلى الحياة الطبيعية بين طائفة الأحياء. بقيّة الزوّار يمضون صامتين، وهم ينقّبون عن قبر قريب، غطّته النباتات، أو تغيّرَ موقعه بسبب الاكتظاظ وسوء هندسة مدينة الأموات هاته. البعض الآخر يتحرّكون جماعة، وهم مستغرقون في نقاشات عارمة: يسوقون أدلّة، أو يقدّمون مقترحات، لا يستمع إليها أحد.



تمضي ساعات الصباح والظهيرة، والمواطنون لا يكفّون عن التوافد، غالباً، مشياً على الأقدام قاطعين مسافات طويلة، أحياناً، من أجل والد أو ابن.. رجل أو امرأة غيّبهم الموت، ولم تنقطع، بعد، صلتهم بالحياة.. الألم والحنين مرسومان على الوجوه التي لا تبتسم. علامات السهر وأمارات التعب، لا تخطئها العين على ملامح البشر السائرين كالنيام، في هذا الجو الجنائزيّ الكالح.. هناك سقّاؤون يحملون قُرباً جلديّة أو صفائح معدنيّة، يملؤها ماء، لا يدري أحدٌ من أين جلبوه! هؤلاء يمارسون مهنة غريبة هي سقي القبور. أسأل نفسي: هل تعاني قبور الأشخاص الأموات من العطش، إلى هذا الحَدّ؟ يلحّ الزوّار في مساومة السقّائين، ولا ينجحون في إقناعهم بما يعرضون عليهم.

كلّ واحد، هنا، يمضي إلى حال سبيله، وقد بدا مشغولاً بأمر يخصّه، أو بشيء يجدّ في البحث عنه: قبر، أو شاهدة، مثلاً، شجرة أو علامة ما، ترشده إلى مثوى حبيب غائب. السقّاؤون يعلنون عن بضاعتهم، ولا يجدون كثيراً من الزبائن بسبب الأسعار المرتفعة لقربة (أو صفيحة) الماء. اتركوا موتاكم عطشى، إذن.. أهذا ما تريدونه؟ جميع الناس هنا فقراء؛ أقصد الزوّار والباعة والمتسوّلين وحفّاري القبور، وقد شمّروا عن سيقانهم المعفّرة بالتراب.

كان التعب والجوع قد أخذا منّي كلّ مأخذ، لكن- لحسن الحظّ- كنا قد أشرفنا على إنهاء مهمّتنا الجنائزية، ولم يبق لنا سوى الانسحاب ومغادرة المقبرة، والذهاب إلى حال سبيلنا، على موعد العودة في اليوم نفسه من السنة القادمة.

الحرارة تشتدّ، والغبار يرتفع، والجوّ خانق؛ بسبب الطقس، ورمضان، وكلّ شيء.

أسأل الوالدة: هل نغادر؟

- ليس بعد. تجيبني.. لم نعثر، بعد، على قبر خالتك جميعة. لا أدري أين اختفى، أو- ربّما- ابتلعته الأرض!

أذكّرها بأننا دفنّاها عند مدخل المقبرة الجنوبي، ناحية الحقول.

- لا.. لا. يا ابني (تعترض الوالدة)، قبر جميعة يوجد هنا، بالتأكيد. ولكن، أين؟ تلك هي المشكلة. تبدو أحاديث المقبرة ووقائعها شكسبيرية.. عبثية، بل سريالية، ينقصها الانسجام والتواصل: هنا شخص نصف مجنون ونصف مشرّد يقفز على الأضرحة مثل بطل أولمبي وسط دهشة الجميع.. يتصبّب عرقاً وتنزف ساقه فلا يأبه لها، لا أحد يجد ضرورة لنهره أو إعادته إلى الصواب. هنا إذا بقي هناك صواب- أصلاً- في بقاع الموت هاته. قبر خالتي جميعة تبخّر أو دمّره هذا المعتوه، في عبوره الجهنّمي، و- ربّما- ابتلعته الأرض، كما تعتقد والدتي. هذه المرأة كانت عرافة مشهورة قيد حياتها، وتتعامل مع طوائف الجنّ والعفاريت، ولابدّ أنهم دعوها إلى ضيافتهم. نهرتني الوالدة وكأنها كانت تقرأ أفكاري.

لا تقل ذلك عن خالتك جميعة. لا، لم تكن خالتي إلّا بالمعنى المجازي. كانت جارتنا فحسب، وخيرها يفيض على حومتنا، بفضل زبنائها الذين يتوافدون كلّ يوم. ظلّوا يأتون للسؤال عنها من جميع المناطق، حتى بعد موتها ودفنها بعدّة أشهر. يقولون إنهم لا يجدون أحسن منها في مجال تخصُّصها. كانت تبرع في مجال عقد الزيجات وإنقاذ البنات من البوار، وتعمل على تخليص الزوجات من الضرّات المزعجات. وفي هذا التخصُّص الأخير، كانت تبرز موهبتها التي لا تنافسها فيها عرّافة في المدينة، برمّتها.

ها هي ذي الوالدة تعثر، أخيراً، على قبرها، وقد علاه الشوك والعلّيق، حتى توارت معالمه كلّها، أو كادت.. مسكينة خالتي جميعة.. لم تخلّف أولاداً أو أحفاداً ليعتنوا بقبرها الذي عمل فيه الإهمال عملته. فكرتُ، وأنا أساعد والدتي في إدخال بعض التغيير على شكل القبر، لكن دون جدوى. لو كانت في قلوب عملائها ذرّة من الرحمة لحجّوا لزيارتها والاعتناء بضريحها بعد مماتها، بعد أن اعتنت بهم في حياتها.. ولكن من شيم الناس نكران الجميل والامتناع عن الاعتراف بالخدمات التي يكون قد أسداها لهم الأموات المساكين.

في السنة التالية، غمرت المقبرة مياه الأمطار وسيول الأوحال، وصار من غير الممكن أن نصل إلى قبور أهلنا. وكان من رأي أمّي أن نسلّم عليهم، وندعو لهم، ونحن واقفان عند باب المقبرة، ولابدّ أنهم سيتعرّفون إلينا، وتصلهم دعواتنا. لقد غمرنا الأسف لاضطرارنا إلى فعل ذلك. لكن، لا بأس. قالت أمّي.

وفي السنة التي بعدها، انتشرت أعشاب متوحّشة وعالية في جميع أطراف المقبرة، وأصبحت الممرّات الصغيرة بين القبور مليئة بالحفر والمطبّات، بحيث صار من المستحيل عبورها والبلوغ إلى مواقع القبور. بعد محاولات فاشلة عدتُ إلى جوار أمّي، وقد أدمت الأشواك يديّ، وعلقت بساقيّ. كان المكان قد تحوّل إلى شيء شبيه بأدغال بريّة، لا يقوى على مقاومتها إنسان أو حيوان. ومرة أخرى، أرسلنا دعواتنا في الهواء، وابتلعنا مرارة الأسف لأننا أخطأنا موعدنا مع أمواتنا.

أعطتْ أمّي كمشة من النقود إلى امرأة ضريرة تقف، بعكازها، عند باب المقبرة، ولا تتسابق مع المتسوّلات الأخريات لأخذ حصّتهن من الخبز والتين. وفي الطريق إلى البيت، اشترت بالباقي كمّيّة من البرتقال، قالت إنها ستقدّمها هديّةً لأولاد الجيران؛ لأنهم، في رأيها، مثل الملائكة الذين تجوز عليهم الصدقة.

في ليلة السابع والعشرين من رمضان، لهذه السنة، اتّصلت بي الوالدة عبر هاتف البيت لتقول لي: لا حاجة لمجيئك- يا ابني- هذه السنة، فقد أقفلوا المقبرة، وسدّوا بابها بالآجرّ، وفتحوا بجانبها مقبرة جديدة تبرّعَ بأرضها أحد أعيان المدينة. لا تتجشّم مشقّة المجيء، فليس لنا أموات في هذه المقبرة الجديدة، يا ولدي.

أحسستُ بغصّة في حلقي، لأنهم أغلقوا على أمواتنا، وحرمونا من التواصل معهم. وقبل أن أضع السمّاعة، ارتكبت الوالدة خطأً فادحاً بالتفوُّه بعبارة رهيبة؛ قالت لي كأنها تواصل حديثاً لم ينقطع:

- اسمع، يا ولدي: حديقة المقبرة الجديدة نظيفة، وطرقاتها مبلّطة، ويشتهي الواحد أو يوارى التراب فيها. لكن، إذا أردتَ الصواب فلابدّ من الانتظار بعض الشيء؛ أقصد- على الأقلّ- حتى تأخذ بالامتلاء كفاية.



الكركي

نزار شقرون- (تونس)

مِنْ أعاليهَا،
يُطلِقُ نظرة الأعزَلِ مِنَ الحسَراتْ.
بِهِ حمّى الشّوْق،
وحقيبَتهُ السّوداءُ
ليسَ في كهفِها غير النّبراتْ.
مطارٌ يشيّعُكَ،
يُوسوسُ في أذنِ الرّحيلِ:
لا تَعُدْ
خذْ نفَسًا
خذْ شهيقًا
خذْ مَا بدا لكَ مِنْ أسمالِ الكلماتْ
خِطْ وَقْتكَ
خِطْ نِصْفَ فرْحتِكَ
خِطْ مَا تبقّى لكَ مِنَ الخطواتْ.
لاَ تعُدْ
فَمَنْ ترَكْتَ، لهمْ معطفُ ذكْرى،
وسماؤُهمْ لا كباقي السَّماواتْ
سَتُمْطِرُ شَغبًا
وتَفيضُ الشّوارِعُ بالنّفاقِ الكريهِ
الكلُّ مَعَ الكلّ
والفرْدُ ممنوعٌ من الهفَواتْ

سَتُمطِرُ دمًا
وتُطلُّ جوْقةٌ أو مسْخٌ مِنْ جلْدتِكَ
تُلوِّنُ الغيْمَ في الشاشاتْ.
اليأْسَ يحرّفونَهُ بأْسًا
الخوْفُ يُحرّفونَهُ خرفًا

الحزْنُ
إدانَـةٌ لمـنْ ضـدّ تاريـخِ «فرْحـة
الحياة».
لا تَعدْ
فما ترَكْتَ سوى ضريحِ أبيكَ



يأتيكَ ليْلاً
نيْزَكُ رؤيا،
وما تركْتَ، أمٌّ تناديك رُوحها
إخْوةٌ في خلايا روحِكَ
أحبّةٌ في سُبحَتك حبّاتْ.
لاَ تعُدْ
أيُّها الكركيُّ
مِنْ أعاليهَا
لاَ تعُدْ.
مطارٌ يقلّبُ جَوازكَ مَرّاتْ
ولْيَكنْ عُمْرٌ وليدٌ،
ولْيَكنْ حزْنٌ عنيدٌ
مِنْ أيْنَ جئْتَ؟
ألَكَ اسْمٌ آخر لما تبقّى؟
جناحُكَ ناصعُ الحُمرَةِ
عيْناكَ مِنْ وراءِ الزّجاجِ
مُقْلتانِ مِنْ لهبِ الكدمات،
وذاكرةٌ مرّةٌ
مِنْ حقيقَةِ الأوْجاعِ
قضمتْها السّنواتْ.
إذنْ، جئْتَ مِنَ الضّياعِ
مِنْ نبيذِ الوقْت
إلى الوقْتِ المسكرِ،
أمْ مِنْ رَغيفِ سُرّاقِ الثّوراتْ؟
وكمْ تنْوي الإقامَةْ؟
ألكَ في الصّحراءِ أثرٌ؟

ألَكَ في الماءِ جُدودٌ؟
الكُثْبانُ تدْفنُ الأحياءَ
والنّبْعُ يُغرقُ مَنْ لا هواءَ لَهُ
الصّدرُ معْتلٌّ
والعالمُ مختلٌّ
وأنْتَ نيّةُ التّنفسِ تُجاورُ الممَاتْ.
لاَ تعُدْ
أيُّها الكركيُّ
منْ أعاليهَا
لاَ تعُدْ.
وحْدكَ جئْتَ مِنَ شُحّ الطّمأنينةِ
عابرًا ضيقَ الطّرقَاتْ.
وَحْدكَ تَنامُ
وحْدكَ تَصْحُو
وسائدُ على سَريركَ بيْضاءُ
مِنْ فقْرِ الشَّهوَاتْ.
هلْ خمدَ فيكَ صُراخٌ؟
ألمْ تعُدْ تَذكُر صيْحتكَ في القَصبَةْ،
عنْوانَكَ البريديّ،
ورقْمَ جوّالِكَ تنْهشُهُ الكائناتْ؟
تاهتْ في أدْغَالِكَ الأسْماءُ
منْذُ أعْوامٍ
تقيأْتَ صُورَ الأشْبَاحِ
رأيْتَ الوُجوهَ في خلْوَتها
أمَامَ المِرآةِ
تقيأْ مزيدًا من العيُونِ

تشْتهيكَ في مقْبرةٍ لاَ يزورُها أحدْ.
لاَ تَعُدْ
بَحْرٌ، نخْلٌ، ناطِحاتْ
منْ يُطلُّ غيْركَ على هذا الامتِدادْ؟
لاَ تَعُدْ
دُخانٌ، مزابلُ، بالُوعاتْ.
منْ غيْرُك يرْثي عَصافيرَ البِلادْ؟
ها أنْتَ مُفْرَدٌ في دوْحَةٍ مُفْرَدَة،
فلِمَاذَا يُطارِدُكَ شوْقٌ
كُلّمَا حَلّقْتَ في أعَاليهَا
تَناهتْ إليْكَ أسْرابُ اللّعناتْ.
منْ يعْتصِرُ في رؤاكَ
شارِعُ بُورقيبة مُدمّى
شُهداءُ في وِحْدةِ الرّحيلِ
قتلَةٌ في جبلٍ مُسمًّى
وسَاسَةٌ شتاتْ.
رُهابٌ في الأرْصِفَةْ
وأقْدامٌ ترُوحُ إلى ورْدةٍ في مقبرة
أقْدامٌ تَجيءُ مِنْ بيْتِ الدّموعِ
إلى مُقلةٍ ثكْلى
ولا أحـدَ غيّـرَ الكـذبَ بصـدْقِ
المهزَلَةْ.
ألا يَجْدُرُ أنْ تعودَ
إليْها
وتُفتّحَ عيْنيْها عليْكَ
ولا تترُكُ دَمًا يخضّبُ جيدَها؟

كتاب غير موجود!*

بييترو سيطاتي
ترجمة: محمود عبد الغني



الأعمال الفنية: Olga dugina -موسكو

> «ألف ليلة وليلة» كتاب غير موجود، أو- بالأحرى- هو كتاب ظلّ موضوع العديد من التشخيصات والتحوُّلات غير النهائية، مثل غيمة في السماء، أو مثل عفاريتها وشياطينها الأحرار أحياناً، المساجين أحياناً أخرى، داخل مزهريات نحاسية. كلّ مخطوط من مخطوطاتها (لكننا لا نعرف سوى عدد قليل منها، مقارنةً مع تلك التي تخفيها مكتبات العالم كلّه)، يتّخذ شكلاً مختلفاً: بعض المخطوطات تحكي حوالي عشرين حكاية، ومنها ما يحكي المئات. القصّة نفسها تمتدّ أو تُختزَل، تتضاعف أو تتقلّص، وتتطوّر بسرعة نحو خاتمتها، أو تضيع في الطريق وهي تغيّر من العُقد الأساسية في الفعل. إن وضع طبعة نقدية أمر مستحيل، ولا يبقى سوى الاستسلام لمتعة المتعدّد، وقراءة كلّ المخطوطات، في كلّ مكتبات العالم.

إن عشّاق «ألف ليلة وليلة» الكثُر تلقّوا- بحُبّ- الترجمة التي أنجزها روني خوّام لمخطوط من القرن الثالث عشر، القادم من سورية ومصر. إننا لسنا بعيدين جدّاً عن أصول الكتاب، المنغمسة في أعماق القرنين: التاسع، والعاشر. كما يمكننا قراءة «ألف ليلة وليلة» كما قرأها الخلفاء، والوزراء، والتجّار، والمهرّبون، وعدد كبير من النساء الماكرات، العاشقات والمدهشات، في مرحلة الغزو المغولي. لكن، ينقص المخطوط القديم بعض القصص الرائعة: قصّة هارون الرشيد وبائع الحلي، وقصّة حصان الأبنوس، وقصّة حسيب كريم الدين، ورحلات سندباد، وقصّة مدينة النحاس، وقصّة حسن البصري، وقصّة علاء الدين والمصباح السحري، التي أغنت طبعة بولاق المصرية، (1835). ليس هذا كلّ شيء، فعند قراءة الجزء الثالث من الطبعة الرائعة لدى أنطوان غالان، التي ظهرت في بداية القرن الثامن عشر، نجد مجموعة من الحكايات الغائبة في الطبعات الأخرى. ولو تصفّحنا النصّ الضخم لجوزيف شارل ماردروس، هذا العمل العظيم المنسي من طرف الأدب الفرنسي، الذي تسرَّب الخطأ إلى جزء منه، والمليء بعطر نهاية القرن، وتوابله وبذخه، سنجد- مرّةً أخرى- حوالي عشرين نصّاً مجهولة المصدر، ربّما جاءت من خيال مزيّف كبير. وهنا ما يحصل- كما أفترض- لو اطّلعنا على الترجمات الإنجليزية التي أنجزها كلٌّ من «لاين»، و«باين» و«بورتن»، أو الترجمات الألمانية من قِبَل «زايزرلينغ»، و«هابيشت»، و«ليترمان»، أو إذا تجوّلنا- أيضاً- بين مخطوطات باريس، والقاهرة، وطهران. على خلاف أيّ كتاب في العالم، «ألف ليلة وليلة» كتاب لا ينفد. وبعد صيف وربيع في صحبة شهرزاد وهارون الرشيد، أحسست أن العالم ليس شيئاً آخر غير «ألف ليلة وليلة». وأنا متأكّد من أنني لو بحثت داخل مخزن البيت، أو صعدت أشجار الحديقة، لوجدت «ألف ليلة وليلة» أخرى في القمطرات العتيقة أو بين أغصان أشجار الصنوبر: حكايات هندية الأصل، ويونانية، وإيرانية، وتركية، وعباسية، ومصرية؛ أو محكيّة من طرف راوية توسكانية، تعرض- دون دراية- الخيط الذي تركته يسقط، منذ اثني عشر قرناً، امرأةٌ شابّة بشعر أسود، قارئة حركات الملوك القدامى، وتواريخ الشعوب السابقة، والقصائد، والقصص، والأمثال، والحكم، والتي تحاول الهروب من الموت.

الحكاية- الإطار، في «ألف ليلة وليلة»، هي أجمل خرافة عرفتها في فنّ الحكي. الخيانة توجد في أصل القصّة. إيروس الأنثى القويّ، الماكر، الشيطاني، الذي يفضّل العبيد السود وصبيان المطبخ المطيعين لأسياد متكبّرين ورائعين، يسخَر من السلطة، والسلطة تنتقم بقتل النساء. لكن، في اللحظة التي يكون فيها العالم قابلاً للتمزّق وفقدان نصفه، يتدخّل المكر الأنثوي المخادع؛ تتزوّج شهرزاد الأمير، وهي مثل الأخريات، محكوم عليها بالموت عند الفجر. وكلّ ليلة، تحكي فيها لأختها قصّة، يكون الأمير في حضرة الاستماع إليها. إن حكاية قصص مؤثّرة أو تقديم نساء في جوّ ملائم، لِتجعلَ المستمع ينسى الحكاية- الإطار، لا يهمّها. وبالحرّيّة التي يتمتّع بها أكبر الكُتّاب الأخلاقيّين، يحدث أن تقدّم عار بعض النساء، وخيانتهنّ. وحده فعل الحكي يجعلها تفلت من الموت.

نحن- إذن- أمام حكايات «ألف ليلة وليلة»، أمام تلك التي، منذ زمن،مازال آلاف الرجال والنساء يقولونها ويكتبونها في المقاهي العربية والبيوت الأوروبية. الحكي، في الأصل، هو هِبة أنثوية، كلمة توجّهها امرأة لامرأة أخرى، والرجل يستمع. تبدأ شهرزاد حكاياتها عندما تعلن العتمة عن نهاية النهار. وفي ارتباط بإيروس، وبالشياطين، وبالخيالات واللّغات السرية، يولد الحكي من الليل، ويتغذّى منه، لكنه يتغلّب على العتمات، ويلد النهار في كلّ لحظة من أجلنا جميعاً، نحن الذين نتكلّم ونستمع. عوليس- أيضاً- في ساحة ألسينوس، كان يحكي وسط العتمات، وكلّ من كانوا يستمعون إليه كانوا يريدون قضاء كلّ ليلة في الاستماع لمغامراته المدهشة، كما لو أن هرميس، بواسطة عصاه السحرية، نزعَ النوم من جفونهم. لكنّ تحدّي عوليس هو أقلّ يأساً من تحدّي شهرزاد: عوليس لا يريد الانتصار على الموت، في حين أن على حكاية شهرزاد، كلّ ليلة، قبل بزوغ الفجر، أن تغيّر اتّجاه الموت، وتبعده وتردّه، هو الذي يترصّد بنا في كلّ لحظة. وبفضل حِيَلها، وحكاياتها الإيروتيكية، ومعرفتها الخفيّة، تفرط الكلمة الأنثوية العظيمة، وتقلّص قوّة السلطة الرجولية.

في أحيان كثيرة، تحكي شهرزاد، ومن يخلفها، حكايات عن القدر، هي من أجمل الحكايات التي لم يُكتب مثلها بعد، مثل حكايات القلبَيْن التوأمَيْن (الوزير نور الدين وشقيقه شمس الدين). إنه ذلك النوع من القدر الذي لا أستطيع تصنيفه بدقّة؛ فهو أحياناً، فلكيّ، وأحياناً أخرى إلهي، وأحياناً أخرى هو مجرّد مبدأ سردي بسيط، يستخدم الصدفة كما لو أنها خادمته الوفيّة: إنه يُحدث انسجاماً خارقاً بين الأحداث والشخصيّات؛ يساهم في وحدة المصائر الشخصية أو انفصالها؛ ويستتر داخل أشياء في منتهى الصغر، كما في أقلّ التفاصيل (مثل صنع مُربّى الرمان) بإحداث خليط لذيذ من الأساسي والعارض. وبالتناوب بين الهزلي والمفجع، يلعب بالوجه المتعدّد للأشياء، كما لو أن الازدواجية هي مملكته. من القدر، يدافع الإنسان عن نفسه ما استطاع. فهو، أحياناً، يذهب للصيد بهدف التسلية، أو النسيان، أو الفضول. وأحياناً أخرى، يبحث- بانتباه شديد الدقة- عن اجتناب الممنوعات. لا شيء يمكن القيام به. وبأقصى سخرية ممكنة، وبلباقة خفيفة ومدروسة، يبيّن لنا السرد،

لماذا افتُتِن مؤلِّفو الموسيقى بـ(الليالي) العربية؟

تيم آشلي*
ترجمة: أنور الشامي

أَثَر كتاب (الليالي) هائل؛ هذا العمل الموسوعي الضخم، الذي قدَّم لنا علاء الدين والسندباد وعلي بابا، وسَحَرَ أدباء متباعدين بقدر تباعُد مارسيل بروست، وخورخي بورخيس، وباولو بازوليني، وسلمان رشدي... كما امتدَّ إلى موسيقيّين كبار افتُتِنوا بالليالي. وأبرز هؤلاء ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل.

لقد ظلَّت تلك الحكايات مجهولة المؤلِّف، المعروفة باسم «ألف ليلة وليلة»، طوال تاريخها العجيب، تحمل كلّ المعاني لكلّ الناس. وصفها روبرت لويس ستيفنسون بأنها «كتاب يأسِر في الصِغر، ويظلّ يُبهج في الكِبَر». وكأيّ عملٍ أدبي كبير، فإن رؤيتنا له تتبدَّل بتبدُّل المفاهيم، مع مرور الزمنً. وكثيرٌ ممَّن كانت (الليالي) العربية (وهو عنوانها الأوسع انتشاراً في اللغة الإنجليزية) غذاءً لخيالات طفولتهم، قد عادوا إلى هذه الحكايات (سواءً كلّها أو بعضها) وهم كبار، ليجدوا شواغلهم تنعكس، مرّةً أخرى، في مضامينها. وعندما نَكبُر، نكتشف أن حيويَّتها الغرائبية تمتزج بحسّ شهواني، وآخر ديني، وبشعور متغلغل بالموت وقِصَر الحياة، وهي جميعها أحاسيس، كانت خافية علينا، في الحكايات، عندما قرأناها ونحن صغار.

لقد كان أثرها هائلاً؛ فهذا العمل الموسوعي الضخم- (يضمّ ما بين 10 إلى 15 مجلّداً، إذا تَمَّ شراؤه كاملاً) الذي قدَّم لنا علاء الدين والسندباد وعلي بابا قد سَحَر أدباء متباعدين، بقدر تباعد مارسيل بروست، وخورخي بورخيس، وباولو بازوليني، وسلمان رشدي. لكن سحرها قد امتدّ- أيضاً- إلى موسيقيِّين كبار اُفتُتِنوا بها، وأبرز هؤلاء ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل.

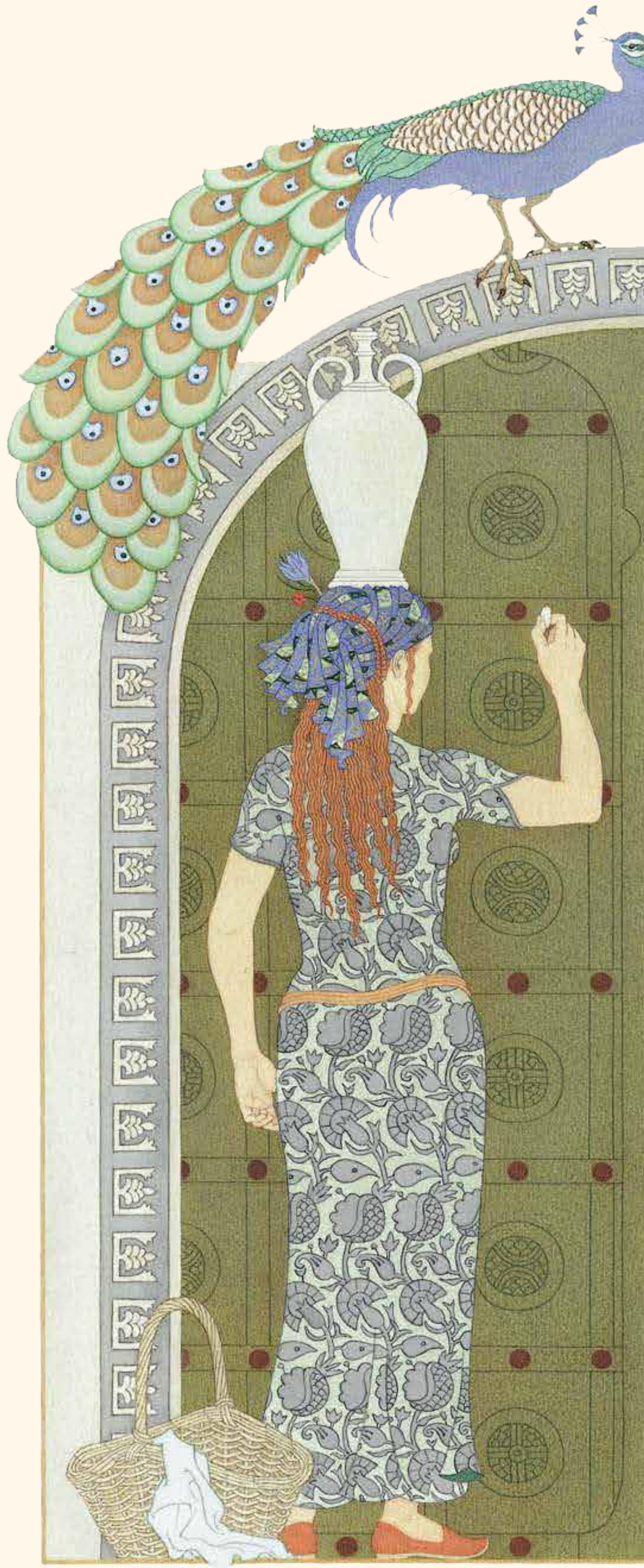
إن فَرادة «ألف ليلة وليلة» تكمن في كونه أُلِّف عبر عملية تطوُّرية؛ إذ يجري الاعتقاد بأن بعض الحكايات فيه مستمدٌ من حكايات فارسية، لم تعد موجودة الآن، تُرجمت إلى العربية في القرن التاسع الميلادي، رغم أن العديد من هذه الحكايات قديمة قِدَم التاريخ، وبعضها هنديّ في الأصل، أما بعضها الآخر فقد تشكَّل- ربَّما- من تفاعلات ثقافية جرت في الشرق الأوسط، أو حتى في بلاد الشام. وعلى سبيل المثال، ثمّة أوجه شبه قويّة بين حكاية السندباد والأوديسا، وهو ما يستدلّ به كثيرون على أن الأسطورتَيْن، إما تنبثقان من مصدرٍ واحد، أو أن المؤلِّفين المجهولَيْن لحكاية السندباد كانوا علًى دراية بهوميروس. وبمرور الزمن، أُضيفت إليها حكايات من مصر وبغداد، وأساطير شعبية من شتّى أنحاء الشرق الأوسط، رغم أن النصّ المعتمد، وهو من عمل كاتب مجهول، لم يظهر إلّا في القرن الثامن عشر في مصر، وأصبح الأصلَ الذي استندت إليه الطبعات والترجمات الحديثة للحكايات.

ومع ذلك، توجد سِمَتان، هما من السمات الأبرز في «ألف ليلة وليلة»، ويبدو أنهما ظلَّتا ثابتتَيْن فيها خلال معظم تاريخها: السمة الأولى هي أن عدد الحكايات ظلّ- على ما يبدو- ثابتاً عند الرقم 1001، منذ مطلع القرن العاشر، والسمة الثانية هي أن الحكايات كانت الوسيلة الأدبية في قصّة شهرزاد المألوفة. لكن، يبقى المغزى الدقيق للرقم الذي يُقرأ من اليمين كما يُقرأ من اليسار (1001) غامضاً في بعض جوانبه، رغم أن الروائية «أيه أس بيات» قد أشارت إلى أنه ينبغي أن يُقرَأ بوصفه رمزاً للّانهائية. ومع ذلك، فقد كان لحكاية شهرزاد، وهي راوية المجموعة كلّها، نتائج هائلة، في كونها لا تحدِّد بنية المجموعة فحسب، بل تحدِّد- أيضاً- في كلّ مرّة، أن الإنسان لا يمكنه الهروب من القدر.

إن فَنّ شهرزاد يحبّ الدقّة والوزن الأكثر صفاءً للعقل. خصوصاً في النصوص القديمة، حيث تستثمر الغموض: الحكاية تضمّ حكاية ثانية، هي- بدَوْرها- تضمّ حكاية أخرى، هي- أيضاً- تضمّ حكاية، وكلّ واحدة تنعكس في الأخرى، بينما الشخصيات تنتقل من قصّة إلى قصّة، كما لو أن الفضاء السردي لا تحدّه حدود. كلّ حدث يتكرَّر عدّة مرات، وكذلك كلّ شخصية: شهرزاد تبحث عن التكرار، عن آثار المرآة، عن الانعكاسات، عن الأصداء، عن التطابقات، عن التماثلات. ومع الاقتراب من الخاتمة، بعد وضع كلّ أشكال الغموض، تحاول الحكاية القيام بالإعادة أو بسلسلة من الإعادات المتتالية، كي لا يتمّ الوصول إلى النهاية، مع إنتاج إعادة يائسة من طرف شهرزاد وهي تواجه الموت. تتغيّر النبرة بسرعة مدوِّخة، لقد تَمَّ جلاء كلّ غموض، كلّ شيء انقلب، إلى أن يضيع تعقيد البنية في شكل بساطة نهاية سعيدة.

في صرح «ألف ليلة وليلة» العظيم، أحدٌ ما ينصت إلى شهرزاد: ليس، فقط، الأخت والزوج، بل هارون الرشيد، الخليفة العباسي العظيم، الذي هو الوجه المضادّ. لا نعرف شيئاً من شهرزاد؛ هي- بالنسبة إلينا- صوت بدون دمغة، في حين أننا نعرف كلّ شيء من هارون الرشيد... لكن الخليفة لا يحتمل سلطته الخاصّة: الأرق يعذِّبه باستمرار، والكآبة تضطهده. إذن، سيضع قناعاً؛ التنكُّر هو النزعة الحقيقية للسلطة المطلقة: يتنكَّر في شكل تاجر، أو درويش، أو صيّاد، ويتصرَّف مثل مهرِّج أو مخادع. في الليل، وبينما في قصر آخر، ترنُّ حكايات شهرزاد، يجتاز مدينته، بغداد، التي لا يعرفها: ينظر، ويتقصّى، ويستمع، ويبحث، ويتجسَّس مثل رجل يحرس كلّ شيء، لأنه يريد ممارسة السلطة إلى أقصى حدّ؛ السلطة التي لا تجد كمالها إلّا في قوّة النظر وقوّة السمع. فكيف- إذن- نُفاجأ من كون كلّ الحكايات (حكايات شهرزاد كما حكايات من يخلفها) تصل إلى مسمعه، وبكونه الوحيد، هارون الرشيد، الكلّيّ القدرة، والكلّيّ العلم، القادر على هزم كلّ غموض؟!

لا نستطيع أبداً فهم «ألف ليلة وليلة» والحضارة الإسلامية، دون أن نتنكَّر وجود نوعين من الخلق: الأوَّل هو خلق آدم، الذي ننحدر منه جميعاً. والثاني، يشمل كلّ عجيب، وشيطانيّ وسحريّ: مملكة سليمان؛ هذه المملكة تجاور عالمنا، تحيى حياة موازية، وتمتلك قوانينها الخاصّة، وتتسرّب، أحياناً، داخل وجودنا...



المصدر:

* Pietro Citati, La Voix de Schéhérazade, Fata Morgana, 1996.

إلحاحها غير المعتاد على الطبيعة الوجودية للحكاية، ومغزاها.

إن شهرزاد، في جوهر الأمر، تروي حكاياتها كي تُبقي على حياتها؛ فزوجها الملك الهندي شهريار، قد قتل زوجته الأولى بعد أن ضَبَطها بالجرم المشهود، مع عشيقها، ونذر أن يقتل كلّ زوجة من زوجاته صباح ليلة زفافهما؛ ومن ثَمَّ كانت حيلة شهرزاد، في أن «تزجي الليل» بحكاية تنقطع، دائماً، قبل انحلال العقدة، حتى يدعها شهريار تعيش يوماً آخر، ويعرف نهايتها، تهدف إلى تكبيل رَجُلٍ كارهٍ للنساء ومضطربٍ نفسيّاً. لكن الحكايات سرعان ما كانت تبدأ في التداخل، حيث يلتقي كلّ بطل من أبطال شهرزاد شخصيةً أخرى، لديها حكاية أخرى، ترويها بدورها. ولذلك كان تأثيرها العامّ يشبه تأثير المتاهة، حيث ترتدّ الروايات المختلفة، دائماً، إلى نفسها.

وهي تعني- أيضاً- أنه إذا كان لك أن تبقى على قيد الحياة، فعليك أن تمتلك القدرة على أن تحكي قصّة، مهما كانت بسيطة أو معقَّدة. فجميع الحكايات تُروى تحت تهديد الموت: والناس في «ألف ليلة وليلة» لا يعيشون «في سعادة أبدية»؛ فالديمومة وهمٌ زائف. وحتى عندما تكتمل الحكاية رقم (1001)، وتعيش شهرزاد وشهريار في هناء وسعادة، يتمّ تذكيرنا بأنه قد جاءهما «هادم اللذات، ومفرّق الجماعات». وثمّة عبارات مماثلة تتخلّل صفحات الحكايات كلّها، مثل لازمةٍ متكرِّرة.

إن ريمسكي كورساكوف، وموريس رافيل، كليهما يتّخذان من شخصية شهرزاد نقطة الانطلاق لعملَيْهما المقتبسَيْن من «ألف ليلة وليلة»، فكلاهما يهدفان إلى بناء الحكايات عبر الصوت، وكلٌ منهما- إلى حَدٍّ ما- ينطلق من «ألف ليلة وليلة»، لكنه لا يحاول أن يقدِّم تمثيلاً مباشراً لأجزاء، يقتطعها منها.

وكان ريمسكي يتوخّى الحيطة عندما يتعلّق الأمر بنقاش الصلة بين سيمفونيَّته «شهرزاد» وكتاب «ألف ليلة وليلة»، ويدفع- في الأساس- بأن تأثير «ألف ليلة وليلة» عليه كان إيحائياً لا وصفياً. وقد كتب يقول في سيرته الذاتية: «كنت أضع نصب عينيّ تأليف مقطوعة أوركسترالية تضمّ أربع حركات، وترتبط ارتباطاً وثيقاً من خلال موضوعاتها وجُمَلها الموسيقية، لكنها، مع ذلك، تقدِّم مشهداً يضمّ صوراً خيالية وتصاميم ذات سمة استشراقية». إن ما يقوم به هو- في واقع الأمر- عملٌ دقيق للغاية؛ وذلك لأنه يحافظ على القصّة الإطارية لشهرزاد وشهريار، جنباً إلى جنب مع فكرة الحكايات التي تدور داخل حكايات أخرى، لكنه يعمد، بعدئذ، إلى سلسلة من القصص الموسيقية التي هي- جزئيّاً- من ابتكاره.

في البداية، تُسمَع جملةٌ موسيقية تنمّ عن غضب شهريار، عبر آلات النفخ النحاسية، وهي جملة يجيب عليها صوت الكمان منفرداً، معلناً بدء شهرزاد حكاياتها، وهذا يقودنا- بدوره- إلى تصوير ريمسكي الخالد لسفينة السندباد، وهي تضطرب فوق مياه البحر، ممّا يشكِّل إطاراً ثانياً، تندرج فيه الحكايات المتبقِّية بحسب تسلسلها. وعند هذه النقطة، تزداد الأمور تعقيداً، إذ سرعان ما يصبح جليّاً أن ريمسكي لا يتبع حكاياتٍ محدَّدة من «ألف ليلة وليلة»، بل هو يأبى أن يخبرنا بالرحلة التي يصفها من بين الرحلات السبعة للسندباد. أمّا القسم الثاني من المتتابعة السيمفونية فيكتفي بوضعه تحت عنوان «حكاية الأمير الكالنداري». ولو أننا عدنا إلى «ألف ليلة وليلة»، فسوف نجد أنها تضمّ ثلاثة أمراء كالنداريين، وأن المسار الموسيقي لدى ريمسكي لا يتبع أيّاً من حكاياتهم. لقد كان ريمسكي- في واقع الأمر- يؤلِّف، خلال ذلك، «ألف ليلة وليلة» خاصّة به.

ولا تقلّ أهمّيّة، عن ذلك، الطريقة التي تُورد فيها الحكايات تعليقات مستمرّة حول العلاقة بين شهرزاد وشهريار، والتي تشكِّل جملُها الموسيقية أساس العمل برمَّته. إن كون شهريار قد مزج نفسه- على الفور- بشخصية السندباد، هو أمر واضح منذ اللحظة التي نسمع فيها الموسيقى المصاحبة للرحلة البحرية لهذا الأخير، والتي تقوم على تعزيز الموضوع الرئيسي للملك. وفي أثناء ذلك، ينطلق صوت الكمان المنفرد لشهرزاد ليتخلَّل المقطوعة الموسيقية كلّها، كما لو أنه ينشئ مادّتها، ويرتِّبها، ويتزامن تحطُّم سفينة السندباد، قرب نهاية العمل، مع انهيار الأحكام الدموية لشهريار. وفي النهاية، يتلاقى لحن شهريار- وقد تطهَّر، الآن، من عنفه المرعب- مع لحن شهرزاد ليصنعا معاً ثنائية حبّ مفعم بالنشوة. إنها مقطوعة موسيقية رائعة، وقد ظلَّت، دائماً، تحظى بشعبية مُستحقّة، رغم أن قليلين، فقط، هم من أقرّوا بعَظَمتها أو بأصالتها.

لكن شهرزاد، لدى رافيل، تثير مشاعر أكثر تبايناً وإبهاماً؛ وذلك لأنها ترتبط- أساساً- بالنظرة الاستشراقية إلى ثقافة الشرق. ولأن أولى الترجمات الغربية لكتاب «ألف ليلة وليلة» تعود إلى مطلع القرن الثامن عشر، فقد تزامنت مع ظهور الأيديولوجية الإمبريالية، والكولونيالية. وقد غذَّت الصراحة الجنسية التي تجلَّت في بعض الحكايات ممتزجةً بعنف متأصِّل، في بعض الأحيان، الخيالات التي ترى «الشرق» الذي يعتريه الغموض، بوصفه تجسيداً لثقافة كانت في الماضي أكثر جَنسَنة من ثقافتنا؛ ومن ثَمَّ، فإن أغاني رافيل يجب النظر إليها بوصفها جزءاً من تقاليد جمالية تتضمّن أعمالاً أدبية، مثل ديوان «الشرقيّات» لفيكتور هوغو، ورواية «سلامبو» لغوستاف فلوبير، فضلاً عن مجموعة من الأوبرات، التي، وإن كانت قد أصبحت الآن في طيّ النسيان، إلا أنها تتميَّز بأجوائها الشرقية الغريبة.

إن نصّ شهرزاد كتبه أحد أصدقاء رافيل، وهو الشاعر ليون لوكلير، الذي اتَّخذ اسماً مستعاراً، مزج فيه بين بطلين من أبطال ريتشارد فاجنر، ليصبح تريستان كلينغسور. وقد نشر كلينغسور مجموعته التي تضمّ 100 قصيدة، تحت عنوان «شهرزاد في عام 1903، استلهم فيها ترجمةً جديدة لـ«ألف ليلة وليلة» كانت تحمل إيحاءاتٍ جنسية.

اختار رافيل، بعناية، ثلاث قصائد من قصائد كلينغسور الأقلّ تصريحاً بالجنس، وطَبَعها طباعةً جديدة. وبينما يترك كلينغسور- غالباً- جنس الراوي لخيال القارئ يحدِّده، فإن رافيل يختار- تحديداً- مغنِّية سوبرانو من طبقة متوسِّطة؛ ما يجعلها تمتزج مع شهرزاد نفسها.

وكما هو الحال مع مقطوعة ريمسكي، فإن رافيل يفتتح أغنيته برحلة بحرية، وهي، هذه المرّة، جولة عبر آسيا، بحسب ما تَصَوَّرها كلينغسور «حيث ينام الخيال مثل إمبراطورة في غابة مليئة بالألغاز». إن الراوية تريد أن ترى «الناس يموتون بسبب الحبّ أو الكراهية»، وأن تستمع إلى «العلماء يتناقشون حول الشِعر والجمال»، وأن تسافر- أخيراً- إلى الصين، كي تشاهد «القَتَلة وهم يبتسمون، فيما يقطع الجلّاد رأس رجل بريء». لكنها، فوق ذلك، تتوق إلى العودة من أسفارها حتى يمكنها أن تروي حكاياتها، «وأوقفها بدهاء مثل السندباد، بأن أضع فنجاني العربي القديم على شفتيّ». إن الموسيقى، المترعة بالبريق والشهوانية، تنطلق بنا، عبر صور وهميّة مدهشة، وغالباً ما تكون ساحرة (...). ورغم القلق الأيديولوجي فإن أغنية رافيل، مثلما هي مقطوعة ريمسكي، لا تفتأ تفتن مستمعيها، فيما لا يزال «ألف ليلة وليلة» يمارس سحره على الخيال البشري.



---

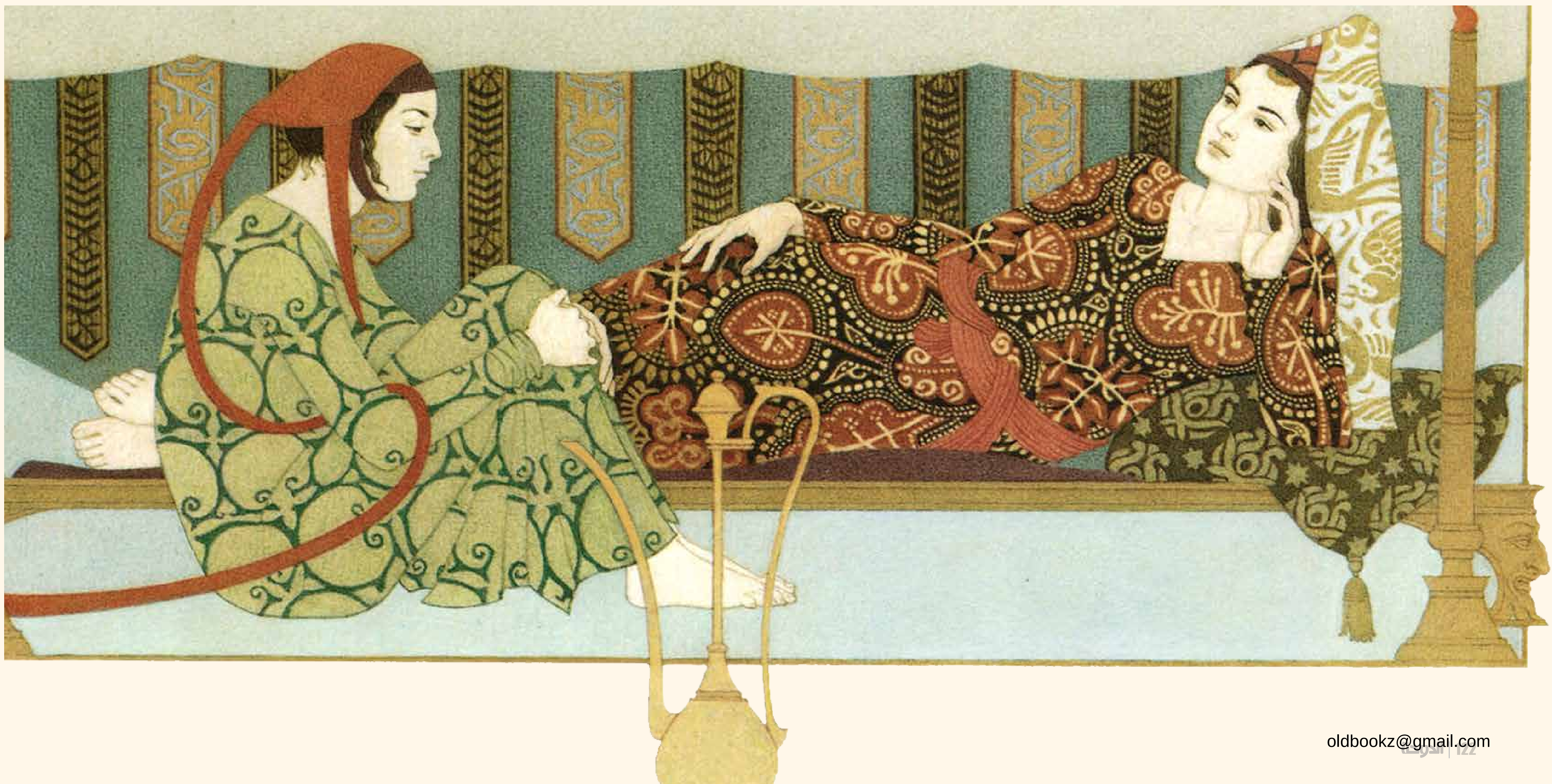
* ناقد في صحيفة الجارديان البريطانية

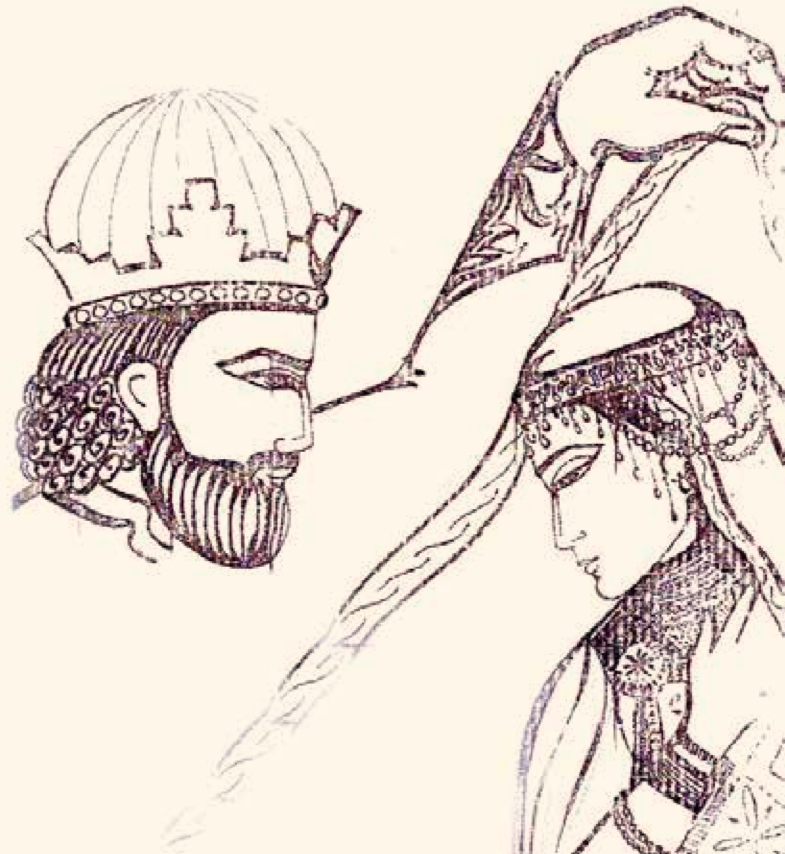
> شهرزاد هي الحكّاءة، وهي الحكاية. إنها «ألف ليلة وليلة»، والليالي الألف هي شهرزاد... جميعهنّ كنَّ متشابهات، إلى أن اختلفتْ عنهنّ شهرزاد؛ فغيَّرت قَدَرها وقَدَرهنّ، بل غيَّرت قدر شهريار القاسي نفسه.

شهرزاد
رائدة الواقعيّة السحريّة

صالح علماني

شهرزاد تقود خيط الحكاية، وتروي القصص لتنجو، ولتعيد بعث «إنسانية» السلطان، أيضاً.
ولكي يكون ما يُروى واقعياً وساحراً، لا بدّ أن تكون الراوية هي شهر زاد.
«ما رويتُه- يا أختاه- لا يمكن مقارنته بما سأرويه في الليلة القادمة، إذا ما بقيتُ حيَّة، واستبقاني مولاي الملك إلى جواره»
إنه لسان حال شهرزاد وصوتها، فاستراتيجيّتها تعتمد على تصعيد التشويق في القصّة، لتطيل حياتها يوماً آخر، من أجل أن تبقى حيّةً في ذاكرة العصور، إلى أبد الآبدين.
كيف كانت ستصلنا سبائك الذهب هذه، لو لم تتطوَّع شهرزاد لافتداء بنات جنسها، ولو لم تضع استراتيجية قَصَّها المُحْكَمة.
مضت قرون على ولادة الكتاب في عالم الأدب، ومازال سحر صوت شهرزاد يفتن القرّاء: «بلغني، أيُّها الملك الرشيد، ذو الرأي السديد أن...»، ويتواصل السرد الشجيّ الأخّاذ، يعبر العصور، تسقط أيديولوجيّات ومعتقدات، وتتلاشى دول وحضارات، ويظلّ صوت شهرزاد يأتي هادئاً، يريده الأطفال في حكاية كلّ ليلة، يريدون فرك المصباح ليخرج لهم المارد الجنّي، ويلبّي رغباتهم. يسابقون الكبار، ويدخلون الحكاية، يصيرون علاء الدين، وسندباد، وشخوص كنز الحكايات الخيالية التي لا تنفد.
من الغريب أن هذا العمل الذي أُهمِل طويلاً في بلاد العرب، وعومِلَ، لدى مرجعيّات الثقافة العربيّة الإسلامية، بازدراء، طوال قرون، بوصفه كتابَ خرافاتٍ شعبية، ضئيل القيمة الفكرية، والأدبية، انتهى به المطاف ليكون عملاً كلاسيكياً بامتياز، والعمل الأدبي العربي الذي سيتمتَّع بالخلود، عالمياً، إلى الأبد، ويجتذب، بسحره الهائل، على امتداد العصور، ملايين القرّاء، ويشيد به العظماء، من فولتير إلى بورخيس، ويستحوذ على قلوب الصغار والكبار من كافّة الأعراق والأجناس. بل وصل الأمر بـ«ألف ليلة وليلة» إلى أن يكون أحد أهمّ مصادر إلهام جيل كامل من الكتّاب في الذين أحدثوا هزّة مدوِّية وشكلوا أبرز ظاهرة ثقافية عالمية شهدها النصف الثاني من القرن العشرين، وأعني بها تيّار الواقعية السحرية، في الرواية الأمريكية اللاتينية.
عند الحديث عن الأثر الذي خلَّفه «ألف ليلة وليلة» في تيّار الواقيعة السحرية والأدب الأمريكي اللاتيني عموماً، لابدّ من البدء بخورخي لويس بورخيس، عرّاب (الليالي) العربيّة الأكبر، في قارّة العجائب، لأن بورخيس الذي لم يكتب رواية، ويُعَدّ- مع ذلك- مُعَلِّم الروائيِّين في قارّته، كان مولعاً بكتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي اكتشفه منذ طفولته المبكّرة، فهو يقول، في إحدى محاضراته: «ذاكرتي تعيدني إلى مساء يوم، قبل ستّين عاماً، إلى مكتبة أبي في بوينس آيرس: إنني أرى أبي، وأرى ضوء الغاز، ويمكنني لمس رفوف المكتبة. أعرف- بالضبط- أين أجد «ألف ليلة وليلة» بترجمة بورتن... عندما أفكر في «ألف ليلة وليلة»- تحديداً- فإنني لا أفكِّر في المجلَّدات المتعدِّدة، الثقيلة والمزركشة (أو- بعبارة أدقّ- المشغولة بتكلُّف)، إنما أفكِّر في ما أسمّيه أنا ألف ليلة وليلة الحقيقية: ليالي غالان، و- ربَّما- ليالي إدوارد ويليام لين.
معظم قراءاتي كانت بالإنجليزية؛ معظم الكتب وصلتني باللّغة الإنجليزية، وأنا ممتنّ، بعمق، لهذا الامتياز».
ويستطرد في محاضرة أخرى قائلاً: «إن ترجمة بورتن كانت تُعَدّ، آنذاك، كتاباً إباحياً، تحظر قراءته على الأطفال»، ولهذا كان بورخيس الطفل يقرؤه خلسة، ولشدّة افتتانه بسحر الكتاب، لم ينتبه إلى ما كان يُعَدّ فقرات





إباحية متهتّكة. فالحكايات لم تكن سوى حكايات، ولم يرُ في خلده أنها تتضمّن أيّة إيحاءات أخرى غير لائقة.

يعدّ بورخيس هذا الكتاب خلاصة الكتب، ومتاهة المتاهات، و«الرواية الدائرية»، وأنه محاولة لانهائية مثل «كتاب الرمل» الذي كتبه بورخيس نفسه. يقول بورخيس: «العرب يقولون إنه لا يمكن لأحد أن يقرأ «ألف ليلة وليلة» حتى النهاية... لأنّ «ألف ليلة وليلة» بلا نهاية. فحين نقول ألف ليلة فهنا يعني لياليَ لانهائية، لياليَ كثيرة، لياليَ لا تُحصى. والقول «ألف ليلة وليلة» هو إضافة ليلة أخرى إلى اللانهائي. ويتابع بورخيس: فلنتذكّر عبارة إنجليزية مثيرة للفضول. ففي بعض الأحيان، بدل أن يُقال: «إلى الأبد»، أي for ever، يقال: for ever and a day؛ أي «إلى الأبد، ويوم إضافي». يضاف يوم آخر إلى كلمة «الأبد». وهنا يذكّرنا- أيضاً- ببيت شعر لهاينه موجّه إلى امرأة: «سأحبّك حبّاً أبديّاً، وما بعد أبديّ، كذلك».

ويتابع بورخيس: «هنالك، في هذا الكتاب، أحلام داخل أحلام، تُحدث إحساساً بالدوار، وحكايات ضمن الحكايات. وهنا يشبه، قليلاً، ما يحدث في «الكيخوتي»، أو كما في «أليس في بلاد العجائب»، وفي «الديكاميرون»، وكما في مغامرات «أوليسيس»، أيضاً، مع الأخذ في الحسبان أن «أوليسيس» يسمّى، هنا، السندباد البحري».

«عندما أفكّر في «ألف ليلة وليلة»، فإن أوّل ما آخذه في الحسبان هو إحساس فسيح بالحرّيّة. ولكنني أعرف، في الوقت نفسه، أن الكتاب- وإن كان فسيحاً وحرّاً- محكوم بعدد محدود من المنهجيّات؛ فالعدد ثلاثة- على سبيل المثال- يظهر بتواتر كبير، ولا نجد فيه شخصيات؛ أو أننا- بالأحرى- نجد شخصيّات، لكنها شخصيّات مسطّحة (ربّما، باستثناء شخصية الحلّاق الصامت)، نجد رجالاً أشراراً ورجالاً أخياراً، نجد ثواباً وعقاباً، وخواتم سحرية، وطلاسم. ومع أننا ننزع إلى التفكير في أنه يمكن للحجم- بحدّ ذاته- أن يكون شيئاً هائلاً، إلّا أنني أظن أن هناك وفرة من الكتب التي يكمن جوهرها في اتّساعها الكبير. ففي حالة «ألف ليلة وليلة»، على سبيل المثال، ثمّة متّسع للتفكير في أن الكتاب ضخم، وأن القصة لا تنتهي أبداً، وأننا لن نصل إلى النهاية مطلقاً. لا يمكن لنا أن ننزع (ألف ليلة وليلة) كلّها أبداً، ولكن واقع أنها موجودة في متناول اليد، يزيد، إلى حدّ ما، من عظمة المسألة. ذلك أننا نعرف أنه يمكن لنا أن نتعمّق في الكتاب أكثر، وأننا نستطيع مواصلة ذرع الصفحات، وأن العجائب والسحَرة والشقيقات الثلاث الجميلات سيكونون هناك، دائماً، بانتظارنا».

أمّا غارسيا ماركيز، رائد الواقعية السحريّة وكاهنها الأكبر، فيقول، في مطلع مذكّراته «عشت لأروي»، إن حياته لم تكن ما عاشه، بل ما تذكّره ليرويه. لقد كان غارسيا ماركيز (شهرزاد) معاصرة، حكّاء بارعاً ومتميّزاً، مثل بطلة «ألف ليلة وليلة». إنه بارع إلى حدّ القدرة على حمل القرّاء إلى جنان خيالية، لم تخطر لهم في بال... إلى غراميات وردية، ومغامرات مواخير، إلى غرائب وعجائب أسطورية، وصفحات صحافية مفعمة بأدب يتجاوز حدود الخيال. وأروع من ذلك كلّه أن الجميع، في كلّ أنحاء العالم، صاروا يدعونه «غابو»، كما لو أن الجميع كانوا زملاءه في المدرسة. وصار هناك إجماع على أن تاريخ الآداب لم يعرف روائياً مثله (جمهور قرّاء يُقدَّر بمئات الملايين، وثراء ثقافي، ومعرفي، بلا حدود) منذ أزمنة آخر العمالقة: جويس، وهمنغواي، وفوكنر. إنه رائد تيّار اجتاح العالم، انطلاقاً من بلد تُنهكه حروب أهليّة متتالية، في قارة بائسة وشبه منسيّة. وكان السحر الخرافي المسلّح بالواقعية والقدرة على الإقناع هو السبيل الذي استطاع، من خلاله، الاستحواذ على أوسع جمهور، ما كان يمكن لكاتب أدبيّ أن يحلم به.

لطالما أكّد غارسيا ماركيز أنه يدين بمنهجه الروائي الذي اختطّه إلى قراءاته الواسعة والمتشعّبة، لكن أعظم تأثير صادم تلقّاه في حياته هو ذهوله أمام عملَيْن عظيمَيْن شكّلا أهمّ مصادر إلهامه: «ألف ليلة وليلة»، ومؤلفات فرانز كافكا؛ فهو يقول في الفصل العاشر، من مذاكرته: «إنني أتذكّر اليوم، بينما أنا أسترجع مسيرة حياتي، أن مفهومي للقصّة القصيرة كان بدائياً، على الرغم من كثرة القصص التي قرأتها، منذ انبهاري الأوّل بقصص «ألف ليلة وليلة». حتى إنني تجرّأت على التفكير بأن العجائب التي ترويها شهرزاد كانت تحدث فعلاً في حياة عصرها اليوميّة، وأنها لم تعد تحدث بسبب عدم تصديق الأجيال التالية، وجبنها الواقعي. كان يبدو لي أنه من المستحيل- للسبب نفسه- أن يعود أحد، في عصرنا، إلى تصديق أنه يمكن الطيران فوق المدن والجبال على متن بساط، أو أن يُعاقَب عبد، في كارتاخينا دي إندياس، بالعيش مئتي عام داخل قارورة، إلّا إذا كان مؤلّف القصّة قادراً على جعل قرّائه يصدّقون ذلك».

اللغز- إذاً- ليس في الخيال الجامح، إنما في القدرة على جعل الحدث الخيالي مُقْنِعاً. وشهرزاد تستطيع إقناعنا، دون جدال، بأن هناك سجاجيد طيّارة، ومصابيح سحريّة تحقّق المعجزات، وجبل مغنطيس يجتذب السفن، ويسحب منها مساميرها ليُغرقها بمَنْ فيها. وقد استلهم ماركيز المعلّمة شهرزاد، فجعل لشراب البابونج الساخن مذاق نافذة، وعندما تستهجن قولَه الخادمة التي جاءته بالشراب الساخن، وتتذوّق ما في الفنجان، تجد أن له طعم نافذة، بالفعل. إنها المعادلة السحرية التي تُمكّن صاحب «مئة عام من العزلة» من الإقناع، بل أكثر من ذلك، فهو يبدأ وصف قريته المتخيَّلة «ماكوندو» بأنها قرية صغيرة، من عشرين بيتاً. حيث «كان العالم حديث النشوء، حتى أن أشياء كثيرة كانت لا تزال بلا أسماء. ومن أجل ذكرها، لابدّ من الإشارة إليها بالإصبع»، ويواصل الحديث، بعد ذلك، عن أسرة الغجر التي تنصب خيمتها قرب القرية، في شهر آذار من كلّ عام، تأتي في كلّ مرة باختراع جديد: «جاءت- أوّلاً- بالمغنطيس. قام غجريّ مربوع يُدعى ميلكيادس بعرض صاخب لما سمّاه أعجوبة علماء الخيمياء المقدونيّين الثامنة. مضى، من بيت إلى بيت، وهو يجرّ سبيكتَيْن معدنيّتَيْن، فاستولى الذعر على الجميع، حين رأوا القدور والطسوت والكمّاشات والمواقد تتساقط من أماكنها، والأخشاب تطقطق، لأن المسامير والبراغي راحت تتململ لتنتزع نفسها من الخشب... وتنقاد جميعها، في حشد مضطرب، وراء حديدتَيْ ميلكيادس المغنطيسيّتَيْن». هذا المشهد بحكايته مستوحًى- دون ريب- من قصّة جبل المغنطيس الذي يجتذب السفن، ويسحب المسامير من ألواح أخشابها لتغرق، مثلما حدث لسفينة الملك عجيب، في واحدة من حكايات شهرزاد. بل إن غارسيا ماركيز يشير أكثر من مرّة إلى «ألف ليلة وليلة»، في رائعته «مئة عام من العزلة»، حيث لكتاب شهرزاد حضور ثابت، دون أيّة شبهة؛ ففي الفصل العاشر، يتحدّث الراوي واصفاً المشهد، الذي توصّل فيه أوليانو الثاني إلى إقناع أورسولا بأن تسمح له بفتح غرفة الغجري ملكيادس، فكانت الغرفة نظيفة لا أثر فيها للغبار، مثلما كانت يوم مات الغجري فيها، قبل سنين طويلة. وحين رجعت أورسولا حاملة دلو ماء ومكنسة، كي تغسل الأرضية، وجدت أوريليانو الثاني مستغرقاً في قراءة كتاب. ومع أنه كتاب بلا غلاف، ولا يظهر عنوانه في أيّ مكان، إلّا أن الطفل كان مستمتعاً بقصّة امرأة تجلس إلى المائدة، ولا تأكل إلّا حبّات رز، تلتقطها بالدبابيس. وقصّة الصياد الذي طلب من جاره أن يعيره قطعة رصاص لشبكته، وكافأه، بعد ذلك، بسمكة، وجد ماسة في بطنها. وقصّة المصباح الذي يلبّي رغبات حامله، والسجاجيد التي تطير. سأل الطفل أورسولا- وهو ذاهل- عمّا إذا كان كلّ ذلك حقيقياً، فردّت عليه بـ«نعم»، وبأن الغجر كانوا يأتون إلى ماكوندو، منذ سنوات طويلة، حاملين معهم مصابيح سحريّة، وبُسطاً طيّارة. وتنهّدت قائلة: ما جرى هو أن العالم أخذ بالضياع، شيئاً فشيئاً، ولم تعد تلك الأشياء تأتي».

إنها إشارة امتنان واضحة، لا لبس فيها، لشهرزاد وحكاياتها. وهي لفتة تتكرّر في الفصل الثامن عشر، مع أوريليانو قبل الأخير من سلالة آل بوينديا، والذي يتحوّل إلى قارئ نهم، كذلك، للكتاب ممزّق الغلاف نفسه، حتى أنه حفظ أساطيره عن ظهر قلب.

هذا الكتاب ذو الغلاف الممزّق هو نفسه الذي وجده الطفل غابرييل غارسيا ماركيز، حين كان في التاسعة من عمره، في قاع صندوق مهمل، في بيت جدّه الكولونيل، وافتتن بحكاياته مثل جميع أطفال العالم، وهم يقرؤون أو يسمعون تلك الحكايات الخيالية، ويحلّقون معها في عوالم الخرافة الساحرة. فالواقع لا يبدو حقيقياً لمجرّد أنه حقيقي، إنما بسبب الطريقة التي يُروى بها.

وهذا ما يؤكّده- أيضاً- الكاتب البيروفي الكبير ماريو بارغاس يوسا: «لا وجود في تاريخ الأدب لمثال أكثر بساطة وتألّقاً من مثال شهرزاد وشهريار، لتفسير سبب وجود القصص التخيُّلية في حياة البشر. فرواية شهرزاد للقصص تفتن الملك، هي- في نظرها- مسألة حياة أو موت؛ لأنه إذا ما فقد شهريار الاهتمام، أو أحَسّ بالضجر، فسوف تُسَلَّم إلى الجلّاد، مع أوّل أنوار الفجر. هذا الخطر القاتل يشحذ مخيّلتها، ويقودها- دون أن تدري- إلى اكتشاف أن عالم الخيال، مثلما هو عالم الواقع، واحد ومتنوّع وغير قابل للانقسام. وعندما يعفو شهريار عن زوجته، يكون قد صار شخصاً، تمكّنت القصص من تحويله إلى كائن متحضّر، وحَسّاس، وحالِم».



عبدالسلام بنعبدالعالي

منابر القراءة.. والكتابة

لم أعد أقوى على إخفاء تردّدي، بل حرجي في بعض الأحيان، عندما يسألني أحدهم أن أدلّه بالضبط على المكان الذي اطلعت فيه على فكرة، أو المصدر الذي استقيت منه معلومة، أو المنبر الذي نشرت فيه آخر مقال، وغالباً ما ألجأ إلى الجواب الواضح / الغامض قائلاً: «في الشبكة»، شاعراً كأنني أجيب: «في اللامكان». ولعلها الإجابة نفسها التي تخطر ببالي، عندما يسألني مَن أكلّمه عبر الهاتف النقال: «أين أنت الآن، ومن أيّ مكان تتكلم؟».

لا شك أن هذا الإحساس لا يصدق فحسب على كل من «يسبح» في الشبكة ليتابع ما يُنشر، وإنما حتى على المؤلفين أنفسهم. فمعظم الكتّاب تنتابهم الدهشة ويأخذهم الذهول عندما يقفون اليوم على سرعة التنقل و«القفز» التي تلحق ما ينشرونه. ما يطبع الكتابة المعاصرة هو أن المطَّلع عليها غير قادر على ضبط مصدرها «الأصلي»، مثلما أن صاحبها عاجز عن التحكّم في تنقّلها، وحصرِ الحوامل التي تظهر عليها، وربما حتى الوظائف التي تؤديها، والمتلقِّي الذي تتوجه إليه. فما أن يظهر المقال على صفحة مجلّة أو عمود جريدة أو حيّز موقع إلكتروني، حتى يأخذ في القفز بين المواقع و«السّباحة» في الشبكة. لا عجب أن يعتري القارئَ نوع من الدوخة، وأن يُفاجَأ المؤلف بأن ما كتبه منشور في أكثر من مكان وبأكثر من شكل، بل إنه قد يجد نفسه متنقلاً من موقع لآخر، وفي منابر لم يكن له عهد بها، وبين أسماء لم يكن يخطر بباله أنه سيكتب إلى جنبها. مجمل القول إذاً إن القرّاء اليوم تائهون بين مرجعيات غير قارة، مثلما أن الكتّاب لم يُعدّ باستطاعتهم أن يدّعوا أنهم يختارون المنابر التي ينشرون فيها، إذ بمجرد أن يظهر نصّهم في أحدها حتى تصطاده «الشبكة»، كي يدخل في مسلسل الاستنساخ اللامتناهي.

ليس بوسعنا أن ندرك مدى التحوّل العميق الذي هزّ «جغرافية» القراءة والكتابة ما لم نتذكر العلاقة التي ترسّخت لدينا مع «المراجع» و«المصادر» التي كنا نعتمدها كقرّاء، والمنابر التي كنّا، حتى وقت قريب، نتخذها حوامل لكتاباتنا. فقبل أن يفرض النّشر الإلكتروني أخلاقياته المستحدثة، ويسنّ للمؤلف وللمتلقي قواعده الجديدة، كانت لنا، قرّاءً وكتّاباً، لا أقول معايير ثابتة، وإنما أعراف مُتّبعة تضبط علاقاتنا بـ «النصّ»، فكانت تسمح للقارئ بالإحالة إلى مراجع بعينها، مع ما تفرضه القواعدُ «الصّارمة» للكتابة من تمييز دقيق بين المصادر والمراجع، وذكر لاسم المؤلف ومصدر الاقتباس ومكان النشر وتاريخ الظهور، وبالمثل فإنها كانت تدفع المؤلف إلى أن يميّز بين ما يصلح للنّشر على صفحات المجلات، وما لا يصلح إلّا للصّحف. وحتى إن كان النّشر في الجريدة، فإن السّاهرين عليها سيميّزون بين ما يليق للنشر في الصفحة الأولى، وما لا يمكن أن يظهر إلّا على الأخيرة، بل إنهم قد يقررون أن المقال لا يمكن أن ينشر إلّا في ملحق أسبوعي. والأهم من كل ذلك، هو أن حوامل الكتابة كانت دوماً ملوّنة مسيّسة مؤدلجة. فقد كانت تنقسم مثلنا أحزاباً وشيعاً، منها اليميني ومنها اليساري، منها التقليدي ومنها الحديث، منها المتزمت ومنها الطلائعي...

الخلاصة أنّنا كنا نعرف، كقراء، إلى أين نولّي وجوهنا، مثلما كنّا، ككتّاب، نسلّم بأن ما نكتبه كان يُحدِّد، ويَتحدد بـ«أين» نكتبه، وأنّ منبر الكتابة كان يعيّن قيمتها، بله شكلها ولغتها وحتى مضمونها وانضواءها والوظيفة المتوخاة منها. في هذا الإطار تميّزت صحف عن أخرى ومجلات عن مثيلاتها، وكتّاب عن زملائهم. وتجنباً لكل موازنة قد لا تروق، لنكتف بأخذ أمثلة من الإنتاجات الأجنبية، ولتكن الإنتاجات باللّغة الفرنسية التي شاءت الظروف أن أتابعها عن كثب. هنا نلاحظ أن كُتّاب مجلّة الأزمنة الحديثة، ومجلّة نقد ومجلّة بويتيك ومجلّة تيل كيل والماغازين ليتيرير.. يختلفون أشدّ الاختلاف عن كتّاب مجلّة إيسبْري، وكتّاب المجلّة الفرنسية الجديدة، وكتّاب مجلّة الميتافيزيقا والأخلاق، بل حتى عن كتّاب النقد الجديد، والإنسان والمجتمع... وهذا يصدق كذلك على الصحف واليوميات، فمن ينشر مقاله في جريدة لوموند ليس كمن ينشره في ليبيراسيون أو لومانيتي أو الفيغارو... بل إن دور النشر ذاتها كانت تتوزع جهات غير متكافئة، فكان منها الطلائعي والمتزمت، المنفتح والمنغلق، الحديث والتقليدي. فمن ينشر عند «المنشورات الجامعية الفرنسية» أو «فْران» أو «غاليمار»، ليس كمن ينشر عند «ماسبيرو» أو «مِينْوي» أو «المنشورات الاجتماعية». لقد كان اسم دار النشر على الغلاف يكاد يدخل ضمن المحدّدات الفكريّة للكتّاب، ويعيّن توجّهه فيحدّد قرّاءه.

حتى وقت قريب إذاً، كان منبر القراءة معروفاً محدَّداً يمكن الإحالة إليه وإلى مكان نشره وتاريخ ظهوره، مثلما كان اختيار منبر الكتابة جزءاً من انضواء الكاتب والناشر معا، ولم تكن منابر القراءة قط عائمة في «اللامكان»، ولا منابر النّشر وحوامل الكتابة مسألة عَرَضية على الإطلاق، وإنما كانت تدخل في وسم الكتابة وتحديد شكلها، بل ربما حتى معانيها ووظائفها.

لم تكن هذه الأعراف بالأمر الجديد على ثقافتنا، فهي لم تكن لتخفى على قدمائنا الذين ذهبوا بعيداً في هذا المجال، ولم يكتفوا بتحديد الكتابة بمنبرها فحسب، وإنما أيضاً بالمادة التي تكتب عليها، والحامل الذي يحملها. فالنصّ يختلف قيمةً وأهميةً حسبما إذا نُقش على الحجر أو حُفر على الخشب أو رُسم على الجلد. تأكيداً لذلك لنكتف بالإشارة إلى ما كتبه الجاحظ من أن النصّ لا يلقى الاستجابة نفسها إذا كان مرسوماً على قطعة جلد أو على دفاتر القطني: «فليس لدفاتر القُطني أثمان في السوق، وإن كان فيها كل حديث طريف، ولُطف مليح، وعلم نفيس. ولو عرضتَ عليهم عدلَها في عدد الورق جلوداً ثم كان فيها كلُّ شِعر بارد وكل حديث غث، لكانت أثمن ولكانوا عليها أسرعَ». فكأنَّ النص يستمد قيمته من الجلد الذي حُمل عليه. ولا عجب في ذلك، فالجلود «أحملُ للحكّ والتّغيير، وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولِرَديدها ثمن، ولطِرْسِها مرجوع». ما يفيد أن قدماءنا كانوا على أتمّ وعي بأن «أرواح» النصوص تُستمد من «أجسامها»، وأن للكتابة جسداً تعيش به وعليه.

ما غدا مؤكداً اليوم هو أن «أرواح» الكتابة هذه أصبحت تعرف «تناسخاً» لا ينقطع. فباستطاعتها أن تتنقّل على الدوام، ليس فقط من هذا الجسد نحو ذاك، من الورقي نحو الإلكتروني، ومن الصّحف السيارة نحو المصنّفات القارة، بل في مقدورها أن تقفز من اليمين إلى اليسار، ومن التقليدي إلى الحديث، ومن المتحجّر نحو الطلائعي. هذا إن كان هناك اليوم معنى لهذه «الاتجاهات» داخل الشبكة التي يبدو أن لا مكان لها a-topique ، لا مكان يُقسَّمُ حسب وجهات متباينة. فالشبكة، على ما يظهر، لا يمين لها ولا يسار، فهي لا تتوزع حسب اتجاهات جغرافية أو توجُّهات عقائدية، ما دام في مقدورها أن «تصطاد» كل شيء، بحيث تُشكل خيوطُها الحامل النهائي لكل ما يُكتَب من غير أن يتلوّن بلون بعينه، ولا أن يتوجه نحو متلقّ مقصود. فكأن المنابر التقليدية لم تعد اليوم سوى «منافذ» مؤقتة تلج الكتابةُ عبرها الشبكة كي «تتطهر» وتنفض عنها ألوانها، فتتمكن من «السباحة الحرة»، والإطلالة على القرّاء من «اللامكان»، ومن جميع النوافذ أنّى كانت، وكيفما كان وضعها، ومهما تباينت مواقعها واتّجاهاتها، وتنوّعت أهدافها ومقاصدها.



مشهد من فيلم «روحي»

> في مقابل الارتباك الحاصل بين مشاهدين لبنانيين كثيرين، وأفلام لبنانية تتناول فصولاً من الحرب الأهلية، الواقعة في بلدهم بين العامين 1975 و1990، تظهر صورة نقيضة تماماً، تتمثّل بانهماك مخرجين عديدين في الحفر في أعماق تلك الحرب، وفي نبش المخبّأ فيها، وهو كثيرٌ ومغيَّب. سينمائيون ونقّاد ومثقفون يستمرّون في الدفاع عن هذا الخطّ السينمائي، الهادف إلى عدم تناسي الماضي، والبحث في أسراره وحكاياته الفردية، وكشف المبطّن فيه، أو بعض هذا المبطّن، على الأقلّ.

السينما والحرب الأهلية في لبنان

الصناعة في اتجاه والمشاهدة في اتجاه آخر

نديم جرجوره

سؤال العلاقة بين السينما (إخراجاً ومعالجة ومشاهدة وقراءات نقدية) والحرب الأهلية، ومن ثَمّ الذاكرة (الفردية، الجماعية)، لا يزال حاضراً في المشهد الآنيّ، وإنْ يُواجه تحدّيات شتّى، تبدأ من انفضاض موزّعين وأصحاب صالات عن أفلام كهذه، وتنتهي عند موقف الغالبية الساحقة من اللبنانيين أولاً، ومن المشاهدين السينمائيين ثانياً، ومن صحافيين سينمائيين وفنيين ثالثاً، وهو موقف سلبيّ يرفض تناول الحرب والتحدّث عنها، بحجج واهية، لَعلّ أسوأها أن الناس يريدون خلاصاً منها، كأنّ الخلاص منها يكمن، فقط، في عدم استحضارها ومساجلتها ومواجهتها.

الناقد السينمائي اللبناني هوفيك حبشيان يقول، في تعليقه النقدي على هذه المسألة، إنّ «سينما الحرب» تواجه «ظاهرةً خطرةً جداً، تتمثّل في إقناع السلطة الناس بأن الكلام عن الحرب / الماضي يجب أن ينتهي، وأن الصفحة القديمة يجب أن تُطوى». يُشير إلى أن هذا يحصل «بتواطؤ شعبي، وضغط اقتصادي»، وأيضاً «لحاجةِ المواطن المكسور إلى استعادة شيء من سويته المفقودة».

هذا كلّه لا يرتبط بمضامين الأفلام وآليات المعالجة، أو بنوعية الحكايات وكيفية سردها، بل فقط بتعبير «الحرب الأهلية»، إذْ يُعلن لبنانيون كثيرون، ومشاهدون «سينمائيون» عديدون أيضاً، رفضهم المُطلق لكلّ ما له علاقة بتلك الفترة الأليمة، لأنهم يعتبرون «أن الماضي مضى»، وأنهم لا يرتاحون إلى «إعادة فتح هذا الملف»، ظنّاً منهم أن ملف الحرب وأسئلتها مُغلقٌ ومنتهٍ، وأن مآزقها وآثارها السلبية مُعالَجَة، وأن حلولاً عديدة موضوعة قيد التنفيذ، أو مُنفَّذة، لخروج إنساني ونفسي وثقافي واجتماعي واقتصادي منها. وهذا غير صحيح البتّة.

يرفض سينمائيون لبنانيون نظرية كهذه. ينضمّ إليهم نقّادٌ ومثقفون وناشطون ومواطنون عديدون، يلتقون جميعهم عند مسألة أساسية: سؤال الحرب الأهلية لم يُعالَج كفاية، ومئات المشاكِل والأزمات لا تزال فاعلة، بقوة سلبية، في بنيان المجتمع اللبناني. هذا أساسيّ. النقاش النقدي، الخاصّ بكيفية صناعة الأفلام بحدّ ذاتها، يأتي لاحقاً. أفلام عديدة تُنجَز بين حين وآخر، تمتلك حيويتها الفَنّية والجمالية، وتطرح أسئلتها المختلفة، وتعالج بعض خراب الحرب وآثارها المدمِّرة لغاية الآن.

لكن، لبعض النقّاد آراء «قاسية» (لَعلّها صحيحة أيضاً) في مقاربة العلاقة الملتبسة بين السينما والحرب / الذاكرة. فالمخرج والناقد السينمائي اللبناني علي زراقط يقول إن معظم الأفلام المتعلّقة بالحرب «لم تُفصِح عن مكونات الحرب هذه، أو عن خباياها، وعمّا لها من تأثير ومكانة». يُضيف أن «الأفلام كلّها، من دون استثناء، يتبرّأ أصحابها من الحرب»، ويرى أن أياً من المخرجين الذين يتبنّون الحرب، ويعطونها حقها، لا يتعاطون معها «بكونها الصراع الحقيقي الذي يعيشه أبناء هذا البلد، بل يتولّد لدى مُشاهد أفلامهم إحساسٌ بأن المخرج، أو صانع الفيلم، يحاول جَلْد المتكلّمين عن الحرب جَلْداً»، مُستشهداً بأمثلة قليلة: «ليالٍ بلا نوم» (2013) لإليان الراهب، و«هدنة» (2015) لميريام الحاج، و«مقاتل» (2005) لمونيكا بورغمان ولقمان سليم.

يرتكز «ليالٍ بلا نوم» على شخصيتين، إحداهما عائدةً للمسؤول الأمني السابق في «القوات اللبنانية»، أسعد شفتري، الذي يُعلن، منذ عام 2000، «ندمه» على مشاركته في مساوئ الحرب وجنونها وبشاعتها، من دون أن ينهب بعيداً في «فعل الاعتراف» بمسؤولياته كلّها (الشخصية الثانية والدة مُقاتل شيوعي، مفقود منذ عام 1982، تُحمّل شفتري مسؤولية اختفائه، وتريد منه الاعتراف بالحقيقة). مقاتلون «قواتيّون» سابقون يظهرون في «هدنة»: بعد أعوام طويلة على النهاية المزعومة للحرب، يلتقون معاً دائماً، والمشترك بينهم الصيد وأسلحته، فيبوحون أمام الكاميرا ببعض المخبّأ في صدورهم وذكرياتهم. أما «مقاتل»، فيُحاور مقاتلين سابقين في «القوات اللبنانية» أيضاً، يُشاركون في مجزرة المخيمين الفلسطينيين في بيروت، شاتيلا وصبرا، يومي 15 و16 سبتمبر 1982.

بالنسبة إلى زراقط، فإن معظم هذه الأفلام «تُنصِّب نفسها منزَّهةً، أخلاقياً، عن التورُّط في الصراع»، مُعيداً سبب ذلك إلى «الكسل، أو قِلّة الحيلة في الرواية»، وليس «المراجعة النقدية». إذْ، برأيه، «يسهل دائماً أن نجد محارباً، ونضعه أمام الكاميرا، ونجعله يتألّم. لكن من الصعب أن نحاول رواية قصة المحارب، من ناحية إنسانية متعاطفة وشغوفة». أما حبشيان، الذي يختار، هو أيضاً، فيلمي الراهب وبورغمان وسليم كـ «أمثلة»، فيرى أن أهمّية هذا النوع من الأفلام «مستمدّة من قدرة المخرجين على توثيق الحرب، بعيداً عن الرواية الرسمية، التي تحاول طمس الحقائق، حرصاً على السلم الأهلي».

مسارات مرتبكة

عام 1992، أي بعد عامين اثنين تقريباً على نهاية الحرب الأهلية، المعقودة على 13 أكتوبر 1990، بحسب «الرواية الرسمية»، يُنجز اللبناني سمير حبشي «الإعصار»، وهو أول فيلم روائي طويل له، وأول فيلم روائي طويل يُنجَز بعد الحرب نفسها، وأول فيلم روائي طويل يتناول، بعد نهايتها، شيئاً من آثارها النفسية والمعنوية والمادية، على الفرد ومساره الحياتي، كما على سلوكه وذاته. بعده، لم تتوقّف عملية تحقيق أفلام، روائية ووثائقية، تتناول الحرب نفسها، وإن بوتائر مختلفة، ومتناقضة: أحياناً بشكلٍ كثيف في فترات متتالية، وأحياناً أخرى بأعدادٍ قليلة جداً، مع التنبّه إلى مرور أعوامٍ عديدة بين فترة وأخرى، من دون أدنى اهتمام سينمائيّ بها.

يرى هوفيك حبشيان أنه من الصعب تحديد العلاقة بين السينما اللبنانية والحرب، أساساً. فهذه التجربة «تحتاج إلى دراسات عميقة»، معتبراً أن «محدوديتها، وابتعاد الأفلام التي تُعالج الحرب، بعضها عن البعض الآخر، زمنياً، لم يجعلا دراساتٍ كهذه أولوية». ذلك أن السينما نفسها في لبنان «منوطة بظروف كثيرة، إنتاجية وفنّية واجتماعية وتسويقية»، واصفاً الحرب، بـ «الغيمة السوداء في تاريخنا، التي يحاول الجميع القول إنها مضت، لكن وجودها، في الحقيقة، مستمر، ولو بمظهر مختلف».

لهذا، يؤكّد حبشيان أن «العلاقة بين تاريخ إشكالي لم نهضمه ولم نكتبه، كوننا لا نزال نعيش فيه، من ناحية أولى؛ وسينما تعاني ظروفاً معاكسة لوجودها، وهي تولد من جديد كلّ عقد أو أكثر، من دون أن تكون ولادة حقيقية، من ناحية ثانية؛ لم تنتج سوى تجارب تشبه الحالة التي هي



مشهد من فيلم «بيروت الغربية»

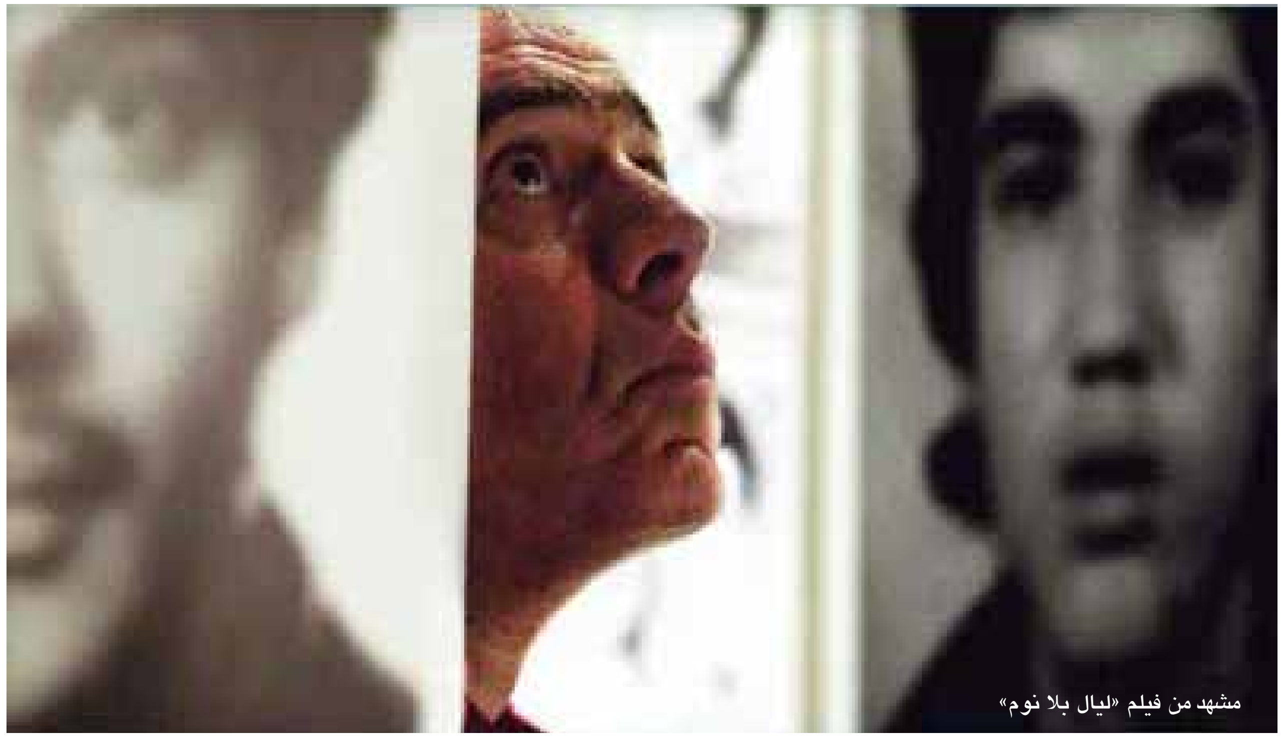
فيها، شكلاً ومضموناً. تجارب حائرة تنظر إلى الماضي باستغراب، وإلى الحاضر بشؤم، وإلى المستقبل كلحظةٍ لن نبلغها أبداً».

المخرجون، المنتمون إلى مدارس وأساليب سينمائية مختلفة، يُصرّون على أن تكون للحرب الأهلية مكانتها في مشاريعهم البصرية. يرون في التوغّل فيها نوعاً من تنقيب في عوالمها، التي يُراد لها، من قِبَل كثيرين، أن تزول وتُنسَى. أسماؤهم معروفة، وأفلامهم تُشكّل جزءاً من الثقل الجمالي والفَنّي والدرامي لصناعة الفيلم اللبناني، والمواضيع التي يختارونها تنضوي في ثنايا تلك الحرب وفصولها ومساراتها. هؤلاء يغلب عليهم انتماؤهم إلى جيل ما بعد الحرب الأهلية اللبنانية، إنْ يكن ممكناً تحديد تراتبية ما للأجيال. لكن، هناك مخرجون آخرون يأتون من سبعينيات القرن العشرين والأعوام اللاحقة بها، كي يساهموا، هم أيضاً، في طرح الأسئلة، تماماً كأفعالهم السابقة، إذْ ينتمون إلى ما يُعرف بـ «السينما البديلة» (السبعينيات)، ومراحل الحرب الأهلية (الثمانينيات الفائتة، تحديداً)، التي تشهد لهم إنجاز أفلام تناقش الحرب وتلتقط شيئاً من نبضها ومتاهاتها وتفاصيلها، أثناء اندلاعها.

يقول حبشيان إنه بسبب كون «صناعة» معظم الأفلام اللبنانية «مبادرات شخصية»، فإن الأفلام هذه «تتبنّى وجهة نظر ذاتية في قول الأشياء». لهذا، «بقيت في دائرة النخبوية، ولم تصل إلى الجمهور العريض. ومن ثَمّ، لم تتحوّل إلى مادةٍ لنقاش حقيقي». مع ذلك، هناك بضعةُ أفلام يُمكن القول إنها متمسّكة بـ «وجهة نظر حقيقية» في طرحها الحرب، أولها «حروب صغيرة» (1982)، الذي صُوِّر أثناء الحرب، وثانيها «خارج الحياة» (1991)، الذي أُنجز بعد انتهائها، وكلاهما لمارون بغدادي. يضيف حبشيان أن الفيلم الذي بسّط موضوع الحرب، وجعلها في متناول الجمهور، فهو «بيروت الغربية» (1998) لزياد دويري: «منذ ذلك الوقت، كانت للسينما اللبنانية صولات وجولات عديدة مع الحرب، تُستخدم حيناً كخلفية للحكاية، وحيناً آخر ترد كجملة على لسان إحدى الشخصيات، عند تناول الماضي».

إنتاجات جديدة

بعيداً عن تاريخ المسار الإنتاجي لأفلام الحرب الأهلية اللبنانية، يُطرح السؤال مجدّداً بالتزامن مع الذكرى السادسة والعشرين للحرب (13 أكتوبر/ تشرين الأول 1990 13 أكتوبر/تشرين الأول 2016)، ومع تنظيم عروض محلية ودولية لأفلام حديثة الإنتاج، في مهرجانات واحتفالات سينمائية مختلفة، بانتظار معرفة مصير عروضها التجارية في الصالات اللبنانية، وهو مصير يبدو، أَقلّه في مطلع خريف 2016، مُعلّقاً وغامضاً وغير معروف. وهذا على نقيض «لي قبور في هذه الأرض» (2015) لرين متري، إذْ لا يزال عرضه ممنوعاً تجارياً وثقافياً، بحجّة أنه قادرٌ على «زعزعة السلم الأهلي»، لنبشه في ذاكرةٍ تبدأ مطلع الحرب (1976 تحديداً)، من خلال البحث في مسار الفرز الديموغرافيّ والاجتماعي، المُنفَّذ أثناء اندلاع المعارك وعمليات التهجير، وصولاً إلى راهنٍ يُثبت، بطريقة أو بأخرى، صحّة بعضٍ العناوين الأساسية للفيلم. علماً بأن مصير عرض «عجلات الحرب» (2016)، الوثائقي الجديد لرامي قديح، معروفٌ أيضاً، لكنّ بشكل إيجابي، إذ يُنجَز بفضل «الجزيرة الوثائقية».



مشهد من فيلم «ليال بلا نوم»

يلتقي «عجلات الحرب» بـ «لبنان يربح كأس العالم» (2016) لطوني الخوري وأنتوني لابيه، في مسألتينٍ متلازمتين: فهما، أولاً، يجعلان عدداً من المقاتلين السابقين في ميليشيات مختلفة يلتقون، راهناً، بطريقة أو بأخرى. وهما، ثانياً، يريدان الاستماع إلى تجارب فردية، ومآلاتها الآنية. وإذْ يُمكن اعتبار «عجلات الحرب»، سينمائياً، أفضل بصرياً، وأمتن درامياً، وأعمق في الحوار مع المقاتلين، الذين يُصبحون رفاق درّاجات «هارلي دافيدسن» (مع إدخال لقطات عديدة مصنوعة بتقنية التحريك الملوّن)؛ فإن أهمّية «لبنان يربح كأس العالم» كامنةٌ، أساساً، في لقاء مقاتلين اثنين سابقين، أحدهما منتمٍ إلى «حزب الكتائب اللبنانية»، والثانيً إلى «الحزب الشيوعي اللبناني»، كي يستعيدا معاً زمناً مضى، وخيبات قاهرة.

روائياً، هناك فيلمان جديدان أيضاً: «روحي» لجيهان شعيب (تمثيل الإيرانية غولشفته فراهاني)، و«من السماء» لوسام شرف (تمثيل رودريغ سليمان): الأول عن عودة شابّة إلى قريتها، بحثاً في تاريخ عائلتها، ومعرفة مصير جدّها «البطل»، الذي لن يكون «بطلاً» بالنسبة إلى آخرين؛ والثاني عن عودة مقاتل سابق إلى عائلته، بعد اختفاء قسري طويل، ومحاولة إيجاد وسائل لإقامة نوع من المصالحة مع الذات والراهن.

يرى هوفيك حبشيان أنه يكاد لا يكون هناك فيلم واحد لا «يتنفّس» الحرب، بشكلٍ أو بآخر: «حتى السينما الهابطة تلجأ إليها، وتجد فيها توظيفات تفيدها»، كما يقول، مضيفاً أن السينما الوثائقية «أبرع في الدخول إلى مناطق أعمق في التجربة الحربية، لاستنادها إلى عاملين أساسيين، هما: البوح، والعلاج النفسي الجماعي، من خلال ذلك البوح»، مستشهداً بـ «سمعان بالضيعة» (2009) لسيمون الهبر: (عمّ المخرج يعود إلى قريته في جبل لبنان، بعد سنين على عمليات التهجير الحاصلة في المنطقة أثناء الحرب، ويُقيم فيها لوحده. عبر الكاميرا، يستعيد المخرج فصولاً من ذاكرة أليمة، ويكشف نبض الراهن إزاء الماضي، وارتباك كثيرين أمام هول الحدث، وأمام البوح بهول الحدث أيضاً).

يقول حبشيان: «أثبت الوثائقي اللبناني أن تجربتنا مع الحرب لا تحتاج إلى أن تُكتب كرواية أو كحبكة خيالية (على أهمّية ذلك). فكلّ العناصر موجودة في الواقع، ويكفي امتلاك القدرة على التقاطها، ووضعها في الإطار السينمائي الصحيح». أما زراقط، فيرى «أن هناك أشباحاً تسكن مخيلات السينمائيين اللبنانيين. أظنّ أن هناك أفلام رعب كثيرة تشغل أذهانهم، إلّا أنهم لم يخرجوها إلى الورق، أو إلى التنفيذ. ربما لأنهم هم أول مَنْ يخاف الوحوش التي تسكنهم، أو لأنهم ربما يحلمون بالعدالة، فيقرّرون أن يُجْرُوا المحاكمة في الأفلام على مَنْ تطالهم أيديهم، طالما أن المحاكمة الحقيقية شبه مستحيلة»!.

توم هانكس
وبطاقتنا الاستشراقية!

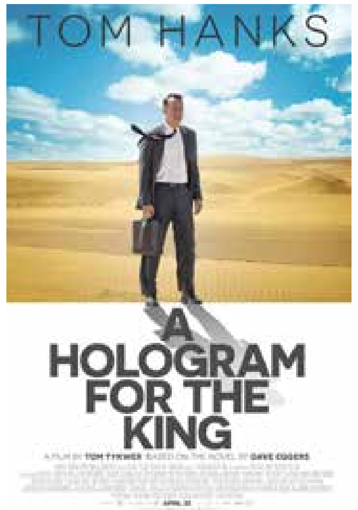
نورة محمد فرج

في نهاية شهر إبريل/نيسان الماضي، بدأ عرض فيلم A Hologram for the King، لتوم هانكس صاحب جائزتي أوسكار في فئة أفضل ممثل رئيسي، الأولى عام 1993 عن أدائه في فيلم فيلادلفيا، والثانية عام 1994 عن دوره في فورست جامب، عدا عن ثلاثة ترشيحات في الفئة نفسها.

الفيلم الجديد لتوم هانكس، صورت أغلب مشاهده في المغرب، ومشاهد أخرى في الرياض! وقد عرض في الكثير من الدول الأوروبية، والآسيوية واللاتينية، إلّا أنه لم يعرض في أي دولة عربية حتى الآن.

الفيلم مأخوذ من رواية تحمل العنوان ذاته لديف إيجرز، التي يبدو أن توم هانكس قد قرأها عام 2012، وفي أكتوبر/تشرين الأول من العام نفسه، كانت الرواية قد وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة الكتاب الوطني في أميركا.

يستعيد هذا الفيلم على نحو فج الكليشيهات الاستشراقية: الصحراء، والخيام، والجمال، لكنه يستعيد أيضاً الروح القديمة التي سادت الاستشراق منذ القرن الثامن عشر، وهي الاستكشاف والاكتشاف، أرض الشرق المجهولة دوماً، هنا أيضاً، توم هانكس (آلان) يزور السعودية لأول مرة.



السعودية التي تم اكتشافها كمركز للنفط والاستثمار، الآن سيجري اكتشافها كمنطقة غير آمنة، ليس لعدم وفرة المال، وإنما بسبب القائمين عليه الذين لا يمكن الركون إليهم.

في البحث على الإنترنت، سنجد أن كلمة Hologram قد ترجمت إلى (وصية)، ولكنها تعني (العرض ثلاثي الأبعاد)، وهو مناسب أكثر لفكرة الفيلم، الذي يتكلم عن عرض يقوم على عرض تجسيمي ثلاثي الأبعاد، يقدّمه وكيل الشركة توم هانكس أمام الملك عبد الله.

إن الصورة التي ستعرض للملك ثلاثية الأبعاد، إذن هي صورة ليست حقيقية، شبه حقيقية، ولكن الواقع والحقيقة في مكان آخر، أي أن ما سيقدّمونه للملك هو فرصة غير حقيقية، فعلى الرغم من الطابع التقني الذي يغلفها، إلّا أن المحتوى ترفيهي وسمج، فالمؤديان اللذان استحُضرا عبر العرض لم يقوما سوى بالرقص والغناء، الذي أثار سعادة الملك من جهة أخرى.

دون أن ننسى، أن الملك لقيهم في خيمة، والخيام عابرة وليست ثابتة، وفي الصحراء التي تتحرك فيها الرياح، كما تم تزيين المكان بسرعة، ليُزال أيضا بعدها بسرعة. كلّ شيء هناك هش وغير ثابت كرمال الصحراء.

أيضاً، سنرى الدور القديم للغرب، أو الحجة الأميركية القديمة التي سردها جورج بوش الابن: سنذهب لتعليمهم الحضارة والديموقراطية.

يتحوّل الأميركي الى مرشد وواعظ لسائق السيارة، سيعلمه أداة جديدة لحل النزاعات (الحوار): ليستخدمها مع غريمه، وسنرى سائق السيارة وغريمه يجلسان على الطاولة (يتحاوران)، ولن يظهرهما الفيلم، وقد توصلا إلى اتفاق ما أو تراضيا، وإنما فقط وهما يتحاوران، والحوار هو إحدى ركائز السياسة الأميركية التي تعتمدها في إدارتها للشرق الأوسط، أي التركيز على الحوار باعتباره عملية



سياسية: الحوار بين الأطراف المتنازعة، ليصبح الحوار هدفاً في ذاته بدلاً من أن يكون وسيلة.

أما المشهد الأنكى في الفيلم، فهو مشهد الذئب، فتوم هانكس يذهب مع سائقه إلى محل القبيلة، ويتعرض لأحاسيس ريبة وكراهية من أحد أفراد القبيلة، حينما يشتبه في أنه يعمل للسي آي إيه، لا يقول الفيلم سبب الكراهية، لتبدو وكأنها كراهية مجانية، بلا سبب، وغير مفهومة، وعند الليل سيتجمعون بالقرب من خرافهم في وضعية الاستعداد لإطلاق النار على الذئب الذي يحتمل أن يأتي في أي لحظة، ويدور حوار بين توم هانكس وسائقه، يقترح الأول على الثاني أن يغادر السعودية كي يتمكن من إكمال دراسته- التي بدأها في بريطانيا، أميركا- ثم يجد لنفسه عملاً هناك، فيرد عليه بأنه يرغب بالبقاء والمشاركة في التغيير، ثم يسأله، إن قام بثورة ضد النظام، فهل سيقف توم هانكس/أميركا في صفه؟ دعم بالأسلحة؟ لا، إسناد جوي؟ لا، فالولايات المتحدة تحتاج إلى سبب (حسب تعبيره)، ولكنه كـ(آلان) سيكون معه!. بعد ذلك سيقوم الرجال جميعاً لصلاة الفجر، وبينما هم يصلون وقد جعلوا ظهورهم لجهة الترصد، نجد الذئب وقد أتى، وليس هناك إلّا توم



هانكس، فيرفع البندقية ليطلق عليه، لكنه يعاود التفكير، وينظر إليهم منهمكين في الصلاة، وقد تركوا- جميعا- عدوهم من أجل صلاتهم، فلم عليه أن يقتله هو، ثم نرى الذئب وقد تراجع دون أن يمس الخراف!.

أخيراً، إن الفيلم يتحدَّث عن القطاع الاقتصادي الأميركي المتدهور، ويعالج الفكرة التي تعتبر السعودية منجم المال ومحط الاستثمار، للنجاة من هذه البطالة، لكنها منجم غير مضمون، ففي النهاية، حين يذهب المشروع إلى المستثمر الصيني الذي سيقدّم الجهاز نفسه ولكن بسعر أقلّ، سنرى توم هانكس يوجه نظرة المغدور به إلى كريم الأحمد، أحد المسؤولين، والذي يرتدي البدلة وليس الثوب، وكأنه يقول إن هؤلاء سيخونوننا، وخصوصاً هؤلاء الذين يتظاهرون بأنهم مثلنا!.

«سولي»

هبوط اضطراري

د. رياض عصمت

يفاجئ الممثل والمخرج الأميركي كلينت إيستوود عشاق السينما كلّ عامين، تقريباً، بإبداعٍ من طرازٍ جديد. جاءت مفاجأته في العام 2016 بفيلم عن حادثة طيران شهيرة إعلامياً حمل عنوان «سولي». تتمحور القصة حول هبوط اضطراري في نهر هدسون قام به طيار مخضرم ومساعده بطائرة ركاب أقلعت من مدينة نيويورك متجهة إلى مدينة شارلوت في نورث كارولاينا وعلى متنها 155 شخصاً دون أن يُصاب أحد بأذى. بعد أن رسم الإعلام صورة الكابتن كبطلٍ منقذ، تَمّ استدعاؤه لاستجواب من قِبَل لجنة تحقيق تشكّكت في كونه اتخذ القرار السليم بالهبوط في النهر وتحطيم الطائرة مقابل إنقاذ الركاب، بدلاً من أن يحاول الهبوط بها على مدرج المطار الذي أقلعت منه مُعرّضاً أرواحهم إلى كارثة إنسانية رهيبة.

الغريب، بالرغم من الاعتراف السائد بقدرة كلينت إيستوود التمثيلية، إلّا أنه لم يحز جائزة أفضل ممثل حتى الآن، لكنه أتاح كمخرج فرصاً لممثلين وممثلات كبار كي ينافسوا على جوائز التمثيل، وقاد هيلاري سوانك إلى الفوز بجائزة أفضل ممثلة عن فيلم «فتاة المليون دولار» (2004).

يبدأ فيلم «سولي» بدايةً مثيرة، إذ نرى طائرة ركاب تهوي فوق أبنية مدينة نيويورك، وتصطدم بها فتنفجر حطاماً، قبل أن ندرك أن ما نشاهده ليس سوى كابوس يتراءى لكابتن الطائرة الناجية بركابها (سولي)، وهو الاسم المختصر للكابتن تشيسلي سولنبرغر. كالعادة في الدراما المسرحية الحديثة، إذن، يبدأ الفيلم بعد إنقاذ الكابتن لركاب طائرته جميعاً عبر اتخاذه القرار المغامر الجريء بتجنُّب محاولة الوصول إلى مدرج مطار «لاغوريا» في نيويورك، والهبوط بالطائرة التي احترق محركاها بفعل اصطدام سرب من الطيور بها على نهر هدسون هبوطاً اضطرارياً. في مرحلة متأخرة من الفيلم، يستعيد السيناريو الحادثة، ويصوّر لنا إيستوود



بتفصيل متقن ردود فعل الركاب وطاقم الطائرة، ومعاناتهم من برودة الماء في الطقس الشتائي من شهر يناير/كانون الثاني 2009، لكن فرق الإنقاذ تهرع إليهم بالسفن مع بطانيات الصليب الأحمر لتنقذهم جميعاً بلا استثناء. يقوم سولي بواجبه في أن يكون آخر مغادري الطائرة الموشكة على الغرق، وما أن يصبح على متن السفينة، حتى يطمئن زوجته عبر الموبايل كي لا تقلق ابنتاهما على مصير الأب. بسرعة البرق، ينتشر الخبر عبر الإعلام ليغدو سولي بطلاً في أعين الناس، يلقى الحفاوة والإعجاب أينما ذهب. لكن الأمر لا يبعث النشوة عند سولي، لأن الكوابيس تظلّ تراوده، في حين تلاحقه وزميله لجنة تحقيق تهدف لإثبات خطئه بعدم الانصياع للتعليمات والتوجّه للهبوط بطائرته سالمة على أرض المطار، وإن كان القرار الذي اتخذه أنقذ أرواح 155 شخصاً. في الواقع، هنا تكمن بذرة النجاح الدرامي لهذا الفيلم، إذ إن كاتب السيناريو (تود كومارنيسكي) اقتبس بحرفية عالية كتاب «الواجب الأعلى» التسجيلي، الذي ألّفه الكابتن الطيار سولي ومساعده جيف حول تلك الحادثة. تجنّب كاتب السيناريو أية ميلودراما عاطفية بجمع الطيار بزوجته وابنتيه، بل جعله يطمئن أسرته عبر الهاتف فحسب. بنى الكاتب فيلمه بطريقة غير تقليدية، ولم يحمل السيناريو أية إطالة أو استطراد، فكلّ شيء جاء في مكانه بالضبط كما في لوحة الفسيفساء، دون زيادة أو نقصان. الجدير بالانتباه، أن فيلم «سولي» هو أقصر فيلم أخرجه كلينت إيستوود في حياته على الإطلاق، إذ لم يتجاوز زمنه 96 دقيقة. ومن ثَمّ، يمكننا القول: إن إيستوود صنع فيلماً صارماً، رصيناً ومقتضباً، هذه المرّة.

عبر الاستعادات الزمنية، ومن خلال الكوابيس والذكريات، تتكشف لنا تدريجياً ملامح شخصية سولي الزاهدة في الشهرة، والحريصة على الحقيقة. إنه شخص يرفض الثناء والتمجيد، ويعلن أنه تصرف في تلك اللحظة العصيبة بوحي من خبرته وحدسه، ولم ينصع لتعليمات الكتب النظرية. لم يبرئ توم هانكس والمخرج إيستوود شخصية سولي طيلة الفيلم من بعض الشكّ والقلق، فالأسئلة تزيد من جرعة التشويق في الدراما، وتضاعف البهجة بانتصار البطل أمام الرأي العام في النهاية السعيدة. عندما يتم عرض تمثيل الحادثة كومبيوترياً بصورة افتراضية من قِبَل لجنة التحقيق أمام حشد كبير لإثبات أن الطيار ومساعده ارتكبا خطأً بعدم عودتهما للهبوط على مدرج المطار، يفحمهم سولي بالتذكير بأن العامل الإنساني حاسم في اللحظات العصيبة. وعندما يعيدون التجربة الافتراضية مع إضافة 35 ثانية فقط، يكتشفون أن الطائرة بركابها لا يمكن أن تنجو، وأن سولي اتخذ بحدسه القرار السليم.

«سولي» (2016) فيلم رائع وفريد من نوعه، استطاع فيه كلينت إيستوود أن يثبت مرّة أخرى مهارة حرفية عالية جداً في الإخراج، خاصة في مشاهد هبوط الطائرة على سطح نهر هدسون، وإنقاذ الركاب منها. تلك مشاهد اقترب تنفيذها من الإعجاز، فحركة الكاميرا - التي أدار تصويرها توم ستيرن - مدهشة فعلاً. أما المونتاج، فأكمل تلك الصورة على يدي بلو موراي، وهو شاب بديل طالما عمل مساعداً للمونتير العجوز المخضرم الذي قام بمونتاج جميع أفلام كلينت إيستوود بعد عام 1982 حتى الآن، جويل كوكس. ولا شك أن مصمم الديكور غاري فيتيس أضفى مصداقية المكان. كتب موسيقى الفيلم التصويرية كلٌ من كريستيان جيكوب وتيرني ساتون باند.



مشهد من فيلم «سولي»

عندما نصل إلى التمثيل، لابد من الإشادة بالدور المحوري الذي حمل الفيلم على متنه، وهو دور سولي، الذي أداه توم هانكس بكثير من الشفافية والحساسية. هذه هي المرّة الثانية التي يجسد فيها توم هانكس شخصية حقيقية بعد دوره في «الكابتن فيليبس»، وهو قبطان السفينة التي اختطفها قراصنة صوماليون، وتعرّض للموت أكثر من مرّة قبل أن ينقذ سفينته وينجو بحياته، كما أنها المرّة الثانية التي يلعب فيها دور طيار بعد فيلم «أبولو 13» عن رحلة إلى الفضاء الخارجي. تكمن روعة أداء توم هانكس في هذا الدور أنه يجعل المشاهد يؤمن أنه يخفي أكثر مما يبوح به، وأنه يعاني من قلق داخلي عميق، فيثير فضوله كي يكتشف ويعرف ويرتوي. إنه أداء صادق ومرهف يوحي بعدم اليقين، وإن كان يوحدنا مع شخصية دافئة ومخلصة وصادقة مع نفسها والآخرين. لعبت دور الزوجة الممثلة لورا ليني، التي سبق ومثلت مرّتين من قبل تحت إدارة كلينت إيستوود الإخراجية في فيلميه «القوة المطلقة» و«نهر غامض». كما لعب آرون إيكهارت دور الطيار المساعد، جاهداً بكثير من الزهد كي يلتزم بروح السيناريو في ألّا يسرق الأضواء من شخصية سولي المحورية. لذلك، أُعطي فرصة ذهبية ليختم الفيلم بجملة رائعة طريفة عندما سأله رئيس لجنة التحقيق إذا كان يودّ أن يضيف شيئاً، فيفكّر ويقول: «نعم»، وبعد لحظة صمت مشوّقة يضيف: كنت آمل لو جرت الحادثة في شهر من الصيف. مع تيترات النهاية، يعرض لنا إيستوود لقطات تسجيلية للطيار الحقيقي سولي وهو يتلقّى شكر وثناء الركاب الذين أنقذهم بقراره الجريء والحكيم. إن الاختبار الفعلي لقدرة الإنسان على اتخاذ القرار السليم لا يأتي في الأحوال العادية، بل في اللحظات العصيبة، فإما النجاة لمن يتحمّل الكابتن المسؤولية الكاملة عن أرواحهم، وإما الموت المحتّم.

في «مجتمع المقاهي»

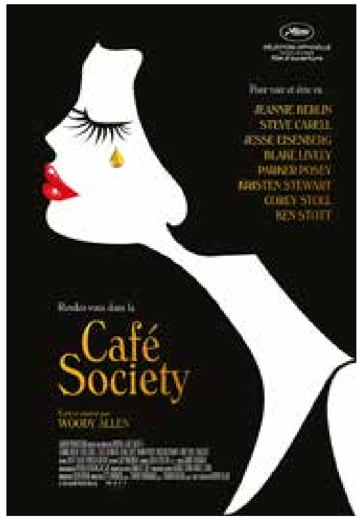
وودي آلن
يواصل فوضاه الفلسفية

أمجد جمال

في فيلمه الأحدث «مجتمع المقاهي- Café Society» يعود الكاتب والمخرج الأميركي المخضرم وودي آلن للحقبة الزمنية التي عُرف بحنينه الدائم لها، وهي أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي، الحقبة التي شهدت لمعان نجومه المفضلين مثل فريد آستير والإخوة ماركس وبوب هوب وغيرهم، وكانت تُسمّى بالعصر الذهبي لهوليوود، مثلما عُرفت أيضاً بعصر الجاز، الموسيقى التي يعشقها آلن ويعزفها بصفة منتظمة في مسارح مانهاتن حتى يومنا، كما تعجّ بها كافة أفلامه.

هذا التأسيس المكاني والزماني للفيلم يدخل بالمخرج ذي الثمانين عاماً إلى منطقته الآمنة، ويسلمه كافة المفاتيح التي يحتاجها ليقدّم تيماته الدرامية التي لا زالت ممتعة ويحيطها نفس البريق الجذّاب رغم تكرارها (نظرياً) على مدار مشواره الفنّي. آلن العجوز المرح يُعدّ الرمز الفنّي لمدينة نيويورك ومعلماً من معالم السينما الأميركية، وأحد أبرز المسؤولين عن نقلها نحو الطابع الأوروبي، حيث المهارة في تضمين القضايا الفكرية والأسئلة الفلسفية الكُبرى بداخل القصص الجماهيرية المُسليّة.

والقصة، هذه المرة، عن «بوبي» (جيسي إيزنبرج)، الشاب الرومانسي الحالم لدرجة السذاجة، والذي يُقرّر ترك نيويورك



والسفر إلى هوليوود، حيث يعمل خاله «فيل ستيرن» (ستيف كاريل) مُنتجاً في مجال صناعة الأفلام، وهناك يقتحم بوبي العالم المخملي لأثرياء ومشاهير لوس أنجلوس الذي يشير إليهم عنوان الفيلم بمصطلح «مجتمع المقاهي»، كما يقع في غرام «فوني» (كريستين ستيوارت)، قبل أن يعرف أنها على ارتباط بخاله، ومن هنا يبدأ مثلث الصراع الذي اعتاد آلن تقديمه في أفلامه بأشكال وحالات واستنتاجات متنوّعة.

آلن، وإنْ غاب عن فريق التمثيل فقد ظَلّ حاضرا بالتعليق الصوتي الساخر على الأحداث، وكان ذلك من أبرز الخيارات الفَنّيّة للسرد. فهو، من ناحية، يضيف طابعاً أسطورياً وعراقة للقصة، ومن ناحية أخرى يقوم ببث روحه ونقش إمضائه؛ تأكيداً على هويّة الفيلم وانتسابه إليه، أو كأنه يوجه رسالة ضمنية تحنيرية للمراهقات مفادها أن حضور الممثلة كريستين ستيورات ضمن فيلم ذي طابع رومانسي لا يعني بأنهم أمام جزء جديد من الفيلم الفنتازي «توايلايت» أو ما شابهه، وإنما هُنّ بصدد فيلم لأحد عباقرة السينما وأكثرهم جدلية وصدامية في نظرته لعلاقات الحب التي تتناقض مع تلك العقلية المراهقة الحالمة، فهو كما يقول على لسان بطله «بوبي» في جملة حوارية من الفيلم: «إن الحياة أشبه بعرض كوميدي من تأليف كاتب كوميديا سادي»، الجملة التي تتناغم مع أحداث الفيلم ورؤية الراوي (آلن) التي لا تُبشّر دائماً بالنهايات السعيدة والعيش في «تبات ونبات».

ترتكز قوة السيناريو الذي كتبه آلن على ثراء المعضلات الأخلاقية التي يطلقها علينا الفيلم نتيجة لتعدُّد الشخصيات واختلاف صراعاتها وأهدافها وتضارب وجهات نظرها عن الحياة، فكلّ شخصية منهم تحارب معركتها الخاصة وكأنها البطل في قصة تصلح لتكون فيلماً مستقلاً بذاته.


مشهد من فيلم «مجتمع المقاهي»

هناك معضلة أخلاقية يواجهها الخال فيل، حيث التردُّد بين الإبقاء على زوجة العمر التي لا يحبها أو الانفصال والزواج من فتاة تصغره كثيراً في العمر لكنه يحبها. وهي معضلة تنتقل، بصورة ما، إلى بوبي بعد زواجه من «فيرونيكا» (بليك ليفلي) دون أن يتخطّى مشاعره تجاه فوني التي ظهرت في حياته من جديد مقدّمة له إغواء بالخيانة. وهناك الأخت التي انتهت شكوتها من جارها المشاغب بتحريض ملتبس على القتل، وزوجها المضطر للتستر على جريمتها، وشقيقها الذي ارتكب الجريمة ولكن بدافع نبيل، وهناك فوني المخيَّرة بين زواج شاب فقير تكن له مشاعر، أو رجل ثري لا تستطيع تحديد مشاعرها نحوه.

كلّ ما سبق من تساؤلات أخلاقية، تعمَّد آلن أن يتركها غير محسومة، هو ما صنع توليفة كاتب الكوميديا السادي الذي يترك شخصياته تدور في حلقة مفرغة مما تفرضه القصة من سخرية بمن يعيشونها دون أن يتدخَّل لإنقاذهم، بل إنه يشارك في السخرية منهم بإبراز ضعفهم وتناقضاتهم؛ فالأخت مثلاً تعيش حياة مملّة وخاوية إلّا أنها لا تتوقّف عن توزيع النصائح على أخيها بوبي بصورة مثيرة للضحك بسبب تناقض حالها مع ما تزعمه من خبرة وفهم للحياة يؤهلها لإعطاء النصائح، بينما «فوني» تظلّ تردّد كراهيتها للحياة المخملية المرفهة، لكنها مع أول اختبار أو عرض حقيقي لدخول هذه الحياة تسقط في براثنها وتنغمس في ممارسة كلّ ما اعتادت أن تنتقده، أما زوج الأخت فيتظاهر طوال الفيلم بالانتماء للفكر الشيوعي والاعتقاد بمادية الحياة وحياد الطبيعة، لكنه يدخل في حالة هلع أخلاقي تجاه جريمة القتل تدلّ على أن فطرته الإنسانية الرقيقة هزمت غلظة ادعاءاته الفكرية.

السمة الإخراجية الأبرز للفيلم هي الكرنفالية، حيث يقدّم لنا آلن ما يشبه الوليمة، خليط مما لذّ وطاب من كلّ ما يبحث عنه متلقو الفنون وراغبو الانفصال عن الواقع، وهذا النوع من زخم الحالات أو الكرنفالية مثلما يقوم بمهمة الإمتاع البصري والحسي والفكري للمتفرّج، فهو يساهم أيضاً في التعبير عن الفلسفة الفوضوية لآلن.

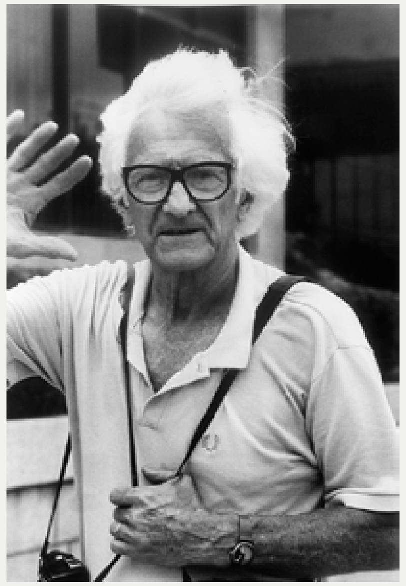
«إنه يشبه سارتر وكامو، الفارق أنه أكثر مرحاً». تلك كانت كلمات الفيلسوف الأميركي المعاصر «طوم موريس» في سياق حديثه عن آلن، ضمن مقالة افتتاحية لكتاب بعنوان «وودي آلن والفلسفة». شغل هذه الافتتاحية محاولة فهم سرّ الولع الشديد من قِبَل أساتذة ودارسي الفلسفة تجاه آلن.

وتلك الإحالة التي يقدّمها موريس لاثنين من أيقونات الأدب والفكر الوجودي في القرن العشرين، جان بول سارتر وألبير كامو، هي أول ما يقفز بالذهن أثناء مشاهدة فيلمه «مجتمع المقاهي»، وتحديداً خلال مشهد لشخصية «بِن»، شقيق بوبي الذي تورَّط في ارتكاب جريمة قتل وينتظر مصيره بعد الحكم عليه بالإعدام. بِن الذي وُلِدَ يهودياً ثمّ قرّر في لحظة أن يعتنق الكاثوليكية، بعد جلسة عقدها مع كاهن السجن الذي يجالس المحكوم بإعدامهم لمحاولة هدايتهم قبل فوات الأوان. ولأن اليهودية ديانة لا تبشر بمفهوم الحياة بعد الموت، لذا فكان على بِن اعتناق ديانة أخرى تحقّق له ذلك الغرض، دافعه الأمل بأن موته ليس النهاية المطلقة وأنه سيبعث بعدها في حياة أخرى.

هذا الموقف يتشابه، لدرجة، مع ما سبق أن قدّمه ألبير كامو في «الغريب»، روايته الأشهر. فبطل الرواية «مارسو» هو الآخر قد ارتكب جريمة قتل وينتظر تنفيذ حكم بالإعدام، ويبعث له السجن بكاهن مسيحي لمحاولة هدايته قبل تنفيذ الحكم، مثلما يحدث في فيلم آلن تماماً، ولكن الفارق هنا أن مارسو يرفض كلام هذا الكاهن ويُفضل الموت وهو قابض على فلسفته الخاصة للحياة؛ والسبب كما يضعه كامو بكلمات على لسان مارسو: «نعم، لم يكن لي إلّا هذا. ولكني على الأَقلّ كنت أمسك بهذه الحقيقة على قدر ما كانت تمسك بي».

إن كان مشهد مارسو في الرواية مثيراً على الصعيد الفكري وبه مسحة من الشجن، فهو لا ينتزع الضحكات مثلما يفعل مشهد بِن في الفيلم، الذي لا يقلّ إثارة فكرية عن سابقه، لكنه أقرب للقلب ولا يأخذ أفكار مبدعه بجدية زاعقة، بل إنه وبرغم نزعته الساخرة يظلّ يحوي تعاطفاً دفيناً مع حالة الضعف الإنساني، إنه يجعلنا نضحك على أنفسنا بدلاً من أن نبكي، فهو التطبيق المثالي لما قاله الكاتب البريطاني «أوسكار وايلد»: «إذا أردت أن تقول الحقيقة للناس فاجعلهم يضحكون، وإلّا فسوف يقتلونك».

هنا تكمن أهمية وودي آلن الحقيقية ونعرف لماذا هو النسخة الأكثر مرحاً من كامو وسارتر، كما قال موريس، وأنه ليس مجرد صانع أفلام، بل ظاهرة ثقافية بامتياز. هنا أيضاً يتجلّى السبب الذي جعل موريس يقول إن رابطة الفلاسفة الأميركيين كانت لتعطي آلن تمثالاً من الذهب لو كانت قادرة على تحمُّل نفقات الذهب.. فما من أحد قادر على قيادتنا نحو حافة هاوية الكون، ومن ثمّ ضربنا بدعابة تجعل من الأمر محتملاً، بل وقابعاً في الذاكرة مثلما يفعل. وربما هو نفس السبب الذي جعل أشهر نقاد السينما «روجر إيبيرت» لا يتوقّف عن وصف آلن بالكنز الذي حظت به السينما الأميركية.



رحيل مارك ريبو:

العين التي وثَّقت القرن الـ20

باريس: عبد الله كرمون

هذا الصيف، رحل «مارك ريبُو- MARC RIBOUD» الفنّان الفوتوغرافي الفرنسي، وهو رائد من الرعيل الأوّل، ومن طينة الأفذاذ أيضاً.

وُلِد ريبو سنة 1923، في بلدة سان جونس لافال، على مقربة من مدينة ليون في منطقة الرون الفرنسية، تحديداً. كانت عائلته ميسورة الحال؛ ما شجعه على مواصلة دراسته إلى أن حصل على دبلوم في الهندسة.

كانت آلة التصوير التي أهداها له والده سنة 1937، وهو ابن الرابعة عشرة، هي التي فتحت أمامه آفاق الحلم والخيال، وقد تكون هي التي حرَّضته- بالفعل- فيما بعد، على العصيان والمغامرة، إلى أن انفتحت له مساحات شاسعة للتوغُّل في مجاهل المخاطر.

موقفان مهمّان، في حياة ريبو، حَسَمَا طبعه العاصي: أوَّلهما التحاقه بالمقاومة الفرنسية ضدّ الألمان، قُبَيل انتهاء الحرب العالمية الثانية، على غير رضا أهله، وثانيهما مغادرة عمله، في مصنع، إلى غير رجعة. الموقفان شكَّلا خيبة أمل لدى أهله، بعكس أخوَيْه الآخرَيْن اللذين قطعا، كلٌّ من ناحيته، مشواراً مهنيّاً متميّزاً، فجان ريبو اشتغل في الحقل الصناعي، بينما كان أنتوان المؤسِّس الفعلي لشركة «دانون» الشهيرة.

لكن آلة التصوير، والصورة، ومشاهد الحياة الخلّابة، أغْوَت مارك ريبو، فانطلق حرّاً في عالم الفوتوغرافيا. وكانت الصورة الأولى التي عُرف بها، والتي ماتزال من أيقونات فنِّه، هي صورة صبّاغ برج إيفل. فكما هو معروف، تُعاد صباغة حديد برج إيفل كلّ فترة محدَّدة، وفي كلّ مرّة يتمّ ذلك بلون صباغة مختلف عن سابقه، وبالطريقة الخاصّة بالبرج. كان ذلك الصبّاغ الذي يشبه راقصاً على الحبل، بطل صورته الأولى والمهمّة، وقد اعترف بنفسه، فيما بعد، بأنه كان قلقاً ومتوتِّراً وهو يلتقطها، من خشيته على توازن الصبّاغ الذي كان يتأرجح على شفا الهاوية، وهو يغدو، ثم يروح بين غطس آلته في إناء الصباغة، وطلائه أعمدة البرج.

كانت تلك الصورة أيقونة في فَنّ التصوير الفوتوغرافي؛ وذلك لأصالتها، ولتقنيَّتها الفَنّيّة الرفيعة. وفاقت طلعة جمال صبّاغها طلعات صور الفنّانين الأفذاذ السابقين كلّهم، وبَزَّتْهم في بريقها الجديد، الأخّاذ. وإضافةً إلى ما لهذه الصورة من مزايا عالية، فقد أثارت الانتباه- لأوَّل مرّة- إلى مارك ريبو، وخاصّة بعدما نُشرت في مجلّة «لايف». ومن ثمَّ، سيبدأ مارك ريبو مشواره الفَنّي بشكل فعليّ، و- تحديداً- عندما استدعاه كارتيه بريسون، أحد عمالقة الفَنّ الفوتوغرافي، كي ينضمّ إلى كوكبة وكالة ماغنوم للتصوير الصحافي. ولا يمكن- بأيّ حال من الأحوال- تجاهُل كون هذا الاعتراف بتلميذ مبتدئ، من طرف فنّان كبير، من طراز كارتيه بريسون، لعب دوراً مهمّاً في مستقبل مارك ريبو الفَنّي. فلا شكّ في أن ريبو تلقّى، في وكالة ماغنوم، توجيهات المعلِّم، والتي لم تكن دائماً حريراً على حرير، فكارتيه بريسون (كما عُرف عنه) كان قاسياً في أحكامه، وشديد البأس في توجيهاته.

عاش ريبو- إذاً- خلال تلك الفترة الباريسية الأولى، في رعاية كارتيه بريسون، وروبير كابا، اللذين تأثَّر بهما أيَّما تأثُّر، وأنجز- وقتئذ- صوره الباريسية، في نوتردام، وليهال، والباستيل. وبعدما قضى زمناً يسيراً في أحضان ماغنوم، وضَمن الانتماء إليها، بل ترأَّسَها، أواسط السبعينيات، لزمن، أنصت- مرّةً أخرى- لصوته الداخلي المتمرِّد، وأذعن لإغراءاته بالسفر والخروج. وكانت وجهة مارك ريبو بلاد الهند، فمشى في مناكبها وصوّر أهلها، وأضاف إلى حبّ المغامرة والسفر صوره الصحافية التي تنطق عن واقع تلك الأصقاع. اتَّجه ريبو، فيما بعد، إلى الصين، التي ستظلّ بلده المفضَّل خلال عقود، فالصور التي أنجزها، في أحياء المدن الصينية، تنمّ عن عشق للمدينة الصينية، بمختلف مظاهرها. وقد ضَمَّ كتابه «مشاهد من الصين» الذي نشره سنة 1981، عدداً من الشواهد الحيّة. كما قصَدَ اليابان، وأصدر حوله كتاب صور سمّاه «نساء اليابان»، سنة 1951، وزار الهونغ كونغ قبل أن يقلع إلى الفيتنام، فكان من المصوِّرين الصحافيِّين القلائل الذين تمكَّنوا من الدخول إلى الفيتنام خلال الحرب. وقد حمل كتابه عن شمال الفيتنام صور تلك الفترة، تحت عنوان «وجوه فيتنام الشمالية»، وذلك سنة 1971.

لا نغالي إذا قلنا إنه ما من بلد إلّا وطِئَتْه قَدَما مارك ريبو: من آسيا إلى إفريقيا، إلى أميركا، ومن إنجلترا إلى روسيا... فهو يتتَّبع الأحداث التي عَجّ بها عالم القرن العشرين، من شمال الأرض إلى جنوبها. ولا غرو أن إحدى صوره المشهود بها- إن لم نقل أشهرها على الإطلاق- قد التقطها في الولايات المتَّحدة الأميركية، و- بالتحديد- في العاصمة واشنطن، أمام مبنى البنتاغون، إبّان التظاهرة المعروفة ضدّ الحرب في الفيتنام، سنة 1967، وتُعرف الصورة بـ«الفتاة حاملة الزهرة»، تظهر فيها فتاة مبتسمة تحمل في يدها زهرة، في مواجهة بنادق قوّات القمع، المصوَّبة من طرف وجوه صادمة، حازمة وصارمة. عُدَّت هذه الصورة، من حينها، مثالاً استثنائياً لرمز نشدان السلام وحقن الدم ضدّ زبانية العنف والتعطُّش إلى إراقة الدماء.

سوف يتعرَّف ريبو، فيما بعد، إلى الفتاة الحاملة للزهرة، والتي تدعى جان روز كسمير، التي تناضل من أجل السلام، في إطار تيّارات تبنَّت ذلك الخيار حينها، بينما كانت أميركا منخرطة في جبهات حرب عديدة عبر العالم.

كما أنه سيتحَدّث، فيما بعد، بإسهاب، عن ملابسات التقاطه لتلك الصورة، عقب نهاية إحدى المظاهرات المعادية للحرب على الفيتنام، ويبرِّر كونه صاحب السبق في أخذ تلك الصورة، التي كانت بلاغتها الجريئة جديدة ومبتكَرة حينها، إذ ادْلَهَمّ الظلام، ولم يعد المتظاهرون سوى قلّة قليلة، بينما راح الجميع في سبيلهم.

ستظلّ تلك الصورة- على كلّ حال- من الصور المعبِّرة، والمؤكِّدة لموهبة مارك ريبو، ولانخراطه الفعليّ في قضايا السلم والسلام، في نضاله العامّ حول مصير الإنسانية.

يمكن القول إن مارك ريبو لم يتخلّ، يوماً، عن قَدَره، بوصفه مصوِّراً مسافراً، فقد تقاذفته المطارات والموانئ، وأبْلَت أحذيتَه الطرقات، بما فيها طرقات الحياة. وليس من الصدفة المحضة أن يصدر، سنة 1983، كتاب صُوَر تحت عنوان: «محطّات وقطارات». فمن روسيا إلى كوبا، حيث التقى بالزعيم فيديل كاسترو، الذي التقط له صورة مشهورة- أيضاً- في أحد فنادق هافانا.

ويجدر بالذكر أنه أقيم في الفترة من 24 أغسطس إلى 11 سبتمبر معرض «فيزا من أجل الصورة»، المبرمج ضمن المهرجان الدولي للصورة الصحافية في مدينة بيربينيون جنوب فرنسا، عُرض فيه الصور التي التقطها مارك ريبو سنة 1963 في كوبا عند لقائه بفيديل كاسترو...

يُعَدّ مارك ريبو فنّاناً أصيلاً، ومشروعه لا ينفصل عن أسفاره وقناعاته. ذكر يوماً



بأنه يعرف أساليب فنّانين آخرين، لكنها، لا تكمن، في نظره، في طرائق تصويرهم، وتقنياتها، بل في حيثيّات عيشهم؛ ذلك أنه: «يلزم، لإنجاز صور جيِّدة، امتلاك أحذية جيِّدة»؛ وذلك كناية عن المشي الملازم للفنّان الذي يترصَّد مناسبات صوره، ويطاردها.

تحدَّث مارك ريبو، مراراً، عن خجله، وعن التصوير الفوتوغرافي، بوصفه دواءً لانطوائه، ألم يقل له والده قبل أن يرحل، سنة 1939: «ما دمت عاجزاً عن الكلام والمحادثة، فقد تحسن النظر والتبصُّر؟».

من هنا، كانت العين هي الجسر الذي بات يعبر منه إلى الحياة، صامتاً، منعزلاً، مشّاءً ووحيداً، هاجراً الأماكن المكتظّة، مفضِّلاً الصمت والتأمُّل. فقد ظلّ متشبثاً بآلته الفوتوغرافية حتى اللحظة الأخيرة، مثلما كان ويليس رونيس، عندما لم يقوَ على المشي، يطلّ من نافذته في أعالي بيل فيل الباريسية، ناظراً إلى الأزقّة والكائنات التي طالما صَوَّرها.

لقد وقر حبّ الناس والأماكن في نفس مارك ريبو إلى الأبد؛ أليس هو القائل بنوع من المفارقة: «أحبّ الناس الذين يحبّون القطط، لكنني لا أحبّ القطط»!؟.

مبادرة جماعيــة خلّاقة، التأم فيها فنانون تشــكيليون في بغداد، مــن خلال عرض أُقيم ليومٍ واحد داخل أحــد المجمعات في منطقة الكرادة، وهو المكان الذي تعــرَّض للدمار حرقاً جرّاء تفجير بسيارة مُفخّخة، شهدته المنطقة في الثالث من شــهر يوليو/تموز المنصرم. العرض أُقيم في 27 أغسطس/آب، وحمل عنوان المكان ذاته «الكرادة»، ليعكس حجــم الفاجعة التي حدثت في الســاعة الواحدة فجراً من يــومٍ رمضاني، وراح ضحيته المئات من الأهالي المتساكنين قرب مكان الحدث.

المكان ذاته.. «الكرادة» بغداد

توثيق بصري بمثابة بيان

سعد القصاب


رياض هاشم

شكّل العرض حدثاً فَنّيّاً مُغايراً بامتياز، ليس من ناحية توثيق الحدث أو التعبير عنه باستنكار مأساويته... بل لكونه انطوى على مبادرة لم تألفها عديد المعارض التشكيلية المقامة في بغداد، والتي يتمسّك فنانوها، غالباً، بالعرض داخل قاعات فَنّيّة مُتخصّصة.

في هذا الصدد، يمكن التذكير بأنه ثمّة حذر لايزال ملازماً للفنان العراقي في الداخل، يتمثل في التعاطي مع انشغالات معاصرة عابرة للتجنيس، سواء في اللوحة المسندية، القطعة الخزفية، أو العمل النحتي، بخلاف الفنانين العراقيين المجايلين من الذين هاجروا إلى بلدان غربية، فكان تأثرهم واضحاً بالمدارس المعاصرة ذات الصلة باتجاهات ما بعد الحداثة، المتنوّعة في طروحاتها وفلسفتها الجمالية.

معرض «الكرادة» كان ممارسة على انفتاح تعبيري وبصري، تنوّع ما بين رؤية مفهومية، وتنصيبات، واستفادة من مواد جاهزة الصنع، وعروض أداء، وأعمال مسندية. انفتحت خلالها الممارسات البصرية والتصويرية، على فضاءات المكان وحساسية مشهده الواقعي وآلامه، كما في الاستفادة بما تبقى من أشياء متضرِّرة متروكة بعد الحدث. فجوات الجدران، خراطيم مياه لإطفاء الحرائق، مُعدّات وإكسسوارات لواجهات محلات تجارية متضرِّرة، مانيكانات، ملابس محترقة، دُمى أطفال، صور مختلفة لضحايا الحادث، ولافتات نعي عُلِّقَتْ على جدران المكان. جميعها جرى الاشتغال عليها، وجعلها مُتمّمة ومكملة لاشتراطات العرض الفَنّي وبنيته. خيار يهدف إلى خلق مقاربات تعبيرية وتصعيد أثرها الدرامي وتبليغ دلالتها الرمزية، وتحميلها استجابات وبواعث شعورية ونفسية، تُعزِّز من أثر التحدّي واستنكار هذه الجريمة ورفض فعلها الإرهابي.

قدّم كلّ من الفنانين وضاح مهدي ومحمد مسيّر وهادي ماهود لوحات مسندية.

وضاح مهدي (تخرّج في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 2000، وله معارض جماعية في كلّ من، بغداد، دمشق، الدوحة، القاهرة، واشنطن وكاليفورنيا) استخدم في عمله المشارك الكولاج «التلصيق» في لوحته، عبر لصق ما تبقّى من ملابس لأطفال، ومعالجة قماشتها باللون الأبيض مبقياً بعض تنوّعات نسيجها الأصلي بزخارفه وصبغته اللونية المختلفة، ما منح عمله تنويعاً بصرياً زاهياً، توافقت حساسية معالجته مع رهافة الطفولة بمعناها الإنساني.

هادي ماهود (له معارض جماعية في بغداد، دمشق، شيكاغو ولندن) حملت لوحته المشاركة بُعداً رمزياً مباشراً، يتجلّى بتعليق قماشة


رضا فرحان


عفراء خالد

بيضاء، أحدث فيها خروقاً، وتوزّعت على مساحتها عبارة «بدون تعليق» باللّغة العربية، إضافة الى تكرار هذه العبارة بـ 22 لغة أجنبية، وباللونين الأحمر والأسود، وهو تمثيل للون الدم والحرائق. تداخلت هذه الكلمات مع مساحات لونية توزّعت بشكل عفوي لتشغل سطح القماشة، فيما امتد أسفلها تابوت خشبي، توزّعت بين جنباته شموع مشتعلة تعبيراً عن المآل الذي أحدثته هذه الفاجعة بالإنسان العراقي.

كما جاءت لوحة الفنان محمد مسيّر (مواليد البصرة 1963) حاملة للمعالجة الرمزية نفسها، وبصياغة تشخيصية لا تخلو من أداء تعبيري، تجسّدت في رسمه طيوراً محلِّقة تشغل منتصف اللوحة في جانبها العلوي، فيما تكدّست في أسفل اللوحة أشكال لعجلات دراجات هوائية، وهي صورة تستعيد ولعاً طفولياً، لكن في واقع يحترق وتعبّر عنه نار صغيرة تندلع بالقرب من العجلات. المشهدية مباشرة في توصيفاتها، وتمثل موقف الفنان الصريح تجاه فعل الاعتداء الذي تعرّض له الأطفال في تفجير الكرادة. مسيّر في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 1990، بعدها توالت مشاركاته في معارض جماعية بالعراق تخلّلها معرضه الشخصي الأول ببغداد عام 2004 والثاني في عمان عام 2011.

رياض هاشم، حاصل على ماجستير في تاريخ الفَنّ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، وله خمسة معارض



كريم السعدون



وضاح مهدي

شخصية راكمها منذ العام 1992، فضلاً عن مشاركات في معارض جماعية في كلّ من بغداد، عمان، فانكهوفر وكولونيا. في مشاركته بمعرض الكرادة، اختار عنواناً دالاً لعلّه يكون صدى ممتدّاً ينطلق من هذا الحدث؛ «كلّ ضحايا العالم هو أنا» عنوان عمله الذي قدّم فيه صورته الشخصية في عمل تنصيبي يتكوّن من نُسخٍ عديدة لصورة واحدة باللونين الأبيضِ والأسود، وبمعالجات طباعية متباينة في صوريتها، وفيما الصور متدلية بواسطة خيوط مُعلَّقة في سقف المكان تبدو حالة التكرار في هذا العمل عاكسة لكونية الألم، فهو ذاته في أي مكان وفي أي زمان في العالم.

وفي مقاربة أدائية قدّم النحات رضا فرحان عمله التركيبي المكوّن من دمية طفل بريئة، تستند إلى أجزاء من صندوق خشبي متضرِّر ومحترق، فيما تحلِّق فوق الدمية طيور سوداء توحي بمحاولة الاعتداء واختطاف الدمية. وينضم هذا العمل، إلى المنحى الرمزي الذي تُحيل إليه غالبية الأعمال الفَنّيّة التي عُرِضَتْ في هذه المناسبة،



هادي ماهود

والتي تمحورت حول غرض التبليغ عن رسالة وخطاب مباشر على الرغم من تنوُّع المواد المستخدمة في هذه الأعمال. ورضا فرحان من مواليد بغداد 1955، تخرَّج في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد عام 1998، له مشاركات في معارض جماعية في كلّ من بغداد، دمشق، دبي، بيروت، عمان، إسطنبول، باريس ولندن، وحاصل على جائزة «إسماعيل فتاح، الواسطي» للنحت.

الفنان كريم السعدون، (مواليد بغداد عام 1959، حاصل على ماجستير فنون تشكيلية من كلية الفنون وله معارض جماعية في كلّ من تونس، عمان، القاهرة، باريس، بلغراد، مدريد، وحالياً يعيش ويعمل في السويد منذ العام 2002).. استعار في مشاركته بالمعرض خرطومين لإطفاء الحرائق، لتشيّيد مشهد بصري شديد الاختزال، بحيث جعل الخرطوم الأول مُعلَّقًا على جدار متضرِّر بفعل



محمد مسير

حريق، فيما الثاني مرمياً على الأرض، وقد اعتمد في تكوين هذه المفارقة على مادة جاهزة الصنع، يقترح خلالها توصيف حدث واقعي، يتجرَّد بشكل تام من أشياء تفصيلية أخرى، مكتفياً على الانفتاح عبر هذه الاستعارة المبسطة والكثيفة، على حساسية تأويلية للمشهد وقراءته بدلالات متعدِّدة. ونجد الرؤية نفسها تمارسها الفنانة عفراء خالد، (تخرَّجت في كلية الفنون الجميلة عام 1992، وتوالت بعدها مشاركاتها في المعارض الجماعية في بغداد) وذلك، بخلق علاقة تركيبية ما بين دِلاء ماء مُعلَّقة تستخدَم لإطفاء الحرائق، واستحضار خراطيم مياه شفافة تمتد على الأرض، يتدفق منها سائل أحمر، في دلالة واضحة على دماء ضحايا الحادث التي أُريقت تحت سقف المكان ذاته.

حملت أعمال الفنانين الآخرين المشاركين في العرض، نفس الرسالة الاحتجاجية، وإن اختلفت الأسانيد والأساليب المعتمدة في إيصال هذه الرسالة. حليم قاسم، ضحى الكاتب، مازن المعموري، محمد القاسم، محمد ديجان، نادية فليح، هناء مال الله.. انضموا إلى هذا العرض من خلال أعمال تستعيد ذكرى أو موقفاً واقعياً أو قصة ما عن الحدث. وكان خطاب الفنانين في عرضهم نصاً بليغاً عن تضامنهم الإنساني مع عائلات الضحايا ورفضهم للبشاعة التي ولَّدها الحدث المأساوي بمنطقة الكرادة في بغداد.



عبد العزيز المقالح

حنين إلى دمشق

هكذا يكتب عنها بعض المؤرِّخين، وسواء كانت الأقدم أم واحدة من المدن الأقدم على وجه البسيطة فالثابت أنها كانت حديث العالم عندما اتّسع قلبها ليكون وعاءً للحضارات المتعاقبة، وكان آخر تلك الحضارات وأهمها الحضارة العربية الإسلامية بكلّ ما وصلت إليه من تطوُّر في الفكر والعلوم والفنون والآداب، وبما شكلّته من حضور سياسي على مستوى العالم القديم. وإذا كانت دمشق في زمن من الأزمان قد شكلَّت قاعدة التوسُّط بين الشرق والغرب وإليها ينتهي طريقِ الحرير القادم من الشرق ومنها يبدأ طريقه إلى الغرب فقد ظلّ نشاطها التجاري والصناعي قائماً حتى بعد اكتشاف طريق «الرجاء الصالح»، وتحوّل طريق الحرير إلى البحر، وحلّت السفن محلّ القوافل سواء في طريقها إلى الشرق أم الغرب وهي رحلات لم تحمل إلى الشرق في أسوأ فترات التواصل - غير الحميم - سوى جنود الاحتلال وما يمثِّلونه من قوة عدائية ورغبة فاضحة في السلب والنهب. ويرى واحد من مؤرِّخي هذه المدينة العربية «أن سكانها الأقدمين سكنوا جبل «قاسيون» المُطلّ عليها قبل أن يسكنوها وأنهم عاشوا أجيالاً طويلة من الزمن حتى كثروا وتناسلوا وارتقت معارفهم وتجاربهم فهبطوا إلى السهل البسيط أسفله وأنشأوا مدينتهم دمشق».

لست معنياً في هذا التطواف العابر عن المدينة بتفاصيل التاريخ وما كانت عليه دمشق القديمة قدر اهتمامي بدمشق الحديثة المعاصرة التي تنتشي الروح لمرآها، وتلتذ العين والوجدان بالطواف غير الممل في شوارعها وأزقتها وأحيائها القديمة كالصالحية وباب توما وسوق الحميدية الشهير، فضلاً عن زيارة غوطتها الأشهر التي كانت حتى ذلك الحين (زمن زيارتي الأولى 1965) ممتدّة أميالاً تتخللها المطاعم والمتنزهات. ولم تكن دمشق - يومئذ - قد توسَّعت واستولت على الجانب الكبير من الغوطة الظليلة، كما لم تكن الأرياف قد مدّتها - شأن بقية العواصم العربية - بأقوام يفوقون عدداً سكانها الأصليين، إذ كانت دمشق قبل توافدهم المتتابع أشبه ما تكون بواحة بديعة تنام في حضن جبل قاسيون، الذي لم يكن هو الآخر قد سمح لأنصار التمدُّد أن يصلوا إليه ويتسلّقوا هضابه ويحاولوا طمس معالمه الجبلية وإخفاء ألوانه الطبيعية التي كانت مزيجاً من الاخضرار والاصفرار.

كنت أعرف قبل الدخول إلى دمشق أنها ستأخذني في رحلة طويلة عبر الزمان والمكان لهذا فقد وضعت لنفسي خريطة طريق تمكِّنني من استغلال الوقت القصير المُحدَّد للزيارة في أن أرى أهم معالم هذه المدينة، وأن أتوقّف عند أحيائها التاريخية التي تُشكِّل نموذجاً فريداً في المعمار وفي طريقة البناء التي تجعل نوافذ البيت تتجه نحو الداخل الذي تتوسطه حديقة ونافورة مياه لا تكفّ عن الغناء الهامس، وقد فضلّت أن يكون البدء مع الجامع الأموي ذلك المعلم التاريخي الذي يبهر زائره بكلّ ما احتوته ساحاته وأروقته الداخلية من أعمدة عالية وزخارف ونقوش تأسر العين بجدرانها الموشاة والمرصعة بآيات من القرآن الكريم بالخط الكوفي البديع. ومن المعروف أن في كلّ مدينة عربية ذات تاريخ جامعاً واحداً كبيراً، لكن الجامع الأموي في دمشق هو أكثر هذه الجوامع إدهاشاً وإثارة للتأمُّل، وقد قال لي أحد المصلين إن دمشق قد تعرَّضت عبر العصور لموجات من الزلازل تهدَّمت جَرّاها قصور ومبانٍ وأسوار، إلّا أنها لم تترك في الجامع سوى آثار محدودة وظلّت قوائمه



ومحاريبه في أمانٍ بفضل متانة الأحجار وأسلوب البناء. لم تحظ مدينة عربيِّة قديماً وحديثاً بمثل ما حظيت به دمشق من اهتمام الشعراء نظراً لموقعها وما أسبغه الله عليها من جمالٍ طبيعي يُضاف إليه جهد الإنسان وإبداعاته. وعندما كنت طالباً في المتوسطة (الإعدادية) والحنين إلى دمشق ينمو وتتسع آفاقه من خلال ما أوحت به قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي ذات الإيقاع الرنان والموسيقى الآسرة «آمنت بالله واستثنيت جنته، دمشق روح وجنات وريحان»، وربما كانت هذه «الشوقية» بداية لعشرات القصائد التي هطلت على دمشق من شعراء كثيرين ينتمون إلى أكثر من جيلٍ وأكثر من بلدٍ عربي، وفي تلك الروائع الشعرية، القديم منها والحديث، ما يتغنّى بهذه المدينة أو يأسى لما كان ينزل بها من كوارث طبيعية وبشرية. ورغم أهمية ما أبدعه الشعراء العرب عن دمشق يبقى صوت شاعرها وابن ياسمينها الشاعر نزار قباني هو الأقوى والأسطع والأكثر حضوراً وتمثلاً لروح ذلك المكان وجمالياته:

كتب الله أن تكوني دمشقاً

بك يبدأ وينتهي التكوينُ

علمينا فقهَ العروبة يا شام

فأنت البيــان والتبيــين

إن نبع التاريخ ينبع في الشام

أيلغي التاريخ طرحٌ عجين؟

يقولون إن من يزور دمشق ولم يزر غوطتها الجميلة ويتجوّل بين خمائلها فإن زيارته تبقى ناقصة، وهو قول صحيح، فالغوطة ليست ضاحية أو الحديقة الكبرى للمدينة، بل هي امتدادها الأخضر ورئتها الأنقى، وكان لابد من زيارتها والاستمتاع بمناظرها والتشبُّع من هوائها العليل وتناول بعض ما تجود به من فواكه الموسم الصيفي، وما كان أحلى التجوُّل على الأقدام في ظِلّ خمائلها الوارفة. ومن المؤكّد أنها كانت تلعب دوراً في حياة المدينة وأهلها لا في تخفيف وطأة الحرارة فحسب، وإنما في كونها متنزهاً قريباً وفريداً.

والسؤال المهم والجارح في آنٍ هو: أين دمشق الآن.. دمشق الشعر والعروبة؟ أين هي جماليات المكان وما أبقى التاريخ المتقلّب من جماليات الزمان على كلّ زاوية مما يصعب على الكلمات أن تقول بكلّ مرارة وحسرة: هي الآن دمعة بعد أن كانت ابتسامة، وهي جرح نازف بعد أن كانت أغنية فيروزية تملأ الفضاء العربي طرباً وبهجة. أما سماؤها «حلوة الألوان»، كما غنَّت فيروز، فقد صارت ملبَّدة بدخان الحرب ومرسومة بدماء الأبرياء ودموعهم. ومهما قيل إن تاريخها عبر العصور لم يكن عطوراً وحريراً، بل كانت تتخلَّله المذابح والآلام، وذلك صحيح، لكنه لم يصل في يوم من الأيام إلى ما وصل إليه الآن وفي هذه الآونة من بؤس وسوداوية ودموية. فهل هذه حقاً هي «دمشق» أو «الشام» أو «جلّق» أو «الفيحاء» التي تعدّدت أسماؤها واستوعبت من المجد العربي - عبر العصور - ما يبعث الدهشة والانبهار؟! ولا مناص من الإشارة إلى ما يؤكّده الواقع من أن لبعض الأماكن من التأثير والحضور في التاريخ أكثر مما للبشر أنفسهم مع الاعتراف بأن تلك الأماكن لم تكن سوى أثر من آثار حركتهم ونشاطهم الخلّاق.

هنا فـي أرض البلغار، الاحتفاء بابن فضلان ورحلته جد كبير، فرحلته إلى بلادهم منذ أحد عشر قرناً، مرجع هام حول تأريخ البلاد، لكن مخطوط ابن فضلان، الذي تضمن أخبارهم، لم يأخذ حقه في بلاد تتكلم اللّغة نفسها التي كتب بها، في حين يجد اهتماماً واضحاً من أصحاب اللّغات الأخرى.

تتارستان..
في مخطوط ابن فضلان

محمد التداوي

خمس سنوات أخرى تفصلنا عن الذكرى المئة بعد الألف، لرحلة هي الأقدم، والأهم، أنها الوحيدة، التي تصف رحلة سفير عربي، خرج من بغداد إلى بلاد بلغار الفولجا ثم إلى أقصى الشمال من القارة الأوروبية، والعودة إلى بغداد عاصمة العباسيين الضعيفة وقتها، بعد رحلة لأكثر من سنتين رأى فيها ما لم نكن لنعرفه لولاها، التي ترك وصفاً لها في مخطوطته والوحيدة التي خطها بيده، وحفظها لنا نساخون لاحقون.

لا أخفي سراً، حين أتحدث عن صعوبات واجهت ابن فضلان وقافلته، ولكني سأُخفي جانباً من الحسرة حين لن أُفصل وأعدد الصعوبات التي واجهتني شخصياً للسير على نفس طريق سفارة ابن فضلان، وأن أخرج مثلما خرج من بغداد، متجهاً في البداية شرقاً، ثم شمالاً، قاطعاً أجزاء من بلاد تنوعت أسماؤها اليوم ما بين العراق، وإيران، وأفغانستان، ثم تركمانستان، وأوزبيكستان، وكازاخستان، ثم روسيا، والتي قرّرت أن أتجه إليها مباشرة، حيث كان استقبال ابن فضلان الذي خلده التاريخ بمخطوطه الشهير، (رحلة إلى بلاد بلغار الفولجا).

بداية أحكي لكم عن المخطوط، ومن خلاله أحكي لكم عن زيارتي إلى بلاد بلغار التي ذكرها في مخطوطه، وهي تتارستان الحالية. منذ العام 1800م، بدأت في روسيا حركة ترجمة ونشر لكلّ ما كتبه العرب عن بلاد الروس، والشمال الأوروبي، وتُتُبعت كتابات الإدريسي والمسعودي، وابن فضلان، الذي نقل ياقوت الحموي عنه صراحة في معجم بلدانه، وقام المستشرق الألماني كريستيان فراهن، بترجمة جزء من مخطوطة ياقوت الحموي، والتي نقل فيها وصفاً من مخطوطه لرحالة عربي تحدّث عن بلاد بلغار الفولجا والصقالبة وعن الشعوب الروسية التي تسكن إلى الشمال الغربي منهم، ومن يومها لفتت أنظار المستشرقين إلى البحث عن هذه المخطوطة، إلى أن اكتشفت مخطوطة كتبها أحد رجال الدولة في بلاط الخليفة العباسي المقتدر بالله، نسختها الوحيدة في مكتبة مدينة مشهد في إيران، ومن يومها جرت دراسات كثيرة جلها من مستشرقين غربيين، إلى أن جاء د.سامي الدهان، وحقّق النسخة الأصلية وطبعت بالعربية عام 1960م. المكان حوض نهر الفولجا، تحديداً منطقة التقاء نهر كاما بنهر الفولجا في أقصى الشرق الأوروبي، حيث جمهورية تتارستان الحالية.

الشعب هو شعب بلغار، وملكهم كما سماه ابن فضلان، الموش بن يلطوار. في الغرب منهم دولة الخزر ألد أعدائهم في ذلك الوقت، والذين اتخذوا في القرن الثامن الميلادي من اليهودية ديناً وعقيدة، ومن ثَمّ كان نعت الملك لهم باليهود مقبولاً، وفي الشمال منهم الروس الوثنيون مثله (مثل شعبه قبل أن يدين بالإسلام). تحكي كتب التاريخ والروايات غير الموثّقة قصصاً ثلاثاً لمعرفة هذا الملك بالدين الإسلامي، لكن سبب رسالته إلى الخليفة العباسي، هو سبب سياسي لمجابهة قوة الخزر، ومن قرّر أن يراسل الخليفة المقتدر بالله العباسي ليطلب إليه أن يرسل من يعلّمه وأهله وشعبه الدين الإسلامي، وأن يبني مسجداً وحصناً، والأهم أن يرسل له من يجيب سؤاله الأهم، «كيف استطاع ذلك الدين الآتي من قلب الصحراء أن يكوّن تلك الامبراطورية الضخمة التي لم تضاهها سوى امبراطورية الإسكندر المقدوني؟ ووجد الخليفة العباسي في الأمر نصراً وأرضاً جديدة ترفع راية العباسيين، بعد تقلص النفوذ شرقاً وغرباً، ورأى في شخصية ابن فضلان من الثّقافة والمعرفة ما يؤهله لذلك، على أن هناك تفسيرات تتحدث عن إرسال ابن فضلان في هذه السفارة، كان بسبب عداء داخل أروقة البلاط العباسي لشخصه، المهم أياً كان السبب لإرسال ابن فضلان إلى ملك بلغار الفولجا ضمن سفارة المقتدر بالله، هو أسدى للعلم والمعرفة كنزاً لا يقدر بثمن، حيث أصبحت مخطوطة ابن فضلان المصدر الوحيد الذي يصف هذه البلاد في هذه الفترات غير المؤرخة من تاريخها القديم. في العام (921م/309هـ) خرجت سفارة الخليفة المقتدر بالله من بغداد متوجهة لبلاد بلغار الفولجا، ووصل ابن فضلان بعد عناء كبير، إلى مدينة بلغار يوم 12 مايو/أيار 922 (12 محرم 310 هـ)، واستقبله الملك وأولاده أفضل استقبال، تحدث عنه في مخطوطته بما هو نصه: «فلما كنا من ملك الصقالبة وهو الذي قصدنا له على مسيرة يوم وليلة وجه لاستقبالنا الملوك الأربعة الذين تحت يده وإخوته وأولاده، فاستقبلونا ومعهم الخبز واللحم والجاورس وساروا معنا. فلما صرنا من على فرسخين تلقانا هو بنفسه، فلما رآنا نزل فخرَّ ساجداً شكراً لله - جلّ وعز- وكان في كمه دراهم فنثرها علينا، ونصب لنا قباباً فنزلناها. وكان وصولنا إليه يوم الأحد لاثنتي عشرة ليلة خلت من المحرم سنة عشر وثلاثمئة. فكانت المسافة من الجرجانية إلى بلده سبعين يوماً. فأقمنا يوم الأحد ويوم الاثنين ويوم الثلاثاء ويوم الأربعاء في القباب التي ضربت لنا حتى جمع الملوك والقواد وأهل بلده ليسمعوا قراءة الكتاب». والقصد هنا هو كتاب أمير المؤمنين الخليفة العباسي، المقتدر بالله، وفقرة كتلك من المخطوط





القديم مليئة بالتفاصيل عن البلاد والمسافات بينها والعادات وحتى التواريخ، ثم مراسم كمراسم قراءة رسالة أمير المؤمنين إلى شعوب البلغار وملكهم، وهنا نترك ابن فضلان ونص ما كتب، فلما كان يوم الخميس واجتمعوا نشرنا المطردين اللذين كانا معنا، وأسرجنا الدابة بالسراج الموجه إليه، وألبسناه السواد وعممناه، وأخرجت كتاب الخليفة وقلت له.. لا يجوز أن نجلس والكتاب يقرأ، فقام على قدميه هو ومن حضر من وجوه أهل مملكته، وهو رجل بدين بطين جداً. وبدأت فقرأت صدر الكتاب فلما بلغت منه.. سلام عليك فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلّا هو.. قلت: رد على أمير المؤمنين السلام. فردّ وردوا جميعاً بأسرهم، ولم يزل الترجمان يترجم لنا حرفاً حرفاً. فلما استتممنا قراءته، كبروا تكبيرة، ارتجت لها الأرض».

هكذا كان استقبال ملك بلغار الفولجا، لسفارة الخليفة العباسي، كما دوّنها ابن فضلان، تم ذلك في عاصمة مملكة مدينة بلغار الفولجا، المدينة الأشهر وقتها، والأصغر وقتنا هذا، مدينة بلغار المكتشفة أطلالها حديثاً. تحول شعب بلغار الفولجا إلى الإسلام وبعدهم تحول الروس إلى المسيحية، وكبرت دولة البلغار وبنوا مدينة جديدة في سنة 1005 ميلادية، وحضرت احتفالاً بألفية المدينة الأولى، وانتقلت السلطة والأهمية تدريجياً من بلغار إلى قازان، حتى جاء التتار بقيادة القائد الشهير باتو خان، حفيد جنكيزخان ودخل قازان سنة 1236 ميلادية، وبعدها كييف 1237 ميلادية، وكان على بعد خطوة من السيطرة على باقي أوروبا، لولا عودته، سنة 1241 ميلادية، إلى (قره قورم) لاختيار خاقان جديد بعد وفاة عمه، أوغتاي بن جنكيز خان. إذا كانت قديماً أرض بلغار الفولجا فلماذا تتارستان؟ الإجابة أن هذا فعل التاريخ، الذي جعل سكان وشعوب الأرض يجوبونها في هجرات استيطانية كبيرة، وكانت الهجرات التتارية والمغولية من أهمها وأوسعها انتشاراً على الإطلاق، حيث شُكلت نتيجة هذه الهجرات، أجزاء واسعة مما نعرفه من عالم اليوم، وشعوب التتار تحديدا، استوطنوا هذه البلاد وحولت من أرض للبلغار إلى أرض للتتار، الذين جرى عليهم نفس الشيء مع مجيء إيفان الرابع الملقب بالرهيب سنة 1552 ميلادية، وانتزع الأرض من سكانها التتار، لكنها عادت إليهم بعد قرون طويلة تحت سيطرة الامبراطورية الروسية، ثم تحت الاتحاد السوفياتي. في مدينة بلغار وجدت بقايا للمسجد القديم ومأذنته، ووجدتهم أيضاً بنوا مسجداً كبيراً أسموه المسجد الأبيض، ومتحفاً يضم بعض المخطوطات واللوحات، أهمها لوحة استقبال بعثة ابن فضلان، وقاعة تضم أكبر مصحف مصنع يدوياً في العالم، كلّ هذا في موقع مدينة بلغار القديم نفسه، على الضفة الشرقية لنهر الفولجا الكبير؛ وهو نفس المكان الذي وصله ابن فضلان وتحدث عنه في مخطوطه، ووصف ظواهر لم تكن معروفة في زمانه مثل طول النهار وقصره، وهي من الملاحظات التي دوّنها في مخطوطه حيث قال: «ورأيت النهار عندهم طويلاً جداً وإذ أنه يطول عندهم مدة من السنة ويقصر الليل، ثم يطول الليل ويقصر النهار. فلما كانت الليلة الثانية جلست خارج القبة وراقبت السماء فلم أر من الكواكب إلّا عدداً يسيراً ظننت أنه نحو الخمسة عشر كوكباً متفرقة، وإذا الشفق الأحمر الذي قبل المغرب لا يغيب بتة، وإذا الليل قليل الظلمة يعرف الرجل فيه من أكثر من غلوة سهم». وفي ثقافة الشعوب وقتها، تغيّر الحال والوضع من أرض إلى أرض يعد أعجوبة عند شعوب لم تصل بعد إلى حدود أوسع لمعرفة الأرض والنظام الشمسي الذي نتبعه، الآن نحن نعرف بالتدقيق أوقات شروق وغروب الشمس في كلّ مناطق المعمورة، وابن فضلان في مخطوطه تنقل بين البلاد وحكى ووصف، ونقل حتى عن من قابلهم أشياء قابلة للتصديق وأشياء قابلة للتحقيق، وأشياء لا تقبل التصديق ولا التحقيق، ولم تكن إلّا خرافة أو ظاهرة لم يستطع رأسه تدبر الحكاية، فنقل لنا الرواية كما هي.

هنا في أرض البلغار، الاحتفاء بابن فضلان ورحلته جد كبير، والصور والفعاليات المستمرة للحديث حول الرحالة، ورحلته إلى بلادهم منذ أحد عشر قرنا، تعطي بعضاً من الضوء على حال البلاد وقتها، ينكر فيه ما شاهد في بلد الترك، والخزر، والروس، والصقالبة، والباشغرد، وغيرهما، عام اختلاف مناهبهم، وأخبار ملوكهم وأحوالهم في كثير من أمورهم. الحقيقة أن مخطوطاً كهذا، لم يأخذ حقه بعد في بلاد تتكلم اللّغة نفسها التي كتب بها، في حين يجد ضوءاً مسلطاً من أصحاب اللّغات الأخرى، فنجد الكاتب مايكل كريتشتون يستقي تفاصيل روايته ،أكلة الموتى، منه، وتأتي السينما الأميركية لتنتج فليماً ضخماً اسمه «الفارس الثالث عشر» بطولة النجم أنطونيو بانديراس الذي قام بدور ابن فضلان في فيلم حول رحلته تلك، ويأتي الكاتب أحمد عبد السلام البقالي ليصدر، مغامرات سفير عربي. وجدت أن من الواجب، عمل رحلة كتلك للوقوف على ما تغير، وما دثر من بلاد وما جد من مدن، لكني وجدت الأمر عظيماً، واكتفيت كما ذكرت في بداية الكلام، بالذهاب مباشرة إلى مدينة بلغار، مقصد سفارة ابن فضلان، ووجدت أن الشعب تغير وأصبح سكان المكان الآن خليطاً من التتار والروس، مع أن الأرض تسمى تتارستان، ووجدت الإسلام في أرضه لم يتغير بالرغم مما مرّ عليهم من عصور تنصير، وإبادة، ووجدت المساجد تجاور الكنائس، بل تضاعفت في العقدين الأخيرين، وفي هذا خير دليل على أن عقيدة الاختيار خير وأبقى من عقيدة الإجبار. أكثر ما يلفت النظر لعربي تطأ قدمه أرض التتار، هي الأسماء، فهنا تسمع أسماء عربية صرفة، للرجال والنساء، وتشاهد عودة وحضوراً للغتهم الأم التتارية، حتى وإن تغير الحرف من الحرف العربي للحرف السلافي، وبلاد بلغار إلى بلاد التتار.



بنسالم حِمِّيش

بين مشرق ومغرب

ما زال الجناح الغربي للعالم العربي، كما في الماضي، يعاني من إنكار غالبية المشارقة ومن عقدة تفوقهم تجاههم، عبّر عن ذلك الصاحب ابن عباد حين اطلع على العقد الفريد لابن عبد ربه، وقال قولته التي سارت بها الركبان: «هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا». ولا يفيد في شيءٍ أن نجادل في هذا الحُكم ونبطله لكونه صادراً عن كاتب ضعيف الجودة، قليل الباع، وزير جائر متسلط، صوره أبو حيان التوحيدي أبلغ تصوير وأوفاه في مؤلفه مثالب الوزيرين، وكان عانى الأمرين من عنفه وجبروته إبّان حكم البويهيين. صح أنه لا يفيد ذلك ولا يجدي، إذ إن غاية ابن عبد ربه من وضع مؤلَّفه بقيت حبراً على ورق، وهي إظهار أن بلاد المغرب، على بعد شقته، له من العلم والأدب نصيب معتبر، بل إن صورة المغاربيين، ولو بعد ذلك العهد، ظلت في المشرق تتسم بالإهمال والاستنقاص. وحتى مؤرخوه فقد وصفوا تلك البلاد كأرض بدعٍ وضلالات.

المغرب أو المغارب؟ بلاد مغيب شمس المشرق. والشمس هنا ليست بالمعنى الحقيقي فحسب، وإنما بالمعنى المجازي كذلك، إذ إنه القُطر الذي تشحب فيه ثقافة المهد العربيّ وأشعته، وتضمر بفعل المغايرة البشرية وبعد الشقة... «كم اللباس» هو هذا الجناح الذي لا يأخذ من التاريخ العربي الإخباري، المنجذب إلى الشرق، سوى حيّزٍ يتيم أو ملحق. إنه، كما نظر إليه مؤلّف شرقي، يستشهد به المؤرخ السوري-المصري ابن فضل الله العمري: «من الإقليم الثالث صاحب سفك الدماء والحسد والحقد والغلّ وما يتبع ذلك (...)».

في اتجاه مغاير جذرياً، عن هذا المغرب من أدناه إلى أقصاه سعى عبد الرحمن بن خلدون، لحسن حظ هذا القطر، إلى الكتابة عنه بقصد إبراز فروقه وتثبيت ذاكرته، ناقداً المشرقيين ومتجاوزاً أدبيات الحوليين والرواة الانطباعية العجلى. ثم جاء كتابه الموسوعي الأشمل المسمّى كتاب العبر، فأجاد فيه وأفاد، ورد للقُطر المغربي ما يستحقه من عناية واعتبار.

على ذكر ابن خلدون وللتمثيل فقط، كانت سنة 2006 سنة إحياء الذكرى المئوية السادسة لوفاته، وتسنَّى لي، من باب التخصص، الحضور في العديد من الندوات بمدن عربية وبعضها أوروبية. وما قيل عن فكر ابن خلدون المغربي وعن كتاب المقدمة حصرياً في غرناطة وتونس والجزائر وخصوصاً في القاهرة والإسكندرية ليدل بالملموس على أن هناك عند نسبة مهمة من الأساتذة والدكاترة مشكل قراءة للنص الخلدوني وتواصل معه لا ريب فيه، مشكل من صفاته الخمول النظري والتسطيح التحليلي والغفلة بل العمى عن منطوق النص ومدلولاته المحسوسة. ويبلغ بك الانزعاج منتهاه حينما ترى تلك الصفات كامنة في كلاميات من تعتبرهم «الساحة الثّقافية» ولغة الإعلام أسماء وازنة، بل قد يخامرك الشك في كون هؤلاء قد قرؤوا حقّاً لمن يتحدَّثون عنه وأخذوا نصوصه بقوة التحقيق والجد.



في صدّ الشكاوى!

أليس أقوى دليل على اختلال عبارات التبادل بين المغرب والمشرق وتحيُّف هذا على ذاك يقوم في صك الشكاوى المتظلمة المعبَّر عنها من طرف أعلام وأقطاب مغاربيين وأندلسيين من العهد الوسيط. فمن القرن السادس هـ، هذا ابن بسام السنتوريني، وليد سانتورين البرتغالية، يروم إعادة الاعتبار إلى عطاءات الأندلسيين والمغاربة المتميزة في مجالات شتى من آداب وعلوم، وذلك في كتابه الموسوم، الذخيرة في ذكر محاسن الجزيرة؛ وهذا معاصره أبو الوليد ابن رشد يقرُّ بفكرة وحدة العقل البشري، ومفادها أن العقل النظري كطاقة تحصيل وإدراك واحدٌ لكلّ البشر، ولو أُختلف في انتهاج سبله وأساليبه... أما ابن خلدون في هذا المقام أيضاً فيكتب أيضاً ما يلي: «ويعتقدون (المشارقة) التفاوت بيننا وبينهم في حقيقة الإنسانية ويتشيّعون لذلك ويولعون به لِما يرونَ من كَيَسهم في العلوم والصنائع (...) وليس ذلك بصحيح...». وهؤلاء الأعلام لا يأبهون لبلاد مأتاهم حين تكون بلاد موئلهم ومستقرهم معرضة للاستخفاف والإيهان.

أما في زماننا فقد ظل صنو تلك التظلمات سارياً، كما نجده عند التونسي محمد الحليوي في رسائله إلى أبي القاسم الشابي، وعند علال الفاسي في كتابه الحركات الاستقلالية في الغرب العربي، وبرزت القضية أكثر مع عبد الله كَنون في مؤلَّفه الفذّ النبوغ المغربي في الأدب العربي. وقصده من وضعه، كما يعلن عنه بكلمات لا أوضح منها ولا أجلى: «ولعلي أرفع الضيم عن بلادي وأثبت مركزها في حظيرة العلم والأدب، على ما هو عليه مركزها في السياسة والحرب أو أعظم». إلّا أن الكتاب لم يبلغ واضعه القصد المراد منه، ولم يجنِ الثمرات المرجوة. وكيف له ذلك وإخوتنا في المشرق إجمالاً غير طالبين ولا مطلعين على آثار المغاربيين المعاصرين وإنتاجاتهم، كأن الواحد منهم يردد خفتاً مع الصاحب ابن عباد قولته الواردة أعلاه، أو مع المتنبي «أنا الطائر المحكي والآخرُ الصدى». وإن اجترح بعضهم ذلك فبخصوص النزر اليسير، وبأذهان لاهية وعيون مستنيمة؛ أما إن تكرَّم بعضهم بالحديث أو الكتابة عن شيء منها، فمسلكهم في الأمر الاختزال والابتسار، وربما بتحبير كلمات ثناءٍ وتقريظ معلبةٍ جاهزة تصلح لأيِّ كتابٍ صدر ومن حيثما ورد وأقبل... هذا وإن شخصيات منهم ما زالوا يسمون المغرب مراكش، ولا يتوفقون في إخفاء جهلهم بتاريخه ورجالاته.

معركة الواقعية
بين مندور وأستاذه طه حسين



شعبان يوسف

منذ أن كتب طه حسين مقاله «في محنة الأدب» مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، متهماً حال الإبداع المصري حينها، بالجدب والجفاف، تواترت المعارك والمشاحنات بينه وبين الأدباء الشباب، وتكتلت مجموعة بشكل شبه منظم للرد على عميد الأدب العربي، فكتب عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح حافظ وإحسان عبد القدوس ولطفي الخولي وأحمد بهاء الدين وغيرهم، ولكن المعركة الأبرز، اشتدت بينه وبين الشابين الطليعيين عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، عندما كتب طه حسين مقاله «صورة الأدب» في جريدة الجمهورية في 5 فبراير/شباط 1954، وكان هذا المقال بمثابة تعقيب عميق واستطراد لحوار بينه وبين ثلاثة من كبار النقاد آنئك، وهم: لويس عوض، وعبد الحميد يونس، وإسماعيل مظهر.

وكانت قضية طه حسين، تتلخص في كون الأدب ليس تعبيراً ميكانيكياً عن الواقع، ولا وسيلة للوصول إلى غاية، ولكنه ارتفاع عن الأغراض والأعراض التي يبتغي الناس في حياتهم اليومية والمادية «إلى أغراض أخرى تبتغيها القلوب والعقول والأذواق، ولن يكره هؤلاء للأدب أن يُصوِّر بؤس البائس وجوع الجائع وحرمان المحروم، بشرط ألا يفرض ذلك فرضاً ولا يأخذه بذلك قانون أو مرسوم أو مذهب سياسي محتوم».

كان طه حسين قد كتب مجموعته القصصية «المعذبون في الأرض»، التي أثارت جدلاً آنذاك، وصل إلى منعها من التداول في مصر، وإعادة طبعها في بيروت، وكانت القصص في هذه المجموعة، تعبّر عن بؤس البائسين، وجوع الجائعين، بشكل ينافس فيه أعتى معتنقي المذاهب السياسية والمادية في ذلك الوقت، ولكن العميد كان يرى أن تلك القصص مبنية على أساس الفَنّ، دون أن تكون القضايا الاجتماعية مقتحمة لمنظومة القيم الفَنّيّة فيها.

كما لم يسلم مقاله «صورة الأدب» من النقد العنيف، فالناقدان الشابان أنيس والعالم، ردّا عليه رداً مطولاً في جريدة «المصري»، واعتبرا المقال فاتحة لمعركة أدبية استمرت أسابيع عديدة، وكان عنوان ردّهما «الأدب بين الصياغة والمضمون»، وانتقدا فيه نزوع طه حسين نحو التقليل من شأن الاجتماعي، لصالح الفَنّي، فكتبا: «نحب أن نقرِّر أولاً أن ما تتهم به حركتنا النقدية من تغليب الجانب الاجتماعي، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى ما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وإلى ما رسّبوه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجّة لا تفضي بالإبداع الفَنّي إلّا إلى أزقة مقفلة».

وراح الكاتبان يفندان كلّ الأفكار التي وردت في مقال طه حسين، مما دفع به للردّ عليهما بمقاله الشهير «يوناني فلا يقرأ»، اتهمهما فيه بأنهما لم يدركا ما ذهب إليه، ولذلك جاء في ردهما قصور بشكل فادح.

وفي خضم هذه المناقشات وُلِدت أوسع معركة أدبية في منتصف القرن الماضي، وهي معركة الواقعية في الأدب، وكتب الناقدان الشابان دراستين طويلتين: «في الأدب الواقعي»، و«من أجل أدب واقعي»، وشرحا فيهما مذهبهما الجديد في الأدب، وتبع ذلك الحراك الفكري والنقدي سلسلة حوارات واسعة، شاركت فيها كلّ ألوان الطيف الأدبي والفكري آنئاك.

ولم تقتصر المناقشة على الساحة المصرية فقط، بل امتدت إلى بيروت ودمشق وعواصم أخرى، فكتب الناقد والمفكِّر حسين مروة كتابه «قضايا أدبية»، تصدَّى فيه للفكرة الواقعية في الأدب، وانتصر بالطبع لزميليه عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، وصدر الكتاب في القاهرة، بينما جمع الناقدان العالم وأنيس حصاد المعركة، وضمّا الدراسات والمقالات في كتاب بعنوان «في الثقافة المصرية» عام 1955، وقدّم له حسين مروة بدراسة نقدية طويلة، معتبراً أن القضية عربية بجدارة، رغم أن عنوان الكتاب «في الثقافة المصرية»، وصدر الكتاب في بيروت عن دار الفكر الجديد.

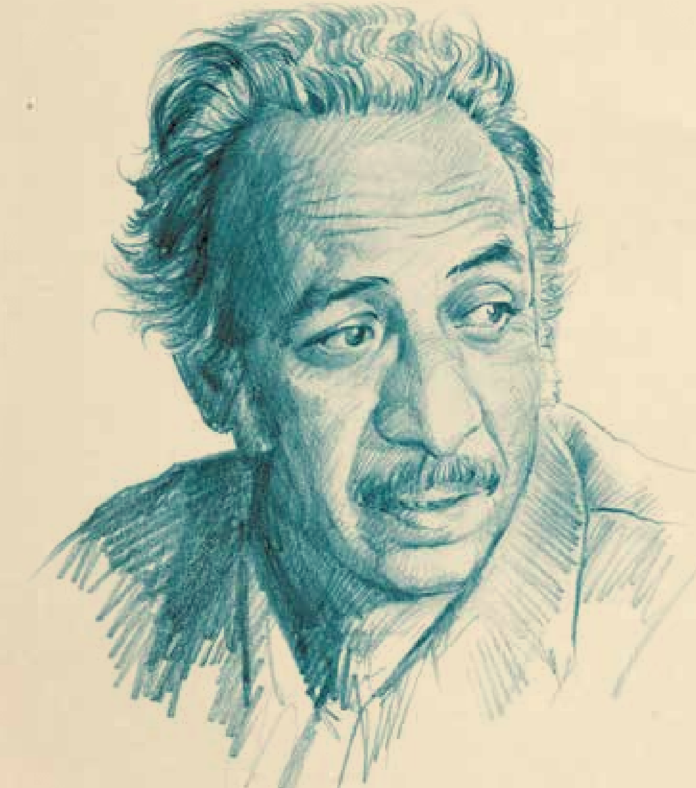
بيد أن المعركة لم تكن نقدية فقط، وإنما كانت النماذج الأدبية تلاحق هذا الحراك في كلّ العواصم العربية، وكانت القصص والأشعار تنشر في المجلات والصحف بشكل متواتر، لتعبّر عن ذلك الحراك بين طرفي الحوار الذي صار معركة وجود ومستقبل، وكذلك كانت ترجمات النقد الذي ينتصر للواقعية تعمل على قدم وساق.

وبعد أن كاد غبار المعركة ينقشع، يكتب طه حسين مقالاً في إبريل/نيسان عام 1956 في مجلة «الرسالة الجديدة» عنوانه «واقعيون»، ليسخر فيه مجدّداً من الواقعية، وكأنه لا يريد التسليم بسلامة أطروحات الواقعية التي بدأت تنتشر نقداً وفكراً وإبداعاً، وكتب مقاله وكأنه استطراد لما سبق: «ولكنهم لا يفهمون مذهبهم على نحو مريح لا يكلفهم جهداً ولا عناء، وإنما يغريهم بالنقل والتسجيل، وهم وادعون لا يحسّون شيئاً من هذا العذاب الذي لا يعرفه ويشقى به الأديب الحقّ، حين تعرض له صورة من الصور، فيريد أن يؤدِّيها إليك حرّة حيّة قوية تقع في نفسك فتحدث فيها أثراً مثلها حراً حياً قوياً، يغريك بالأمل والعمل ويدفعك إلى شقاء اليأس والاستسلام... يحيا الواقعيون من شبابنا حياة متناقضة يشتد ظلامها حين يكتبون ويلمّ بها النور إذا تركوا القلم والقرطاس، وهم مؤمنون بهذه الواقعية.. كتّابنا الواقعيون يصطنعون واقعيتهم هذه اصطناعاً ولا يشتقونها من طبائعهم وهم يرون مع ذلك هذا صدقاً في الفَنّ، وليس هذا من الصدق في شيء، كما أنه ليس من الفَنّ في شيء».

واسترسل طه حسين في رجم المذهب الواقعي حسب المفاهيم التي طرحها الأدباء الشباب آنذاك، باتهامات تكاد تكون انفعالية وجزافية، مما دفع تلميذه المباشر، والمحب له، الناقد الطليعي محمد مندور أن يرد على أستاذه في العدد التالي من المجلة (مايو 1956) بمقال عنوانه «نحن واقعيون»، وفنّد مندور كافة الحجج التي طرحها طه حسين، وقال: «الدكتور طه حسين يأخذ على أدبائنا الناشئين أو على الأصح المحدثين أمرين كبيرين، أولهما الكسل وعدم الجهد في صياغة فَنّية تضمن له الخلود وترتفع به إلى مستوى الأدب الصحيح، وهو يرى هذا الكسل واضحاً في طرائق التعبير اللّغوي التي يلجأ إليها هؤلاء الأدباء الواقعيون، وثانيهما أن هؤلاء الواقعيين يصطنعون هذه الواقعية اصطناعاً كاذباً، لأنه رآهم في حياتهم العادية لا يشقون بالحياة كما يبدو في أدبهم... والدكتور طه حسين لا يخلو في كلا الأمرين من مغالطة واضحة، وذلك لأن الواقعيين لا يدعون إلى إهمال الأصول الفَنّيّة في صياغة الأدب، ولا إلى ضعف العبارة أو هلهلتها، وذلك لأن الواقعية لا تختلف عن المثالية أو الرومانسية أو أي مذهب آخر من حيث مبادئ الفَنّ وأصول الصياغة، وذلك لأن هذه المبادئ وتلك الأصول التي اشتقت من عيون الأدب العالمي، هي التي تمكّنهم من أن يحقّقوا الأهداف التي يسعى إليها أدبهم الواقعي، وفي الحق أن الواقعية ليست صورة أدبية خاصة، وإنما هي مضمون يريد دعاته أن يصوغوه أدباً، وفقاً للأصول والمبادئ الثابتة في كلّ فَنّ من فنون الأدب كالقصة أو المسرحية أو القصيدة».

وقد عُدّت هذه المقالة حينها وما طرحه فيها مندور نوعاً من التجاوز في مناقشته لأستاذه، ولكن ضرورة المعركة الجادة استدعت مثل هذه الردود والمقالات، التي منها ما يزال مجهولاً حتى الآن لقرّاء الأدب، والذين يبحثون في تاريخ الأدب، لا يستندون في أبحاثهم ودراساتهم الأكاديمية، إلّا على ما نشر في الكتب للنقاد، ولذلك فمن المفيد أن تجد تلك المقالات المهمّة طريقها للنشر، حتى تتعرّف الأجيال الجديدة على أصول تاريخنا الأدبي والثّقافي.

بمناسبة ذكرى رحيل الشاعر صلاح عبدالصبور (1931 - أغسطس، 1989)، تستعيد «الدوحة» حواراً نادراً من أرشيفها؛ تحيّةً لشاعر لايُنسى. الحوار كان قد أجراه محمد يوسف، وقَدَّمه بما يأتي:



كيف انتهت حياة شاعر كبير؟

تفاصيل الليلة الأخيرة في حياة الشاعر صلاح عبد الصبور

(مجلة الدوحة، عدد أغسطس، ١٩٨٤)

في هذا الحوار مع السيدة سميحة غالب (زوجة الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور)، تميط رفيقة دربه اللثام عن تفاصيل الليلة الأخيرة التي شهدت سقوط الفارس، وتلمّ شظايا المشهد الأخير الفاجع قبل إسدال الستار.

من جانب آخر، تستدعي السيدة سميحة غالب ذاكرتها المضيئة لتتحدَّث عن الكتب والأوراق الأخيرة التي تركها صلاح عبد الصبور، وتجيب على بعض الأسئلة التي تتناول العصر الذي عاشه وعايشه، وإذا ما كان قد أنصفه أم ظلمه، ولماذا كانت رؤيته الشعرية مبطَّنة برائحة اليأس الوجودي، ولماذا لم يتفرَّغ الفارس الراحل للإبداع والكتابة، وهل خذل صاحب «الناس في بلادي» الشعر والموقف أم لا، وما هي أَحَبّ أشعاره ومسرحياته إلى نفسها، وماذا عَلَّمَ ابنتَيْه: مي، ومعتزّة، إلى جانب بعض ذكرياتها معه.

وفي ما يلي نصّ الحوار:

- س- الأوراق الأخيرة التي تركها صلاح عبد الصبور.. ماذا كانت تحتوي؟ وهل أكملها؟

ج- الأوراق الأخيرة التي كتبها صلاح عبد الصبور أتت مشتَّتة، متفرِّقة تفرُّق وتشتُّت الأيّام نفسها.

كانت الأيام، بالنسبة إلى صلاح، قاسية موحشة، لم يعرف فيها إلّا بسمات قليلة ومتردّدة، تأتي على استحياء، وتنعكس على مُحَيّا ابنتَيْه: مي، ومعتزّة؛ فهما كانتا البسمة الوحيدة في حياته، أضيف أنهما كانتا السبب الوحيد- أيضاً- الذي جعله يحرص على بعض الأشياء التي لم يكن هو، شخصياً، بحاجة إليها.

وأنا أدين نفسي، بصفتي زوجة لصلاح عبد الصبور، لأنني وضعت أمومتي في المرتبة الأولى، ولم أسمح لأيّ ظرف من الظروف أن يهزّ كيان أسرتي الصغيرة.

أعود إلى الأوراق التي تركها صلاح فأقول لك إنه انتهى من كتابة «الحديقة الموحشة» وهو عبارة عن نصوص مختارة من شعر أبي العلاء المعرّي، مع تقديم وتحليل ونظرة نقديّة.

كتب- أيضاً، قبل رحيله- بدايات مسرحيَّتَيْن: الأولى عن (عنترة)، والأخرى عن (الزير سالم)، إلى جانب كتابة بداية لمسرحية نثرية، وبداية مشروع قاموس عربي، كان قد اتَّفَق، على إعداده وكتابته، مع سهيل إدريس، لنشره في دار الآداب.

- س- الليلة الأخيرة التي شهدت رحيل صلاح عبد الصبور.. ما هي تفاصيلها؟:

- ماذا حدث؟ وكيف سقط الفارس؟

ج- بدايةً، أقول لك إن صلاح عبد الصبور لم يكن يقبل أن ينتمي إلى أيّ نظام سياسي.

ببساطة: إنه لم يقتنع بأيّ نظام سياسي، ولم يكتب كلمة تأييد أو مهادنة لأيّ نظام من الأنظمة.

صلاح عبد الصبور كان يحمل هموم المثقّفين على كتفيه، وفي قلبه، لقد كَرَّس حياته لها، ومات بها، أو بسببها.

وفي الليلة الأخيرة قتلته.. كلمة!

وهنا يؤيِّده تقرير الأطباء، فالتقرير الموجود عندي يقول إن صلاح داهمته (جلطة في الشريان التاجي نتيجة انفعال داخلي أتى بعد فترة (إجهاد). والكلمة القاتلة قالها رسّام مصري معروف الاسم في الجلسة التعسة، في اليوم الأخير من حياة صلاح.

قال الرسّام لصلاح، في منزل أحمد عبد المعطي حجازي، حيث كنّا نحتفل معه بعيد ميلاد ابنته، وبدقّة، وبدقّة: «لقد بعت نفسك بمليّم».

كانت الكلمة طعنة غادرة في ظهر صلاح.. طمست كلّ الحقائق.

وقبل هذه الطعنة، كانت الجلسة تضيِّق الخناق على صلاح بشكل ملتوٍ، يحوم حول توجيه اتِّهامات باطلة إليه.

وتمالك صلاح نفسه، ورَدَّ على الرسّام: كيف بعت نفسي؟ ولمن؟ وبأي ثمن بعت نفسي؟

ولمّا لم يردّ عليه بجواب مقنع، أضاف صلاح قائلاً: أنتم لا تجيدون إلّا كلام الطرطشة العاطفية.

وهبّ واقفاً، وهو يضع يده على قلبه، يطلب هواءً نقيّاً، لأن جوّ المكان تسمَّمَ بالغدر والكذب وتلفيق أسباب الاتِّهام.

- س- كيف واجهتِ هذا الموقف؟ وكيف تصرَّفتِ إزاءه؟

ج- في بداية الكلام المريب، وقبل أن يصاب صلاح بالأزمة القلبية، أحسست أنا بضيق في التنفُّس، وأخذتني زوجة عبد المعطي حجازي لأغسل وجهي وأمسح دموعي، لكني شعرت بأن روحي على وشك أن تصعد إلى بارئها.

وقلت لزوجة حجازي: إنني أشعر بأنني أموت، فعلاً.

لكنني تماسكت، وعدت لأكون إلى جوار صلاح.

بعدها، سمعت الكلمة القاتلة، أو الطعنة الغادرة، توجَّه إلى قلب صلاح في حضور ابنَتيْا: مي، ومعتزة!، ولم أتمالك نفسي، ولم يشفِ غليلي ردُّ صلاح، فصحت في وجوه الحاضرين مُتَّهمةً الجلسة كلّها بطابع السوقيّة. وطلبت، من الرسّام، وأنا في ذروة الانفعال، أن يعطيني ورقة مكتوبة، في ثلاثة أسطر، لا غير، يذكر فيها بعضاً من مواقفه الوطنيّة الشريفة.

.. ولكن صلاح وضع يده على كتفي قائلاً: كوني قويّة يا أمّ مي.

ردّد هذه العبارة أكثر من مَرّة، وكانت هذه هي آخر كلماته لي.

- س- هل تسمحين لذاكرتك بإعادة المشهد الأخير.. بتفاصيله المفجعة؟

ج- نسيت أن أذكر أنه، بعد أن ثرتُ أنا في وجوه الحاضرين، انحنى الرسّام على حذاء صلاح، طالباً منه الصفح والتسامح. وسحب صلاح قدمه إلى الخلف قائلاً: أنا أكره مثل هذا التصرُّف. وخرج إلى الطريق طَلَباً للهواء النقيّ، لعلّه يشفيه من الطعنة الغادرة.

وخرج خلفه أحمد حجازي، وجابر عصفور.. وعندما كنت أهرول، للَّحاق بصلاح، اعترض طريقي أمل دنقل قائلاً: دعيه يذهب معهم وحده، ليتمشّى قليلاً، ويعود متناسياً ما قيل.

وبعد أكثر من ساعة، ولا أدري- بالتحديد- ما هو الوقت، عاد أحمد حجازي وجابر عصفور، ليقولا لي إن (صلاح) في غرفة الإنعاش بالمستشفى.

ولم يصارحاني أو يكاشفاني بأن قلبه المطعون بغدر الأصدقاء لم يحتمل أكثر من دقائق، فارق بعدها الحياة غير آسف عليها.

لكنني سمعت أمل دنقل يتحدّث، بالتليفون، مع الرسّام الذي كان قد غادر الجلسة إلى منزله، ويقول له: لقد قتلت صلاح عبد الصبور!

وعندئذ، عرفت أن (صلاح) قد مات فعلاً، ولكني كنت أحاول ألا أصدِّق عينيّ، ولا سمعي، وأتشبَّث بأيّ أمل، ولو كان واهياً جدّاً، خاصّة أن مي ومعتزّة كانتا معنا، وشَهِدتا كلّ شيء.

أوصلت بنتَيَّ إلى منزل أمّي، وصمَّمت على الذهاب إلى المستشفى.. وذهب معي جابر عصفور وأحمد حجازي، ثم لحق بنا أمل دنقل بعد وقت قليل، وكذلك بعض الأصدقاء الآخرين..

وأنا، الآن لا أذكر كلّ الوجوه التي كانت موجودة في ساحة المستشفى؛ فقد كان المشهد فاجعاً، وإلى أقصى درجة.

لكنني أذكر كلمات أمل دنقل الذي كان ممسكاً بذراعي، لمساعدتي على الوقوف ومغادرة المستشفى.

قال أمل: حزننا على صلاح لا نهاية له.. إننا، جميعاً، سنتشرَّد من بعده.

وهنا، انتبهت إلى كلمات الصديق أمل، وقلت له: ألم يكن في استطاعتك أن تقول هذا الكلام لصلاح نفسه، قبل أن يموت، حتى تثلج صدره وهو يواجه هذه الافتراءات الكاذبة؟.
و.. كان الأوان قد فات... !

- س- العصر، الذي عاشه، وعايشه، صلاح عبد الصبور، بإشراقاته وظلماته، بانتصاراته وانكساراته، ببياضه وسواده.. هل أنصفَه أم ظلمه؟

ج- أقول لك، الآن، بمنتهى الوضوح، إن الأيّام ظلمت (صلاح عبد الصبور) كثيراً، وحتى الأصدقاء الذين كانوا يحيطون به في الصباح، وهو في مكتبه (وكان كلّ منهم يطلب عوناً في عمل، أو نشر كتاب، ولم يردّ صلاح لهم طلباً أبداً)، حتى هؤلاء الأصدقاء طعنوه طعنة غادرة.
والأقسى والأمرّ أن (صلاح) كان يعرف طبائع الأشياء، وجوهر الأمور، وفضائل البشر، وغدر الأصدقاء، ومرارة الأيام، ويشعر بها، ويعيشها؛ لذلك ظلمه النقّاد عندما طلبوا منه أن يصبغ على شعره ببعض التفاؤل.
من أين يأتي الفرح، مع هذا الواقع المرّ الذي يواجهه، ويجابهه على المستويَيْن: السياسي والاجتماعي، بل حتى مستوى واقع الصّحاب؟!
هذا زمن الحقّ الضائع؛ لا يعرف فيه مقتولٌ من قاتله، ومتى قتله! ورؤوس الناس على جثث الحيوانات، ورؤوس الحيوانات على جثث الناس.. فتحسَّسْ رأسك..
(المقطع الرابع من قصيدة «الظلّ والصليب»، من ديوان «أقول لكم»:

ها أنا سائر في الفصول، عليل
صحيح، كئيب، وأخشى الكآبة
حيناً، وتمضي الحياة تعيدُ استداراتها، وروحي تعيدُ
مدارتها، والشموس والنجوم تعيدُ
ولادتها واحتضاراتها:
والشموس والنجوم الأهلّة، يا زمناً
فاتراً، يا حياةً تجرِّب كيف تقلِّدُ
صورتها في الزمان البعيد القديم..
ها أنا أستدير بوجهي إليك، أيا زمناً ليس يوجد بعد،
أيا زمناً
قادماً من وراء الغيوم.
لقد ظلم العصر كلُّه (صلاح عبد الصبور)؛ فقد كان لصلاح فلسفته الخاصّة في رؤية الأشياء، وتقليب الأمور. وكانت رؤيته تنطوي على إشراقات وتكهُّنات مستقبلية ثاقبة:

كهّان الكلمات الكَتَبة
جهّال الأروقة الكذبة
وفلاسفة الطلسمات
والبُلَداء الشعراء
جرذان الأحياء
وتماسيح الأموات
حَكّوا أقفيتهم، وتلاغوا كذبات الحانات
لا يعرف أحدهم من أمر الكلمات
إلّا غمغمةً أو همهمةً أو هسهسة أو تأتأةً أو فأفأةً أو شقشقةً أو سفسفةً أو ما شابه ذلك من أصوات.
وتسلّوا بِتَرامي تلك الفقاعات
لمّا سَكِروا سُكْر الضفدع بالطين..
طربوا بنعيق الأصوات المجنون
حتى ثَقُلَت أجفانهم، واجتاحتهم شهوة عربدة فظّة،
فانطلقوا في نبرات مكتظّة.
وتلوك الأشداق الفارغة القذرة
لحم الكلمات المطعون،
حتى ألقوا ببقايا قيئهم الملعون
في رحم الحقّ..
في رحم الخير..
في رحم الحرّيّة.
(مسرحية «ليلى والمجنون»).

- س- يرى بعض النقّاد الذين يربطون مفهوم الالتزام (شعريّاً وإنسانيّاً) بمفهوم إعلان الموقف الواضح، إزاء السلطة الهرمية الفردية، أن (صلاح عبدالصبور) خَنَل الشعر، وخنل الموقف.. فما رأيك؟

ج- في رأيي، إن وظيفة الشاعر أن يقدِّم الواقع من خلال رموزه المتمثّلة في شعره؛ فهو يحمل قلماً لا سيفاً، علماً بأن السيف- أحياناً- تكون له ضربات طائشة وغير واعية، أمّا القلم (خاصّة إذا كان في يد واعية مبصرة) فإنه يقدِّم كلمات لا تفسد فنّه، لكنها تجسِّد الحقيقة، وتُبَلْوِرها في صياغة إبداعية، يفهمها المتلقّي، ويهضمها.
وأضرب لك مثلاً بما حدث عام 1972، أي قبل حرب أكتوبر، وهي الفترة التي عانى فيها الشعب والجيش المصري من عقدة اللاسلام واللاحرب، وخرج طلّاب جامعة القاهرة في مظاهرات عاتية مطالبين بوضع حَدّ لهذه الحالة، وكانت المظاهرات تحمل لافتات، كُتِب عليها بعض أشعار صلاح عبد الصبور: (انفجروا أو موتوا)، و(رعب أكبر من هذا سوف يجيء)، و(إنا ننتظر نبيّاً يحمل سيفاً).
ألم تكن هذه المقتطفات، من أشعار صلاح عبد الصبور، تجسِّد موقفاً ملتزماً واضحاً؟
فكيف يقول هؤلاء النقّاد، بعد ذلك، إن (صلاح) خنل الشعر، وخَنَل الموقف؟
إنني أطالبهم بالاحتكام إلى شعره، وتفاصيل رؤيته الشعرية.
س- الجانب الآخر من السؤال، الخاصّ بالموقف، في حاجة إلى بعض الإضاءة.
ج- لا بأس، سأذكر لك شيئاً عن الملابسات التي اقترنت، بطبيعة الحال، بالظروف السياسية الأخيرة التي عاشها صلاح عبد الصبور، وواجهها في الهند. لقد ترك صلاح القاهرة على كره منه، وشدَّ الرحال إلى الهند، حيث عمل هناك لمدّة ثلاثة أعوام. وهناك، تضاعف حزن صلاح، وكآبته، وتفاقم إحساسه بالغربة:

وكانت الشمس الحزينة
تصبّ نارها الحزينة
في الأعين الحزينة لكاتباته
لامرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينة.

(المقطع رقم (12) من قصيدة «شذرات من حكاية متكرّرة وحزينة»، ديوان (الإبحار في الذاكرة).
وعاد صلاح عبد الصبور إلى القاهرة، وهو يعرف أنه سيواجه أزمات نفسية وأوضاعاً غير مُرْضية، لكنه قال لي: فليكن.. سأقضي بقيّة أيّامي في وطني.
وعاد ليشغل الوظيفة نفسها التي كان يشغلها قبل أن يغادر الوطن.
والوظيفة، بغضّ النظر عن طبيعتها، قيد على الفنّان.. لكن، كان يخفِّف من وطأتها على صلاح أنها كانت في هيئة الكتاب؛ ممّا أتاح له الفرصة لخدمة الأدباء الشبّان، على اختلاف اتِّجاهاتهم وانتماءاتهم، فطبعَ لهم الدواوين والمجموعات القصصية وغيرها، بشكل موسَّع، ما لم يحدث قبل ذلك، ولا بعد ذلك.
وكان مكتبه، في هيئة الكتاب، يشكِّل تجمُّعاً أو صالوناً أدبياً، لا ينفضّ إطلاقاً، تلتقي فيه كلّ الاتّجاهات وكلّ الانتماءات؛ وكان الحوار فيه مفتوحاً ومتنوّعاً، ولا رقابة عليه.
لقد أعطى صلاح معظم وقته للشباب والشيوخ، من المثقّفين، وكان يشارك، بالرأي والحوار في هذه الجلسات التي كانت تضمّ رموزاً ثقافيّة، على امتداد الرقعة السياسية: من اليمين، ومن اليسار، ومن الوسط، على اختلاف مشاربهم وأعمارهم، من مصر أو من العالم العربي.
لم يكن أحد من المثقّفين أو المبدعين يزور القاهرة إلّا ويجعل مزاره: مكتب صلاح عبد الصبور صباحاً، وبيته، عندما يأتي المساء.
ربَّما، لهذا السبب- بالذات- لم يستطع صلاح، في الأيّام الأخيرة، أن يتفرَّغ لكتاباته. وعندما قرّر ترك الوظيفة للتفرُّغ للكتابة لم تمهله الأيّام.



- س- هل تسمحين أن أعترض تداعيات الناكرة، لأسأل: لماذا لم يفكِّر صلاح عبد الصبور في التفرُّغ للكتابة منذ وقت طويل سابق؟

ج- إن صلاح عبد الصبور لم يكن يملك إلّا راتبه. و- بالطبع- إن التفرُّغ للكتابة وهجر الوظيفة كانا يتطلَّبان، ويقتضيان ترتيب الأمور الماليّة التي كان ينفق منها على بيته وابنتَيْه.
وكما أشرت، إن (صلاح) كان لا يملك إلّا راتبه الوظيفي، وذلك منذ أن تخرَّج في الجامعة، وعمل مدرِّساً ثم صحافيّاً ثم موظَّفاً في هيئة الكتاب، لكن الوظيفة أكلت أيّامه، وقتلت وقته، ومن أجلها، أو بسببها، طعنته كلمات مسمومة قاتلة.
ومن أراد أن يعرف (صلاح عبد الصبور) فليقرأ أشعاره في دواوينه أو مسرحيّاته؛ فقد كان أسلوب صلاح عبد الصبور في النضال بالكلمة واعياً موضوعياً، ولم يكن يندفع وراء

الكلمات البرّاقة التي تخاطب العواطف فحسب؛ لقد كان يخاطب العقل قبل القلب، ليصل إلى قلب الحقيقة.

س- قصائد صلاح عبد الصبور الأخيرة كانت تفوح منها رائحة (اليأس الوجودي).. كيف تفسِّرين ذلك؟

عندما كتب صلاح مسرحيَّته الشعرية «مأساة الحلّاج» كان يائساً من وجود العدل بين البشر. وعندما كتب مسرحية «ليلى والمجنون» كان يائساً من تمثُّل الحقيقة ووضوحها، وتعرُّف البشر عليها. وعندما كتب مسرحية «مسافر ليل» قَدَّم رؤية جديدة لعبثيّة الكلمات، وكيف تتخفّى كلمات الظلم والكذب في ثوب الحقيقة. وعندما كتب مسرحية «الأميرة تنتظر» قَدَّم شكلاً درامياً للصراع بين المثقّف والسلطة الطاغية في شخصيَّتَيْ كلٍّ من القرندل، والسمندل. وعندما كتب مسرحية «بعد أن يموت الملك» قَدَّم رؤية درامية للشاعر المهزوم الذي لا يملك غير كلماته وأشعاره في صراعه من أجل الوطن الأمثل.

لقد وضع صلاح نفسه وفكره في خيوط دراميّته وخطوطها الشعرية الخمس التي مَكَّنته من التوثُّب الدرامي، حيث تكون مساحة الكلمة أوسع وأعمق وأرحب.

- س- ما أحبّ قصائد صلاح عبد الصبور، وأحبّ مسرحياته إليك؟

ج- أَحَبّ قصائده إليّ قصيدة «أحلام الفارس القديم»، أمّا أَحَبّ مسرحيّاته إلى نفسي فهي مسرحية «ليلى والمجنون»، خاصّة المونولوج الذي أجراه على لسان سعيد الشاعر، والذي حمل عنواناً طويلاً هو: (يوميّات نبيّ مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبيّاً يحمل سيفاً).

- س- ذكرياتكما.. حياتكما.. أيّامكما.. ما مقدار ما كان فيها من عطر الشعر، وندى الإشراق الشعري؟

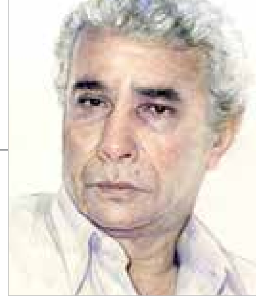
ج- هأننا أفتقد أيّامي مع صلاح عبد الصبور:
أفتقدها مع حفيف الأوراق البيضاء، والمحبرة التي مازالت على مكتبه.
أفتقد أيّاماً كنت فيها أميرة بيته، التي تنتظر غدواته وروحاته.. كنت، دائماً، الأميرة التي تنتظر.
والآن...
إذا جلست على الكرسي المقابل لمكتبه أفتقد، بشدّة، حديثنا الليلي، وحول النافذة
أشجار الليل الهامسة تشاركنا الحديث.
أفتقده وهو يحدِّثني عن أحلامه.. أحلام الفارس.. فارس الكلمة الصادقة.
كان يسافر ليلاً مع الكلمات الممشوقة النكيّة. كانت أوراقه تناديه فيلبّي نداءها ليلاً، ويخطّ عليها كلمات قلبه السرّيّة.
وكنت أجلس قبالته ساعاتٍ طوالاً، أنشغل بقراءة ما يختاره لي، حتى يفرغ من الكتابة، فيقرأ لي ما كتب.
فرحت بأوَّل مولود لنا: مسرحية «مأساة الحلّاج»، ثم فرحت بقدوم ابنتنا الأولى مي؛ وبعدها عشت فرحة مسرحية «الأميرة تنتظر»، ومسرحية «مسافر ليل»، ثم فرحة قدوم ابنتنا الثانية (معتزّة)، وميلاد مسرحية «ليلى والمجنون»، ثم مسرحية «بعد أن يموت الملك».

- س- مي، ومعتزة.. ماذا غرس فيهما صلاح عبد الصبور من شعر وشاعريّة؟

ج- كما كان صلاح عبدالصبور يعتني بكلّ كلمة يكتبها، كان يعتني، كذلك، بكلّ كلمة يقولها لكلّ من مي، ومعتزّة.
عَلَّمَهما أن أسعد الأيّام هي التي يقضيانها مع كتابٍ مختارٍ بمنتهى العناية، يضيف إليهما شيئاً جديداً وجيِّداً. وعلَّمهما - أيضاً - كيف يكون اختيار الطريق إلى الحقّ والعدل والشرف؛ لذلك كانت مهمَّتي معهما ميسورة وهادئة.
لقد ورثت مي ومعتزة، عن أبيهما، الحياة المليئة بالكلمات الصادقة المحمَّلة بكلّ النوايا الطيِّبة نحو البشر. وأنا أتنبَّأ للصغيرة معتزّة أن تكون شاعرة متميِّزة.
لقد كان صلاح فارساً نبيلاً، يحلم بإصلاح العالم، وبجعله يقف على قدمين بدلاً من أن يقف على رأس، فتنقلب كلّ الأشياء الحقّة والصحيحة.
كان صلاح عبد الصبور يبغي ترتيب الأشياء، وإعادة البسمة الصادقة للبشرية، بعد أن ضاعت منه ومنها.
كانت تتجاذبه نزعة نحو الإصلاح، رغبة في إحداث التوازن بين البشر، وأمنية لتحقيق عدالة إنسانية، ظلّت مفقودة وغائبة لقرون طويلة إلّا في فردوس (اليوتوبيا)، حيث المدينة الفاضلة مثال تجريدي، لا واقع حَيّ تجسيدي.

س- صلاح عبد الصبور، بوصفه صوتاً شعرياً ريادياً، ماذا أضاف إلى القصيدة العربية الحديثة؟

ج- لقد أضاف صلاح عبد الصبور الكثير إلى شكل القصيدة، وإلى مضمونها. وأنا أترك تفاصيل هذه المسألة للنقّاد للاستفاضة فيها، والاستشهاد بنماذج من أشعاره التي تمثّل الإضافتين: الشكلية، والمضمونية اللتين أشرت إليهما.
أمّا من جانبي، فأنا أقول إن (صلاح) أضاف قاموساً من الألفاظ والمفردات الجديدة المخالفة، والمجازفة، إلى القصيدة الحديثة.
لقد كان يعشق استنباط اللفظ الجديد، ساعده على ذلك معرفته الجيِّدة واللصيقة بالأدب العربي القديم وبتراث الشعر العربي، فكان يهوى تحليل اللفظ القديم، واستنباط اللفظ الجديد والمفردة الجديدة.
لهذه الأسباب، ولأسباب أخرى عديدة.. تزوّجت (صلاح عبد الصبور) عن عمد وسَبْق إصرار، فأنا أدري أنّ لا أحد غيره، في الكون، يناسب عقلي ووجداني.
ولو عاد الزمن ثانيةً إلى الوراء، حيث بداية علاقتنا وتواصلنا وحياتنا، لاخترته، واخترت حياتي على ما كانت عليه، مع إسقاط يوم واحد منها، هو يوم موت صلاح عبد الصبور، ورحيله.



سعيد الكفراوي

الكتابة..
أوّلاً وأخيراً

هي قالت، حين كتبت «المكان»: «أغامر بتفسير: الكتابة هي الملاذ الأخير لمن خان». وأجابها العاصي، المغضوب عليه، الضالّ «جينيه» في «الجرح السرّي»: «إن كلّ عمل فنّي، إذا أراد أن يدرك التناسب الأكثر فخامةً فإن عليه، من خلال صبر ومثابرة، أن ينزل آلاف السنين، حيث الليلة العريقة في القدم الممتلئة بالموتى الذين سيتعرَّفون إلى أنفسهم في هذا العمل الفنّي».
والبداية كانت بالسؤال؛ ذلك السؤال الذي يعني: من أين ينبع هذا الشيء الذي أصابنا، قديماً، بالولع؟
لقد وجدته صدفة، حين مَدَّ ذراعه لي مدرِّس الابتدائي «بمختصر لحكايات ألف ليلة وليلة». والغلام يدرج على أرض من تراب. فكّ الخطّ على يدي سيِّدي.. شيخ الكتّاب» لحظة من ترانيم وقراءات، فيما تلوح الحروف مثل مصابيح. حين فرغ من المختصر أصابته الحمّى في البداية، وبعدها غرق في الصور. يومها، أعتقد أنه في مأمن، بعيداً عن جراح الروح، وأن الطلقة التي تصيب القلب سوف تصيب وعيه البانخ!
هو كان - إذن - مختصر «ألف ليلة وليلة»، الباب الذي دخل منه حيث المتاهة، وليكتشف - من غير عزاء - ما قُدِّر عليه أن يعيشه. كان الكتاب أوَّل اكتشاف للدهشة، والبداية الأولى عن العوالم المتخيَّلة، والتحديق في العالم، وأوَّل زيارات الدهشة!
ابتدأ الأمر هناك، على أرض غير مستوية، يحلو فيها الركض والأحلام، على جسر نهر حيث يتأمَّل البراح، والقلق، ورائحة الغيطان، وعودة الزرّاع في مساء أبديّ.
كانت البداية من هناك، حيث يشكِّل هذا الجمع من الناس أوَّل الأصوات، الصوت الذي سوف يكتب أحلامه. هي الجماعة التي سوف تتشكَّل على الورق، وتميِّزه ومنذ أن قرأ (لا يعرف أين) أن «الطفل لا يكون طفلاً بذاته».. من يومها، وهو يطارد هذا الغلام الذي روّعه عبر مئات الصفحات.. ظلّ حاضراً يحمل سؤاله منذ البداية، ولا تستطيع أيّة لغة تصوير عذاباته.
منذ اكتشاف أن «الكتابة سعي للمعرفة، ودفاع عن أهوال الحياة والموت»، أصبح هذا الشيء يستمرّ مع الكاتب، ويتفاعل بعد أن تنقضي الأشياء، يطاردك حتى وأنت تحلُم، بل هو يتدخَّل في تشكيل أحلامك، من هناك، حيث تنبع تلك الأصوات من بعيد، من ذلك الفضاء المروِّع للعدم.
محاور أساسية احتجزت كتابتك، ومثَّلت لديك وعياً بالواقع وبالبشر، وبذلك الإرث القديم عن الضمير وأفعال الزمن.
كانت الحرّية التي خبرتَها في الناس والحيوان أفقاً مفتوحاً على الحكاية، التي أمضيت عمرك في العمل على إتقانها. ترقب جماعات الناس في سعيهم، حيث وجه الله، ووجه الموت، ووجه الزمن صيرورةٌ واحدة لكتابة مفتوحة، طوال تحقُّقها، على الاحتمال. حسّيّة غامرة تراقب واقعاً يكاد يكون أسطوريّاً، يبحث عن شكله الشعبيّ في الأداء ولغة الحكي، والحوار يشبه الكلام الذي ينطقون به المعنى، مخترقاً المفاجئ، والعجائبيّ، واستحضاري للقديم، ومساءلته، ومحاولة القبض على زمن نتخبَّط عبره بين حائطين: الحياة، والموت.
تعلَّمت - وأنا أكتب - أنك، لكي تقبض على ما مضى

من حوادث، سواء أجَرَت في الواقع أم جاءت بها المخيِّلة، أو تكتب عن أبْدان عاشت هنا، يوماً، ومضت، عليك أن تحترس في التعامل مع تلك الظواهر والكائنات التي تمنحك القدرة على الكتابة، وتشحذ خيالك، وتعطيك- بصدق- أن هؤلاء البشر الذين يخرجون من تجارب الحياة، والذين تعرّفت إليهم من خلال تجاربك، هؤلاء الذين قال عنهم يوماً «هيمنغواي» إن حياتهم وتجاربهم تلطّف وحدة الكاتب، يخرجون- أيضاً- من تجارب استوعبها الكاتب، كما أنهم يخرجون من حرّيته، ومعرفته، وقلبه، ومن كلّ شيء فيه، وأن الكاتب إن كان يملك الحظّ والحرّية، ويمكن له إخراجهم بشكل كامل من داخله، فسيأتون بكلّ أبعادهم، أو سيبقون طويلاً على قيد الحياة!!

كان عم «علي الحبشي» في قصّة «الأمهري» الذي اُختُطِف صغيراً من جبال الحبشة، وبيع في الإسكندرية، يفتقد جذوره، ويسعى لاستعادة حرّيته. وحين عاد الراوي وقد شلح ملابسه، ووقف عارياً تحت صورة العذراء مريم، يردّد أغنية قديمة، بلغة قديمة، وكأنه ارتدّ لطفولته حين كان نصرانيّاً، لم يغيّره وعيه، في هذا الزمن الذي أمضاه في الإسكندرية.

هي الحرّية- إذاً- مسعى أيّة كتابة جيّدة، والروح التي إن افتقدتها الكتابة افتقدت مبرّر وجودها.

مشوار طويل من زمن، دفع فيه الكاتب راحة باله، وطمأنينة القلب، في مطارده الأحلام، بحثاً عن لغة تخصّه؛ تكون شقيقة للشعر، تبحث عن التركيز، وعن الجنس المغلق الذي لا يعرف القواعد، وتبحث عن تراكم التجارب، وفصد العرق في الوصول إلى إيقاع النصّ وكثافته وتوتُّره، وتأمُّل الواقع اليومي، وتحويله إلى استثنائي في مكانه، وزمانه، وشخصيّاته.

مشوار من كَدّ الكتابة، يحاول فيه الكاتب أن يمنح لشخصيّاته حياة على الورق، لكي تضيء تلك الدنيا التي نحياها!!

في قصّة «قصاص الأثر»، كان بطلها من أصحاب البصائر الذين يعيشون على الأحلام، وكان يصرخ: «غايتي أن أستحوذ على زمن يضيع»، ولا أحد يقدر على الاستحواذ على الزمن، والزمن في الكتابة دائريّ وسيّال، يفاجئنا بتغيُّر الأحوال كما فاجأنا السيد «جوروف»، في قصّة تشيكوف العظيمة «السيّدة صاحبة القلب» حين عشق «آنا سرجيفنا» التي تصغره كثيراً، وأدرك، في لحظة، عندما تأمَّل شكله في المرآة، أن تلك العلاقة محكوم عليها بالفشل والانهيار، مثل منزل قديم. إنه الزمن الذي يروّعنا في لحظة منه!

يعيش الكاتب أسئلة لا تنتهي.. ينشغل بالدفاع عن خصوصيَّته، وخصوصيّة الكتابة هي وجوده في مواجهة الأشياء، ومواجهة واقعه الذي يكتب في فضائه.

أتذكَّر من هؤلاء الذين أبكونا أوّل العمر؛ هؤلاء الذين تأثُّرت بهم، وكنت أحفظ نصوصهم، هؤلاء الذين قرأناهم على شطوط التّرَع، وفي صحن المسجد، وتحت ظلال الأشجار في القرى، في الخمسينيات، وعلّمونا أوّل الأسئلة، ونبَّهونا إلى تراثنا الغنيّ في مشاهدته، في الواقع، وعلى الورق.. أضرحة الأولياء المضروبين بالشفاعة والمجبولين على المعجزات والأفعال الطيّبة. طقوس الميلاد، عيال، وعجول، وسرادقات العزاء. كُتّاب أوّل العمر الذين نطقوا بصوت أجدادنا وجدّاتنا، وعلّمونا الاختيار.

وكان الاختيار ذلك الشكل الذي أطلقوا عليه «القصّة القصيرة».. وكانت هي الملاذ لكتابة أخرى، تشير نحو صاحبها، والتي حاولت، خلالها، الاقتراب كثيراً من جماعة تمثِّل، في الضمير المصريّ، الكيان الأمثل لوجوده.

في الختام..

هي صيرورة تنتهي إلى العدم، يبقى منها ما يشير إلى حُسْن الختام، أو بؤسه، والعمر مثل نهر في مساره، وأنا كاتب ينحاز، بشدّة، «آني آرنو» التي بدأتُ بها الكلام، وأمجِّد شهادتها، حين تقول- لها المجد-: «وإذا كان ثمّة تحرُّر عبر الكتابة، فهو ليس في الكتابة، بل في هذه المشاركة مع أُناس مجهولين، في تجربة مشتركة. ليست وظيفة الكتابة أو نتائجها طمسَ جرح أو علاجه، بل إعطاءه معنًى وقِيَماً، وجَعْله، في النهاية، لا يُنسى..».

